

Предисловие переводчика

Эти два перевода были сделаны мной не ранее 1988, но не позднее 1994 года. Быть может, в 1990-м. Точнее не помню. Просто сначала мне попался перевод «Лист работы Мелкина» (не помню, чей, и не помню, где), который показался мне не совсем... как бы это сказать... созвучным. Я взяла в библиотеке иностранной литературы книгу «Дерево и лист» (затем заглавие стали переводить «Древо и лист», но это неважно) и буквально на одном дыхании перевела этот рассказ. Фамилию «Мелкин» я сохранила (она показалась мне очень подходящей), хотя теперь, быть может, предпочла бы оставить «Никль» (и теперь это было бы принято лучше, чем тогда). Желающие могут заменить автоматически. Сам перевод от этого не изменится.

С «Волшебными сказками» было сложнее. Собственно, мне не очень хотелось переводить их, но в те годы творчество профессора буквально жгло меня (учтите, никаких русских переводов, кроме первой книги трилогии Кистяковского и «Хоббита» — в самом первом и, на мой взгляд лучшем, его переводе, не было), и я не могла устоять перед искушением (частично, чтобы понять, поскольку текст действительно сложный). В те годы русский язык еще не подвергся такому наплыву иностранных терминов (в основном, связанных с компьютерами), как сейчас, поэтому они не воспринимались столь свободно, как теперь воспринимаются (в основном, как и компьютерный сленг, без понимания) «фэй-ри», «фэнтэзи», «эскапизм». Таких слов просто не существовало. Так что не судите строго. Мне было важно передать смысл. И, льщу себя надеждой, это удалось.

ДЕРЕВО И ЛИСТ

Перевод И.А. Забелиной.

Вступление

Здесь изданы вместе две самостоятельные вещи: «О волшебных сказках» и «Лист работы Мелкина», которые не претендуют на легкое признание, однако могут заинтересовать, и в особенности тех, кому доставил удовольствие «Властелин колец». Хотя одна из этих вещей — «эссе», а другая — «сказка», они связаны друг с другом символами Дерева и Листа, а также тем, что обе так или иначе соприкасаются с «малым творением» (как оно названо в эссе). Да и написаны эти вещи были почти одновременно (1938–1939), когда «Властелин колец» начал разворачиваться сам по себе и открывать перспективы трудов и исследований в неведомой доселе стране, пугавшей меня так же, как и хоббитов. К этому времени мы как раз достигли Пригорья, и я, как и они, не имел ни малейшего понятия о том, что случилось с Гэндальфом и кто такой Бродяжник, начиная уже терять надежду выбраться живьем из этого положения.

Эссе было сначала составлено как лекция, посвященная Эндрю Лангу, и в сокращенной форме прочитано в 1938 г. в университете Св. Андреуса. В конечном итоге оно вышло с небольшими дополнениями среди «Эссе, представленных к Чарльзу Вилламу» (издание Оксфордского университета, 1947; в настоящее время не переиздается). Здесь оно воспроизводится в той же форме, если не считать нескольких незначительных изменений.

Сказка до 1947 г. («Дублинское обозрение») не публиковалась. Она не изменялась с того момента, как стала рукописью. А ею она стала очень быстро: однажды утром я проснулся с уже готовым рассказом в голове. Одним из ее источников послужил раскидистый тополь, который я мог видеть, даже лежа в кровати. Владелец дерева неожиданно обкорнал и искалечил его. Не знаю, почему. Ныне он срублен, — менее варварская кара за любые преступления, в которых только можно обвинить дерево, например, за то, что оно большое и живое. Не думаю, чтобы у него были друзья или что кто-нибудь оплакивал его, кроме меня и пары сов.

Дж. Р. Р. Толкиен

ЛИСТ МЕЛКИНА

Жил-был маленький человек, по фамилии Мелкин, которому предстояло отправиться в далекое путешествие. Ехать он не хотел, сама мысль об этом была ему крайне неприятна, но избежать путешествия не представлялось возможным. Он знал, что когда-нибудь уедет, но не спешил со сборами.

Мелкин был художником. Не особенно преуспевающим, отчасти потому, что у него было много других дел. Большую их часть он считал просто досадными неприятностями, с которыми, однако, справлялся вполне сносно, если уж не мог отвертеться, что (по его мнению) случалось слишком часто. Законы в его стране были довольно суровыми. Существовали, кстати, и другие помехи. С одной стороны, Мелкин временами праздновал лентя и совсем ничего не делал. С другой стороны, был он по-своему мягкосердечен. Такой, знаете ли, сорт сердечной мягкости, который гораздо чаще доставляет душевные неприятности, чем заставляет что-либо предпринять. А если уж он что-нибудь и делал, то подобная мягкость не препятствовала ему брзжать, выходить из себя и клясть все подряд

(в основном себя же). Тем не менее это же мягкосердечие заставляло его принимать участие во всех делах да случаях его соседа, хромоногого мистера Парка. Бывало, что художник помогал и другим людям, которые жили подальше, коли уж они приходили и просили об этом. Кроме того, время от времени он вспоминал о своем путешествии и начинал довольно бестолково упаковывать кое-какие вещи. В таком состоянии он почти не рисовал.

У Мелкина было несколько начатых картин, в основном слишком больших и неподъемных для его сил. Он принадлежал к тем художникам, которые листья пишут лучше, чем деревья. По своему обыкновению, Мелкин долго возился над одним листом, пытаясь уловить его форму, и глянцеви́тость, и мерцание капелек росы по краям. И все же ему хотелось изобразить целое дерево со всеми его листьями, написанными в том же стиле, но при том совсем разными.

Это была единственная картина, которая не давала ему покоя. Он начал с листа, трепещущего на ветру, а лист стал деревом, и дерево росло, ветвилось бесчисленными сучьями и выбрасывало совершенно фантастические корни. Появились и расселись по ветвям странные птицы — и ими тоже следовало заняться. Потом вокруг Дерева и за ним, в про светах листвы и меж толстых ветвей, стала открываться страна: там проглядывали леса, карабкающиеся на холмы, и горы, увенчанные снегом. Мелкин потерял интерес ко всем прочим картинам, иные он просто присоединил к краям своего громадного полотна. Вскоре холст стал так велик, что ему понадобилась стремянка, по которой Мелкин бегал вверх и вниз, кладя мазок там и стирая штрих здесь. Когда к нему кто-нибудь приходил и отрывал от работы, он вел себя внешне вполне вежливо, хотя и постукивал слегка кистями по мольберту. Слушая, что ему говорят, художник не переставал думать о своем громадном холсте в высоком сарае, специально построенном для этого в саду (на участке, где прежде он выращивал картошку).

Мелкину никак не удавалось справиться со своим мягким сердцем. «Быть бы мне посуровее», — временами вздыхал он, подразумевая, что хотел бы не переживать по поводу чужих неприятностей. Однако долгое время никто его особенно не беспокоил. «Будь что будет, но я дорисую эту картину, мою настоящую картину, прежде чем отправлюсь в это несчастное путешествие!» — постоянно повторял он себе, понимая в глубине души, что не сможет откладывать отъезд до бесконечности. Картина перестала увеличиваться в размерах и медленно приближалась к завершению.

Однажды Мелкин слегка отступил от полотна и долго рассматривал его с необычайным вниманием и какой-то отчужденностью. Он не мог решить, что думает по этому поводу, и был бы очень благодарен любому доброжелателю, который сказал бы ему, что следует думать. Пока картина казалась художнику совершенно не такой, какой нужно, и в то же время очень красивой, единственно по-настоящему прекрасной картиной во всем мире. Более всего в данный момент Мелкину хотелось, чтобы он мог войти в сарай, хлопнуть самого себя по спине и совершенно искренне сказать: «Потрясающе! Замысел совершенно ясен. Продолжай в том же духе и плюнь на все прочее. Мы устроим тебе государственный пенсион, так что будь спокоен».

Увы, государственного пенсионера не было. А ясно было только одно: чтобы закончить картину в том виде, как она есть, нужна работа в полном смысле этого слова, сосредоточенная упорная работа без всяких помех. Мелкин засучил рукава и начал сосредотачиваться. Несколько дней он пытался ни на что не обращать внимания. Но тут на художника свалилась целая куча досадных неприятностей. Дела в доме пошли наперекосяк, понадобилось ехать присяжным в город, заболел дальний друг, мистер Парк тоже слег с приступом подагры, и от гостей просто отбоя не было. Мелкин клял их в глубине души, хотя при этом не мог отрицать, что сам приглашал их еще зимой, когда не воспринимал как «помеху» визит в магазин и чаепитие со знакомыми из города. Он попытался ожесточить свое сердце, но безуспешно. Некоторым вещам он никак не мог сказать «нет», даже если и не считал их своей прямой обязанностью, а кое-что просто вынужден был делать, что бы там ни думал. Гости иногда намекали, что сад весьма запущен и что он может навлечь на себя

визит Инспектора. Конечно, мало кто из гостей знал о его картине, но если бы и знали, особой разницы это не составило бы. Сомневаюсь, что они придали бы ей большое значение. Осмелюсь даже сказать, что картина была так себе, хотя некоторые места вполне могли считаться удачными. Дерево, во всяком случае, вышло примечательное. В своем роде совершенно уникальное. Мелкин тоже был в своем роде уникален, хотя вместе с тем совершенно обыкновенным и слегка глуповатым маленьким человеком.

Наконец время для художника стало поистине драгоценным. Знакомые из дальнего города вспомнили, что маленький человек должен отправиться в нелегкое путешествие. Некоторые спрашивали себя, до каких же пор в конце концов можно откладывать отъезд, и начали прикидывать, кому достанется его дом и будет ли сад лучше ухожен.

Пришла осень, очень дождливая и ветреная. Маленький художник находился в сарае. Он стоял на стремянке, пытаясь запечатлеть отблеск заходящего солнца на пике снежной горы, которую заметил как раз слева от покрытой листьями вершины Дерева. Он знал, что вскоре придется уехать, возможно, в начале следующего года. Картину нужно было дописывать, и то только на скорую руку: добраться до некоторых уголков, где пока был только намек на то, что хотелось изобразить, не хватало времени.

В дверь постучали.

— Войдите! — резко крикнул Мелкин, слезая со стремянки.

Он стоял на полу, крутя в руках кисть. Вошел сосед, Парк: его единственный настоящий сосед — прочие жили довольно далеко. Однако художнику этот человек не очень-то нравился, отчасти потому, что слишком часто попадал в неприятности и бежал за помощью, а еще потому, что совершенно не интересовался живописью, зато весьма скептически относился к манере художника садовничать. Когда Парк смотрел на участок Мелкина (что бывало частенько), то видел преимущественно сорняки, а когда смотрел на картины Мелкина (что бывало редко), видел только серые и зеленые пятна с черными линиями, в каковых не находил ни смысла, ни толка. Он не задумываясь заговаривал о сорняках (долг соседа) и уклонялся от выражения любого мнения о картинах. Парк считал, что с его стороны это очень любезно, не отдавая себе отчета в том, что даже если это и любезно, то не очень. Лучше было бы помочь с сорняками и, быть может, похвалить картины.

— Ну, Парк, что стряслось? — спросил Мелкин.

— Я понимаю, что не должен был бы вам мешать, — начал Парк, даже не взглянув на картину. — Вы, конечно, очень заняты...

Мелкин сам собирался сказать что-нибудь наподобие, но упустил момент, так что ответил коротко:

— Да.

— Но мне просто не к кому больше обратиться, — продолжил Парк.

— Ну, конечно, — сказал Мелкин и вздохнул: вздох выражал его отношение к происходящему и был достаточно громок. — Чем могу быть вам полезен?

— Жена уже несколько дней хворает, и я начинаю тревожиться, — сказал Парк. — А ветер сдул половину черепиц с моей крыши, и вода льется в спальню. По-моему, придется вызвать врача. И строителей тоже... Их, правда, не дождешься. Вот я и подумал, что, может, у вас найдутся лишние доски и холст, чтобы залатать крышу и продержаться день-другой.

Тут он перевел глаза на картину.

— Боже мой! — воскликнул Мелкин. — Вот уж действительно не повезло! Надеюсь, что у вашей жены обычная простуда. Я через минутку-другую загляну к вам и помогу перенести больную вниз.

— Очень вам благодарен, — довольно холодно отвечал Парк, — но это не простуда, это горячка. Из-за простуды я не стал бы вас беспокоить. Кроме того, моя жена уже внизу, в кровати. Я со своей ногой не могу лазать вверх-вниз по лестнице с подносами. Но я вижу, что вы заняты. Извините, что побеспокоил. Я только немного надеялся, что вы, быть

может, войдете в мое положение и сможете уделить немного времени, чтобы вызвать врача... и строителей, раз у вас действительно нет лишнего холста.

— Конечно,— проговорил Мелкин, хотя сердце (которое в данную минуту никак нельзя было назвать мягким, а только, пожалуй, отзывчивым) подсказывало совсем другие слова.— Я могу съездить, и я поеду, если вы действительно волнуетесь.

— Я волнуюсь, очень волнуюсь,— подтвердил Парк.— Если бы не моя нога...

И Мелкин поехал. Иначе было неудобно, понимаете ли. Парк как никак сосед, и рядом больше никто не жил. У Мелкина был велосипед, а у Парка не было, да и ездить он не мог. Нога у Парка была хромая, хромая от рождения, и здорово мучила его. Это нужно учитывать, так же, как вытянутое выражение лица и плачущий голос. Конечно, у Мелкина была картина и очень мало времени, чтобы закончить ее. Но уж об этом следовало бы подумать соседу, а не художнику. Однако Парк не думал о картинах, и Мелкин ничего не мог с этим поделать.

— Проклятие! — буркнул он себе под нос, выводя велосипед.

Было сыро и ветрено, начинало темнеть. «Сегодня мне больше не работать!»— думал Мелкин и всю дорогу то клял себя, то воображал, как кладет мазки на гору и побег с листочками близ нее, которые представились его мысленному взору еще весной. Пальцы художника стиснули руль. Сейчас, когда сарай был далеко, он вдруг ясно понял, как передать этот блестящий побег, который обрамлял гору на заднем плане. И сердце его сжалось, как от страха, от предчувствия, что никогда больше у него не будет возможности проверить это на холсте.

Мелкин нашел доктора и оставил записку строителям. Контора была закрыта, и строители разошлись по домам, к камельку. Мелкин промок до костей и сам простудился. Доктор, в отличие от художника, выехал не сразу. Он прибыл на следующий день, что оказалось для него очень удобно, так как к этому времени в двух соседних домах было уже два пациента. Мелкин лежал в постели с высокой температурой, и дивные узоры из листьев и переплетающихся ветвей возникали на потолке перед его взором. Художника не очень обрадовало известие, что у миссис Парк обычная простуда, которая уже проходит. Он повернулся лицом к стене и зарылся в листья.

Несколько дней он не поднимался. Ветер продолжал дуть. Он уносил остатки черепицы Парка и кое-что прихватил с крыши Мелкина: она тоже прохудилась. Строители не приехали. День-другой художнику было все равно. Затем он выполз за какой-нибудь едой (жены у Мелкина не было). Парк не появлялся: от дождливой погоды у него разболелась нога. А жена его занималась тем, что вытирала лужи и интересовалась, не забыл ли «этот мистер Мелкин» вызвать строителей. Если бы она надеялась одолжить у соседа что-нибудь полезное, она послала бы к нему Парка, несмотря на ногу; но она не надеялась, так что Мелкин был предоставлен самому себе.

Примерно через неделю или около того художник, пошатываясь, добрался до сарая. Он попытался было влезть на стремянку, но почувствовал резкий приступ головокружения. Тогда он сел и уставился на картину, однако в этот день не было в его мыслях ни лиственных узоров, ни образов гор. Он мог бы написать песчаную пустыню на заднем плане, но и на это у него не было сил.

На следующий день Мелкин почувствовал себя значительно лучше. Он влез на стремянку и начал рисовать. Но только увлекся работой, как раздался стук в дверь.

— К черту! — возопил он, хотя с тем же успехом мог бы вежливо сказать «Войдите!», ибо дверь все равно отворилась. На этот раз вошел очень высокий незнакомец.

— Здесь частная студия,— буркнул Мелкин.— Я занят. Убирайтесь!

— Я — Инспектор Домов,— сказал человек, поднимая свое удостоверение кверху, чтобы Мелкину было видно его со стремянки.

— Ох! — только и сказал художник.

— Дом вашего соседа в совершенно неудовлетворительном состоянии.

— Знаю,— ответил Мелкин.— Я уже давно вызвал строителей, но никто не явился. А потом я заболел.

— Понятно,— сказал Инспектор.— Но теперь вы здоровы.

— Я же не строитель. Парку следовало бы обратиться с просьбой в муниципальный совет: пусть пришлют аварийную службу.

— Служба занята более серьезными делами, чем тут, на холме. В долине наводнение, и многие семьи остались без крова. Вы обязаны помочь вашему соседу сделать временный ремонт, чтобы починка не стала дороже, чем необходимо. Таков закон. Здесь масса материалов: холст, дерево, водоотталкивающая краска.

— Где? — негодуя спросил Мелкин.

— Вот! — Инспектор указал на картину.

— Моя картина?! — воскликнул художник.

— Вижу, что картина. Но дома в первую очередь. Таков закон.

— Но я не могу...— Тут Мелкин замолк, ибо в этот момент вошел другой человек. Он был очень похож на Инспектора, почти его двойник: тоже высокий, одетый во все черное.

— Поехали,— сказал он.— Я — Водитель.

Мелкин, спотыкаясь, слез со стремянки. Ему показалось, что горячка возвратилась: голова плыла, тело тряс озноб.

— Водитель? Водитель? — забормотал он.— Чей Водитель?

— Вашего экипажа и ваш. Экипаж заказан давно. Он наконец прибыл. Он ждет вас. Сегодня, как вам известно, начало вашего путешествия.

— Еще и это! — вмешался Инспектор.— Что ж, вам придется ехать, хотя плохо начинать путь, не доделав дел. Одно хорошо — мы сможем теперь, по крайней мере, употребить этот холст на что-нибудь более полезное.

— Боже милостивый! — слезы брызнули из глаз Мелкина.— Ведь картина даже еще не закончена!

— Не закончена! — подтвердил Водитель.— Но ваша работа над ней, во всяком случае, закончена. Поехали!

И Мелкин поехал, не обремененный ничем. Водитель не дал ему времени на сборы, сказав, что об этом надо было думать раньше, а теперь они опаздывают на поезд. Мелкин успел схватить только небольшую сумку в прихожей. Позже выяснилось, что в ней был один мольберт и маленький альбомчик с его собственными эскизами,— ни одежды, ни еды. На поезд они успели. Мелкин устал, хотел спать; он едва сознавал, что происходит, когда его впихнули в купе. Особой тревоги он не испытывал: художник забыл, куда и зачем он едет. Поезд почти мгновенно нырнул в темный туннель.

Проснулся Мелкин на очень длинной тусклой железнодорожной станции. По платформе что-то выкрикивая шел Проводник. Однако выкрикивал он не название станции, он кричал: «Мелкин!»

Художник поспешно вышел и обнаружил, что забыл свою сумку. Бросился было назад, но поезд уже тронулся.

— А, вот вы где! — сказал Проводник.— Как? Что? Без багажа?! Отправитесь в рабочий дом.

Мелкин почувствовал себя так плохо, что опустился без сознания на платформу. Его подняли и в карете скорой помощи доставили в госпиталь рабочего дома.

Лечение художнику совсем не понравилось. Лекарство, которое давали ему, было горьким, санитары и обслуживающий персонал — недружелюбны, молчаливы и строги, а кроме них его навещал изредка только очень суровый врач. Вообще все это больше смахивало на тюрьму, чем на госпиталь. В определенные часы Мелкину приходилось выполнять тяжелую работу: копать землю, плотничать и красить голые доски в один и тот же неизменный цвет. Выходить ему не позволяли никогда, а окна были заперты наглухо. Ху-

дождника часами держали в темноте, чтобы «дать возможность поразмыслить», как это объясняли. Он потерял счет времени. И состояние его нисколько не улучшалось, ни в коей мере, если оценивать улучшение по возможности получить удовольствие от чего-нибудь. Удовольствия он не чувствовал, даже лежа в кровати.

Сначала, в первые сто лет или около того (я просто передаю его ощущения) он бесцельно переживал прошлое. Лежа в темноте, Мелкин повторял себе одно и то же: «Как жаль, что Парк не позвал меня в первое же утро после начала урагана. Я ведь собирался зайти. Тогда черепицу легко было бы закрепить. И миссис Парк не простудилась бы. И я бы тоже тогда не простудился. И у меня была бы еще целая неделя». Но со временем он забыл, зачем ему нужна была эта неделя.

Теперь художник думал только о работе в госпитале. Он прикидывал, сколько времени ему понадобится, чтобы перестелить пол, перевесить дверь или починить ножку стола. Возможно, он действительно стал гораздо более полезным человеком, хотя никто ничего подобного ему не говорил. Но, конечно, вовсе не по этой причине беднягу так долго держали в больнице. Быть может, ожидалось, что ему станет лучше в соответствии с каким-то неизвестным врачебным критерием.

Как бы то ни было, бедный Мелкин не получал от жизни никакого удовольствия, во всяком случае того, что он привык называть удовольствием. То есть, его определенно не развлекали. Зато нельзя отрицать, что художник стал более... удовлетворенным, что ли. Как никак, а хлеб лучше джема. Он научился кончать задание как раз с ударом колокола и в следующий же момент мог отложить работу в сторону в полном порядке, и готов был продолжить ее в надлежащее время. За день он успевал переделать массу вещей и ловко справлялся с небольшими уроками. У Мелкина теперь не было времени «для себя» (если не считать того, которое он проводил в кровати), и однако он стал хозяином своего времени. Он даже начал представлять, что с ним делать. Исчезло ощущение спешки. Художник стал спокойнее внутренне, и во время отдыха он действительно мог отдыхать.

И вдруг его режим резко изменили. Теперь Мелкину едва давали прилечь. Всю плотницкую работу у него отобрали и заставили день за днем копать землю. Он справлялся с этим вполне сносно. Даже настолько хорошо, что очень скоро начал перебирать в уме практически забытые проклятия. Художник копал, пока спина его чуть не переломилась, руки буквально отвалились и пришло ощущение, что со следующей лопатой земли ему не справиться. Никто не похвалил его. Зато пришел врач, взглянул на художника и сказал:

— Достаточно! Полный отдых в темноте.

Мелкин лежал в темноте, полностью отдыхая. Он даже ничего не думал и не чувствовал и не мог сказать, лежит ли он так часы или годы. Но вдруг он услышал Голоса, совершенно незнакомые. Похоже было, что в соседней комнате (может, даже с открытой дверью, хотя ни зги не видно) заседает медицинская комиссия или госпитальный совет.

— Теперь случай Мелкина,— произнес Голос, суровый голос, суровее даже, чем голос врача.

— А что с ним? — спросил Второй, более мягкий, хотя нежным его назвать было нельзя. Убедительный голос, звучащий одновременно и с надеждой, и с грустью. — Что такое с Мелкиным? Сердце у него на месте.

— Да, но оно не функционирует правильно. И в голове винтиков не хватает. Вряд ли он вообще способен думать. Посмотрите, сколько времени он потратил зря: даже и не в свое удовольствие! Не смог подготовиться к путешествию... Был человеком среднего достатка, а сюда явился чуть ли не нищим, так что пришлось его поместить в отделение для неимущих бродяг. Боюсь, случай тяжелый. И по-моему, его надо оставить.

— Возможно, это ему и не повредит,— отозвался Второй голос.— Но он ведь всего лишь маленький человек. Он никогда не мечтал быть чем-нибудь большим, и никогда не был особенно сильным. Взглянем в записи. Да. Знаете, там было несколько удачных моментов.

— Может быть, но их слишком мало, чтобы составить картину.

— Но они есть. Он был художником по натуре. Небольшим, конечно. Однако, Лист Мелкина очень недурен. Чувствуется, что он много бился над листьями. Но никогда при этом не думал, что они придадут ему весу, даже в собственных глазах. В Записях нет отметки о подобных притязаниях. Это служит оправданием его пренебрежению вещами, положенными по закону.

— Тогда он не должен был пренебрегать ими столь часто.

— Так-то оно так, но он откликался на многие просьбы.

— На немногие. В основном на те, что полегче, да и то называл их «помехами». Записи просто пестрят от этого слова вместе с массой жалоб и дурацкими проклятиями всех и вся.

— Верно, но они, конечно, казались бедняге помехами. И вот еще что: он никогда не рассчитывал на Возвращение, как это обычно называют ему подобные. У меня тут дело Парка, который прибыл позже. Он был соседом Мелкина, пальцем об палец никогда для него не ударил и спасибо-то говорил исключительно редко. А в Записях нет ни одной отметки, что Мелкин ожидал от Парка благодарности: похоже, что он вообще об этом не думал.

— Да, это факт. Но так себе фактик. Мелкина зачастую следует признать просто забывчивым. Все сделанное им для Парка он просто выкидывал из головы как досадные неприятности, с которыми покончено.

— Вот последнее сообщение о велосипедной поездке в непогоду. Я считаю, что его надо выделить особо. По-моему, это было истинное самопожертвование: Мелкин догадывался, что лишается последнего шанса закончить картину, и догадывался также, что Парк тревожится по пустякам.

— По-моему, вы переоцениваете это,— сказал Первый голос.— Но за вами право последнего слова. Разумеется, ваш долг истолковывать факты в наилучшем свете. Временами это удается. Что вы предлагаете?

— Я считаю, что пора перейти к более мягкому лечению,— ответил Второй.

Мелкину показалось, что он никогда не слышал ничего великодушнее слов этого Голоса. «Мягкое лечение» прозвучало, как богатейший дар и приглашение на королевский пир. И тут внезапно Мелкину стало стыдно. То, что его признали достойным мягкого лечения, ошеломило художника и заставило покраснеть в темноте. Словно его при всех громко похвалили, тогда как и он, и присутствующие прекрасно знали, что похвала не заслужена. Вспыхнувший Мелкин натянул себе на голову грубое одеяло.

Наступило молчание. Затем Первый голос прозвучал над самым ухом художника.

— Ты все слышал.

— Да,— подтвердил Мелкин.

— Ну и что ты можешь сказать?

— Нельзя ли узнать что-нибудь о Парке? Мне хотелось бы снова с ним встретиться. Надеюсь, он не очень болен? А ногу его вы можете вылечить? Она доставляла ему массу неприятностей. И, пожалуйста, не волнуйтесь по поводу наших с ним отношений. Он был отличным соседом и очень дешево продавал мне прекрасную картошку. Я сэкономил на этом массу времени.

— Дешево продавал картошку? Весьма приятно слышать,— заметил Первый голос.

Вновь последовало молчание. затем Мелкин опять услышал голоса, но уже удаляющиеся.

— Хорошо, я согласен,— донеслись до него слова Первого голоса.— Переводите на следующий этап. Хоть завтра, если угодно.

Проснувшись, Мелкин увидел, что ставни распахнуты и каморка залита солнечным светом. Он поднялся и обнаружил, что для него приготовили не больничную, а самую обыкновенную удобную одежду. После завтрака врач обработал его сбитые в кровь руки

какой-то мазью, от которой они моментально исцелились. Затем надавал Мелкину массу полезных советов и снабдил бутылочкой тоника (на всякий случай). В полдень Мелкин получил печенье, стакан вина, а затем ему вручили железнодорожный билет.

— Можете отправляться на станцию,— сказал врач.— Проводник о вас позаботится. Всего хорошего.

Мелкин выскользнул из главной двери и остановился, ослепленный. Солнце светило потрясающе ярко. Кроме того, он ожидал увидеть большой город, соразмерный станции, но не увидел. Художник был на вершине холма, зеленого, голого, овеваемого бодрящим ветерком. Вокруг ничего больше не было. Только у подножья холма он разглядел сверкающую крышу станции.

Мелкин проворно, но без спешки, спустился по склону. И сразу наткнулся на Проводника.

— Вот сюда! — сказал он и повел Мелкина к платформе, у которой стоял очень милый маленький местный поезд: один вагончик и небольшой паровоз, очень чистенькие, сверкающие и свежавыкрашенные, словно отправлялись в свой первый маршрут. Даже железнодорожное полотно перед паровозом казалось совсем новым: скамейки на перроне были выкрашены зеленой краской, рельсы сияли, шпалы под горячим солнцем дразняще пахли свежим дегтем. Вагончик был пуст.

— Куда идет поезд? — спросил Мелкин.

— По-моему, у этого места еще нет названия,— ответил Проводник.— Но вам там понравится.

Он закрыл дверь.

Поезд немедленно тронулся. Мелкин откинулся на спинку кресла. Паровозик сосредоточенно пыхтел по глубокой траншее с высокими зелеными краями, которую покрывало голубое небо. Довольно скоро раздался свисток, заскрежетали тормоза, и поезд остановился. Станции не было, не было даже платформы — только короткая лесенка в один пролет вверх по покрытой травой насыпи. Ступеньки вели к аккуратной изгороди с калиткой. Рядом с калиткой стоял велосипед художника, по крайней мере, очень похожий, и к рулю была прикреплена желтая картонка с надписью большими черными буквами: «Мелкин».

Мелкин толкнул калитку, вскочил на велосипед и покатил вниз по склону, залитому весенним солнцем. Вскоре тропинка, по которой он ехал, исчезла, и теперь велосипед катил по удивительному газону — зеленому и плотному, но при том художник различал каждую травинку. Ему показалось, что он уже видел, во сне или наяву, этот травяной простор. Изгибы местности тоже были чем-то знакомы. Ну да: вот начался спуск, а теперь, как и должно быть, снова подъем. Солнце закрыла огромная зеленая тень. Мелкин поднял глаза — и свалился с велосипеда.

Перед ним стояло Дерево, его Дерево, законченное, если можно так говорить о живом дереве с распускающимися листьями и сильными, молодыми сучьями, колышущимися на ветру, который Мелкин так часто чувствовал или представлял себе, но так и не сумел запечатлеть на холсте. Он долго вглядывался в Дерево, затем медленно воздел и широко развел руки.

— Это дар! — проговорил он. Художник говорил о своем искусстве и о картине, и все же употребил это слово в его буквальном значении.

Он пошел вперед, глядя на Дерево. Тут были все листья, над которыми он работал, но скорее такие, какими он воображал их, а не такие, какими нарисовал. Были и такие, какие только еще зародились в его голове, и такие, какие могли бы зародиться, если бы у художника было время. На них не было никаких повреждений, это были просто изумительные листья, и притом настолько молодые, насколько может быть молод зеленый росток. Самые прекрасные — и самые запоминающиеся — самые безупречные, в истинном стиле Мелкина листочки, казалось, были созданы по советам Парка, иначе и не скажешь.

На Дереве гнездились птицы. Удивительные птицы. Как они пели! Они щебетали, высиживали птенцов и, расправив крылья, улетали с песнями в Лес, стоило только художнику на них поглядеть. Ибо теперь он увидел, что Лес тоже был здесь, открывающийся с обеих сторон и уходящий к горизонту, а вдали виднелись Горы.

Немного погодя Мелкин направился к лесу. Не потому, что ему надоело Дерево, а потому, что теперь он вроде бы ясно запомнил его и представлял себе, даже не глядя. По дороге художник обнаружил странную вещь: Лес, конечно, был вдали, «на заднем плане», и однако он мог приблизиться к нему и даже войти, но особое очарование дали не исчезало. Прежде ему не удавалось войти в даль так, чтобы она не превращалась в окружающую местность. И это добавляло прогулке еще большую привлекательность, потому что постоянно открывались все новые дали — второго, третьего, четвертого плана — вдвое, втрое, вчетверо заманчивее. Можно было идти все вперед и вперед, но при этом не выходить из сада, или картины (если вы предпочитаете называть ее так). Можно было идти все вперед и вперед, но, похоже, не бесконечно. Совсем на заднем плане были Горы. Они приближались, очень медленно. казалось, что горы не принадлежали картине, вернее, соединяли ее с чем-то иным, с другим этапом, с другой картиной.

Мелкин бродил там и сям, но не бездельничал. Он внимательно озирали окрестности. Дерево было закончено, правда, без его участия («Просто другой путь к тому, что должно быть», — подумал он), но в Лесу оставались неубедительные участки, над которыми надо было еще поработать и подумать. Переделка не требовалась, все было вроде бы правильно, нужно только немного довести до определенного уровня. И Мелкин теперь знал совершенно точно, где что нужно сделать.

Он уселся под очень красивым деревом «на заднем плане» — похожим на Большое Дерево, но совершенно самостоятельным, или, точнее, оно станет таким с небольшими дополнениями, — и начал прикидывать с чего начать и чем кончить работу, и сколько времени она займет. В планах что-то не ладилось.

— Ну конечно! — воскликнул он. — Парк, вот кто мне нужен. Тут же масса всего на земле, в растениях и деревьях, о чем я и понятия не имею, а он знает. Это место не может оставаться моим частным садом. Мне нужны совет и помощь, и как можно скорее.

Художник встал и отправился на тот участок, с которого решил начать работу. Снял пиджак. И тут, в неглубокой укромной ложбинке увидел человека, в замешательстве озирающегося вокруг. Он опирался на лопату, но явно не знал, что делать.

— Хэлло, Парк! — окликнул Мелкин.

Парк вскинул лопату на плечо и подошел к нему. Он все еще слегка прихрамывал. Разговаривать не стали, просто кивнули друг другу, как раньше, встречаясь на улице. Но теперь они пошли вместе, рука об руку. Мелкин и Парк, все так же молча, решили, где поставить домик и разбить сад, которые явно были необходимы.

В процессе совместной работы стало ясно, что теперь из них двоих Мелкин лучше распоряжается своим временем и лучше справляется с делом. Еще более странно, что именно Мелкин увлекся домом и садом, тогда как Парк чаще бродил там и тут, разглядывая деревья и особенно Большое Дерево.

Как-то раз Мелкин сажал живую изгородь, а Парк лежал рядышком на траве, внимательно разглядывая прекрасный желтый цветок среди ее зелени. Мелкин уже давным-давно поместил множество таких цветов меж корней Дерева. Неожиданно Парк поднял глаза: на лице его, освещенным солнцем, была улыбка.

— Восхитительно! — сказал он. — По-настоящему-то я никак не мог бы попасть сюда. Спасибо, что замолвил за меня словечко.

— Чепуха! — отозвался Мелкин. — Не помню, что я сказал, но вряд ли мои слова хоть что-нибудь значили.

— Еще как значили, — возразил Парк. — Благодаря им я вышел значительно раньше. Тот Второй голос, знаешь ли, он послал меня сюда. Он сказал, что ты хочешь меня видеть. Так что я перед тобой в долгу.

— Нет. Ты в долгу перед ним. Мы оба перед ним в долгу.

Они жили и работали вместе. Не знаю, как долго это продолжалось. Не стоит отрицать, что сначала они временами ссорились, особенно когда уставали. Потому что первое время они иногда уставали. Обнаружилось, что у обоих была бутылочка с тоником, и на обеих бутылочках была одинаковая этикетка: «Несколько капель в воду из родника перед отдыхом».

Родник они нашли в самой глубине Леса: когда-то, давным-давно, Мелкин представил его себе, но так и не изобразил. Теперь он понял, что этот родник давал жизнь озеру, блестящему вдаль и питавшему все, что росло в этой стране. Несколько капель делали воду терпкой, горьковатой, зато она придавала силы и просветляла мысли. Выпив, они отдыхали по одиночке, а затем вставали, и дела шли гораздо веселее. В такие минуты Мелкин думал о чудесных новых цветах и травах, а Парк всегда точно знал, куда их посадить и где им будет лучше всего. Задолго до того, как тоник кончился, потребность в нем отпала. Парк перестал хромать.

Чем ближе работа подходила к концу, тем больше времени они позволяли себе просто бродить по стране, глядя на деревья, цветы, свет и тени и на всю местность в целом. Иногда они пели хором, но Мелкин стал замечать, что глаза его все чаще и чаще устремляются к Горам.

Наконец пришло время, когда дом в ложбинке, сад, трава, лес, озеро и вся страна приблизились к завершению, стали такими, как им надлежало быть. Большое Дерево было все в цвету.

— Сегодня вечером закончим,— сказал Парк однажды.— А потом сможем погулять по-настоящему.

Они отправились на следующий же день и шли, пока не достигли через все дали Предела. Конечно, никакой видимой границы не было — ни линии, ни забора, ни стены; но они знали, что дошли до края этой земли. Какой-то человек, похожий на пастуха, спустился к ним по травяному склону, уводящему в Горы.

— Гид нужен? — спросил он.— вы хотите идти дальше?

На мгновение словно тень пролегла между Мелкином и Парком, потому что художник знал, что сейчас он пойдет дальше и (в каком-то смысле) даже должен продолжать путь, а Парк не хотел и еще не был готов идти.

— Мне надо дождаться жены,— сказал он Мелкину.— Ей будет одиноко. Я так понял, что ее когда-нибудь пришлют после меня, когда она будет готова и когда я для нее все приготовлю. Дом теперь совсем готов, насколько мы могли это сделать, и мне очень хочется показать его ей. По-моему, она сможет значительно улучшить его, сделать более уютным. Надеюсь, что край этот ей тоже понравится.

— А вы здешний проводник? — обратился он к пастуху.— Не скажете, как называется эта страна?

— Разве вы не знаете? — удивился пастух.— Это страна Мелкина. Ведь это его картина, во всяком случае, в основном. Но теперь кое-что здесь есть и от участка Парка.

— Картина Мелкина! — поразился Парк.— Так это *ты* придумал все вокруг, Мелкин? Я и не подозревал, какой ты умный. Почему же ты не сказал мне?

— Он давно пытался вам сказать,— вмешался пастух.— Но вы ни разу не взглянули. Тогда у него были только холст и краски, а вы хотели залатать ими крышу. все окружающее и есть то, что вы с женой называли «мелкинская чепуха» и «эта мазня».

— Но тогда ведь все так и выглядело, совсем не похоже на настоящее,— пробормотал Парк.

— Да, это был только отблеск,— подтвердил пастух.— Но вы тоже могли бы уловить его, если бы только захотели попробовать.

— Я ведь тебе и возможности почти не дал,— вмешался Мелкин.— Даже ни разу не попытался объяснить. Я звал тебя Старым Кротом. Но что из того? Мы же теперь пожили и поработали вместе. Все, конечно, могло бы быть иначе, но не сможет быть лучше. А те-

перь, боюсь, что я должен идти дальше. Но мы еще встретимся, я уверен: ведь мы еще столько можем сделать вместе! До свидания!

Он тепло пожал руку Парка — честную, крепкую руку. Затем повернулся и глянул назад. Цветущее Дерево сияло, как пламя. Над ним порхали и пели птицы. Мелкин улыбнулся, кивнул Парку и пошел за пастухом.

Он научится пасти овец, увидит высокие пастбища и будет смотреть в огромное распахнутое небо, и будет уходить все дальше и дальше в Горы, все вверх и вверх. А что случится потом, я не знаю. Когда-то маленький Мелкин в своем старом доме смог угадать очертания дальних Гор и изобразить их на краю своей картины. Но лишь те, кто поднялся в горы, могут сказать, какие они на самом деле и что лежит за ними.

— Глупый был человек, по-моему, — заявил советник Томпкинс. — Ничего не стоящий. Совершенно бесполезный для общества.

— Не знаю, не знаю, — отозвался Аткинс, который не был значительным лицом, а был просто школьным учителем. — Я в этом не уверен. Смотря что вы понимаете под пользой.

— Не с практической и не с экономической точки зрения, — уточнил Томпкинс. — Из него, быть может, и вышел бы толк, кабы вы, педагоги, знали свое дело. А вы не знаете, вот и получают такие никчемные люди, как он. Будь я начальником, уж я бы приставил его и ему подобных к делу по их способностям: посуду бы в столовых мыли или что-нибудь наподобие, — и уж я бы смотрел, чтоб они это делали как следует. А то бы и просто спровадил их куда подальше. Уж его-то я в первую очередь спровадил бы.

— Спроводили? Вы хотите сказать, что заставили бы его отправиться в путешествие раньше времени?

— Вот именно, в «путешествие», коли уж вы изволите употреблять это обесмыслившееся устаревшее выражение. Отправил бы его по туннелю на большую свалку!

— То есть, по-вашему, живопись ничего не стоит, ее не стоит хранить, совершенствовать, и вообще она не нужна?

— Нет, отчего же, живопись полезна. Только вот из его картин нельзя извлечь ровно никакой пользы. Всегда найдется с дюжину самоуверенных юнцов, которых не пугают новые идеи и веяния. Ничего старомодного! Сокровенный смысл дневной дремы! Да они лучше умрут, чем нарисуют афишу! Живут только листочками-цветочками. Я у него как-то спросил, зачем они ему. А он отвечает, что они красивые! Представляете? «Красивые»! «Что красивое? — говорю, — органы питания и размножения растений?» А ему даже и сказать-то на это было нечего. Глупый недотепа!

— Недотепа, — вздохнул Аткинс. — Да. Бедный маленький человек, он так ничего и не кончил. Ах да, зато его холст после ухода художника «пристроили к делу», хотя я вовсе не уверен в этом, Томпкинс. Помните, тот большой, которым залатали крышу соседнего дома после бури и наводнения? Я нашел оторванный от него уголок, валялся в поле. Он поврежден, но рисунок виден: горный пик и ветка с листьями. Он не идет у меня из головы.

— Не идет у вас из чего? — переспросил Томпкинс.

— О ком это вы? — вмешался Перкинс, чтобы помешать ссоре (Аткинс уже побагровел).

— Да не стоит и называть, — ответил Томпкинс. — Не пойму, чего это мы вообще о нем заговорили. Он не жил в городе.

— О нет, — сказал Аткинс. — Но это не мешало вам поглядывать на его дом. Потому-то вы и таскались туда, напрашивались в гости и над ним же и насмеялись, попивая его чай. Что ж, теперь у вас есть и его дом, и еще один, в городе, так что могли бы и не шипеть от его имени. Если угодно знать, Перкинс, мы говорили о Мелкине.

— А-а, бедолага Мелкин! А я и не знал, что он занимался живописью, — проговорил Перкинс.

После этого имя Мелкина, кажется, ни разу не всплывало в разговорах. Впрочем, Аткинс сохранил тот обрывок картины. Краски почти все осыпались, но один очень красивый лист остался цел. Аткинс вставил его в рамку, а потом завещал Городскому Музею. Довольно долго «Лист Мелкина» висел там в какой-то нише, кое-кто его там замечал. В конце концов Музей сгорел, так что и лист, и Мелкин были окончательно и безвозвратно забыты в его прежней стране.

— Это в самом деле оказалось очень полезным,— сказал Второй голос,— и для прогулок, и для отдыха. Великолепно подходит для выздоровления, и не только. Для многих это — лучшее преддверие Гор. Иногда действует прямо потрясающе. Я все чаще и чаще посылаю туда. И знаешь, они редко возвращаются.

— Да, это так,— согласился Первый голос.— По-моему, нам надо дать этой местности имя. Что вы предлагаете?

— Проводник успел решить этот вопрос по-своему. Он уже довольно давно выкрикивает только так: «Поезд до Парка Мелкина у платформы». Мелкин-Парк. Я передал им это.

— И что же они сказали?

— Они расхохотались. Расхохотались так, что отозвались Горы.

О ВОЛШЕБНЫХ СКАЗКАХ

Я собираюсь вести речь о волшебных сказках, хотя и сознаю, что это опрометчивая затея. Волшебный мир — опасная страна, в которой есть и ловушки для неосторожных, и темницы для дерзких. А меня можно счесть дерзким, потому что я не изучал волшебных сказок специально, хотя люблю их с того момента, как научился читать, и частенько размышлял о них. Я лишь чуть больше, чем любопытствующий путешественник (или нарушитель границ) в стране, полной чудес, но не указателей.

Царство волшебных сказок идет и в ширь, и в глубь, и в высь и густо населено: здесь можно встретить любых животных и птиц, безбрежные моря и звезды без счета, колдовскую красоту и извечную, постоянную опасность, и горе, и радость, острые, как мечи. Человек, попавший сюда, быть может, и сочтет себя счастливым, но сам блеск и неизведанность волшебной страны свяжут язык того пугника, который захочет рассказать о них. И опасно, находясь в той стране, задавать слишком много вопросов, иначе ворота закроются, а ключи от них исчезнут.

Однако есть вопросы, на которые всякий, кто заводит речь о волшебных сказках, должен получить ответ или попытаться ответить сам, что бы там обитатели Волшебного Мира ни думали о его дерзости, а именно: что такое волшебные сказки? Откуда они? Зачем они? На эти вопросы я попытаюсь дать ответ или хотя бы приблизиться к нему по тем крохам, которые смог почерпнуть в основном из самих же сказок, из знакомой мне малой части их огромного множества.

Волшебные сказки

Что такое волшебные сказки? В данном случае бесполезно обращаться за помощью к Оксфордскому словарю английского языка. Там нет никаких справок по поводу словосочетания «волшебные сказки» и совсем ничего о «волшебном народе». В «Приложении» говорится, что «волшебные сказки» известны в письменном виде с 1750 г. и обычно озна-

чают: а) сказки о волшебном народе или, в целом, хорошо разработанные волшебные легенды; б) сверхъестественные или невероятные истории; в) выдумки.

Совершенно очевидно, что два последних значения делают мой предмет безнадежно обширным. Однако первое определение слишком узкое: не для эссе (оно достаточно широко, чтобы стать темой многих книг), но для того, чтобы охватить сложившееся употребление словосочетания. И особенно в том случае, если принять лексикографическое употребление термина «волшебный народ»: «сверхъестественные существа крошечного размера, которые, по общему убеждению, могут обладать магической силой и вмешиваться с добрыми или злыми намерениями в дела людей».

Сверхъестественность — опасное и непростое понятие в любом из его смыслов, как узком, так и широком. Но к волшебному народу оно едва ли применимо, если не воспринимать «сверх-» просто как приставку превосходной степени. Ибо по сравнению с волшебным народом сверхъестественным является именно человек, тогда как первые-то именно естественны, в каком-то смысле гораздо более естественны, чем он. Такова уж их судьба. Дорога в волшебную страну, как я полагаю, не ведет ни к небесам, ни к аду, хотя очень многие у нас считают, что дьявол снимает с нее свою долю.

«...Вот этот путь, что вверх ведет,
Тернист и тесен, прям и крут.
К добру и правде он ведет,
По нем немногие идут.

Другая — торная — тропа
Полна соблазнов и услад.
По ней всегда идет толпа,
Но этот путь — дорога в ад.

Бежит, петляя меж болот,
Дорожка третья, как змея,
Она в Эльфландию ведет,
Где скоро будем ты да я...»*

(* перевод С. Я. Маршака)

А что касается крошечного размера, то я не отрицаю, что так уж принято считать в наши дни. Я часто думал, что было бы интересно попытаться понять, откуда это взялось, но моих познаний недостаточно для уверенного ответа. В самом деле, уже в древности существовали кое-какие обитатели Волшебного Мира, отличавшиеся небольшим (хотя вряд ли крошечным) размером, однако малорослость никогда не была характерна для этого народа в целом. Крошечные существа, эльфы или феи, по моему мнению, в Англии в значительной степени представляют собой софистический продукт литературного вымысла.¹ Возможно, что в Англии, где любовь к изящному и утонченному так часто вновь и вновь проявляется в искусстве, воображение совершенно естественно и в данном случае обратилось к миниатюрности и изысканности, тогда как во Франции устремилось к королевскому двору и оделось в пудру и бриллианты. Хотя, по-моему, все эти детали из цветов и бабочек, могли возникнуть в результате «фационализации», превратившей обаяние Англии в обычную утонченность, а невидимок — в хрупких существ, которые могут укрыться в примуле или затеряться среди травинок. Похоже, что это вошло в моду вскоре после того, как в результате великих путешествий мир начал казаться слишком тесным, чтобы вместить и людей, и эльфов; когда волшебная страна Ну Breasail на Западе превратилась

¹ Я имею в виду развитие, происходившее до вспышки интереса к фольклору других стран. Такие английские слова, как эльф (elf), долгое время испытывали влияние французского (из которого взяты *fau* — фея, *faërie* — волшебный мир, волшебство, *fairu* — волшебный народ); но позднее, благодаря использованию этих слов в переводах, волшебный народ и эльфы почерпнули многое в атмосфере германских, скандинавских и кельтских сказок и приобрели много черт *huldu-folk* (древнего народа), *daoinesithe* (прекрасного народа), *tylwyth teg* (прекрасных семейств).

просто в Бразилию, страну вечнозеленых лесов и красного дерева². Но в любом случае крошечный размер в значительной степени обязан своим появлением трудам литераторов, в которых сыграли свою роль Вильям Шекспир и Михаэль Драйтон³. «Нимфида» Драйтона стала родоначальницей длинного ряда цветочных эльфов и порхающих фей с усиками, которых я так не любил в детстве и которых, в свою очередь, мои дети просто ненавидели. Эндрю Ланг испытывал сходные чувства. В предисловии к «Сиреновой волшебной книге» он так пишет о сказках нудных современных авторов: «...они всегда начинают с маленького мальчика или девочки, которые выходят из дому и встречают волшебный народ в нарциссах, гортензиях или цветах яблони... эти существа либо весьма безуспешно пытаются быть забавными, либо чрезвычайно успешно начинают проповедовать».

Но все это, как я уже говорил, началось гораздо раньше 19 столетия и уже давным-давно стало нудным — нудным в смысле тщетных попыток позабавить. «Нимфида» Драйтона, которая считается волшебной сказкой (сказкой о волшебном народе) — одна из худших когда-либо написанных. Во дворце Оберона стены из паучьих ножек,

Вместо окон — глазки кошек,
И крыла летучей мыши
Вместо черепиц на крыше.

Рыцарь Пигвиген скачет на резвой ухвертке и шлет своей возлюбленной, королеве Мэб, браслет из мурашиных глаз, назначая свидание в цветке примулы. Но сама сказка, несмотря на все эти приятные подробности, — просто скучная история об интригах и лукавых проходимцах. Галантный рыцарь и разгневанный супруг вязнут в болоте и гасят свою ярость глотком воды из Леты... Лучше, если бы в Лету канула вся история целиком! И пусть Оберон, Мэб и Пигвиген — крошечные эльфы волшебного мира, а Артур, Джиневра и Ланселот — нет, но добрые и злые предания о дворе Артура ближе к «волшебным сказкам», чем эта повесть об Обероне.

Волшебный народ как понятие более или менее эквивалентное *эльфам* — относительно новый термин, редко встречающийся до периода Тюдоров. Весьма важна первая (и единственная до 1450 г. р.Х.) цитата в Оксфордском словаре. Она взята из поэта Гауэра: «Как если бы он был из волшебного народа» (... a faierie). Но Гауэр говорит не так. Он пишет: «Как если бы он был из волшебной страны» (of faierie), из Волшебного Мира. Гауэр описывает молодого ухажера, который в церкви пытается очаровать сердца девушек:

На кудри гладкие надет
За модным хохолком берет,
Иль ветка с пышною листвою
Торчит, как в заросли густой.
По виду скажешь «чист он» смело,
Но он высматривает тело,
Как сокол, что кидает взгляд
На птиц, помять которых рад.
Себя он выставил спесиво
Как из страны волшебной диво.

Это смертный молодой человек из плоти и крови, но он гораздо лучше изображает облик жителей Эльфландии, чем определение «волшебный народ», под которым помещен с двойной ошибкой. Ибо с истинными обитателями Волшебного Мира трудно именно потому, что они не всегда показываются в своем истинном облике и часто напускают на себя такое величие и такую красоту, в какие мы охотно облачились бы сами. И наконец, к добру или худу человека, частью их магической силы является власть играть на желаниях его

² О возможности того, что ирландское Ну Breasail сыграло свою роль в названии Бразилия, см. Нансен «В туманах Севера».

³ Их влияние не ограничивалось одной Англией. Германские Elf, Elfe (эльфы) взяты, по-видимому, из «Сна в летнюю ночь» в переводе Виланда (1764).

тела и его сердца. Королева Эльфландии, умчавшая со скоростью ветра Томаса Рифмача на своем белом скакуне, явилась к Древнему Дереву (Eildon) как леди чарующей красоты. Так что Спенсер верен традициям, называя рыцарей своего Волшебного Мира эльфами. Слово это подходит к рыцарям, подобным Гийону, гораздо больше, чем к Пигвигену, вооруженному жалом шмеля.

А теперь, слегка коснувшись (в совершенно недостаточной степени) *эльфов* и *волшебного народа*, я должен вернуться назад, потому что уклонился от своей прямой темы: волшебные сказки. Я уже говорил, что определение «сказок о волшебном народе» слишком узко⁴. Оно слишком узко, даже если мы отвлечемся от крошечного размера, потому что в обычном английском словоупотреблении волшебные сказки вовсе не являются историями о «волшебном народе» или эльфах. Это истории о Волшебной Стране, то есть Волшебном Море, королевстве или пространстве, в котором волшебный народ *существует*. Волшебный мир включает в себя многое, кроме эльфов и фей, кроме гномов, ведьм, троллей, великанов и драконов: в нем есть моря, солнце, луна, небо, и земля, и все, что есть на земле, — деревья и птицы, вода и камни, вино и хлеб, и мы сами, смертные люди, если околдованы.

Сказки, непосредственно связанные с «волшебным народом», то есть существами, которых на современном английском языке можно назвать «эльфами», относительно редки и, как правило, не особенно интересны. Большинство хороших «волшебных сказок» повествует о *приключениях людей* в Королевстве Опасностей или у его сумеречных границ. И это естественно: ибо если эльфы — это правда, если они реально существуют независимо от наших рассказов о них, тогда верно и то, что заняты они преимущественно не нами, как и мы — не ими. Судьбы наши различны, наши тропы редко пересекаются. Даже у границ Волшебного Мира мы сталкиваемся с ними только при случайном совпадении дорог⁵.

Определение волшебных сказок — что это такое или чем должно быть, не может, следовательно, зависеть от какого-либо определения или исторического образа эльфов или волшебного народа, но должно опираться на суть Волшебства: на само Королевство Опасностей и на воздух, что веет в том краю. Я не стану пытаться ни определять, ни непосредственно описывать. Это невозможно. Волшебство нельзя уловить словесной сетью, ибо одно из его качеств — быть неопишущим при всей своей очевидности. В нем много составляющих, но анализ не всегда открывает секрет целого. Однако надеюсь, что сказанное мной по поводу других вопросов прольет немного света на мое собственное несовершенное понимание его. А пока я скажу только, что «волшебные сказки» — это то, что имеет отношение к Волшебству или использует его, какие бы при этом ни были наши основные цели: сатира, приключения, нравоучение, фантазия. Само Волшебство может быть ближе всего выражено словом Магия — но Магия эта особого звучания и силы, совершенно противоположная вульгарным механизмам рабочих, ученых, фокусников. Существует правило: если в сказке присутствует элемент сатиры, одна вещь не должна высмеиваться — сама магия. В подобной истории она должна быть принята серьезно — без смеха, без оправдания. Восхитительный пример такой серьезности — средневековый «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь».

Но если мы примем даже столь туманные и неопределенные ограничения, станет ясно, что очень многим, пусть даже и искушенным в этих вещах людям, стоит пользоваться термином «волшебные сказки» очень осторожно. Одного взгляда на современные книги, объявленные сборниками волшебных сказок, достаточно, чтобы увидеть, что истории о

⁴ За исключением отдельных случаев, например, сборников уэльских или гэльских сказок. Эти истории о «волшебных семьях» или «*shee-folk*» (дивном народе) иногда выделяют как «волшебные сказки» из прочих «народных сказок», касающихся других чудес. В подобных «волшебных сказках» или «волшебных преданиях» обычно коротко сообщается о появлении «волшебного народа» или об их вмешательстве в дела людей. Однако само их выделение — всего лишь следствие перевода.

⁵ И это так, даже если эльфы — лишь творение человеческой мысли, «верно» даже как частичное отражение одного из прозрений истины человеком.

волшебном народе, о каких-нибудь волшебных семьях, и даже о гномах и гоблинах — лишь малая часть их содержания. Этого, как мы уже поняли, и следовало ожидать. Но сюда же входит немало сказок, которые не то что не используют, но даже и никоим образом не связаны с Волшебством, с Волшебным Миром, таких сказок, которые вовсе не стоило включать.

Я покажу это на одном — двух примерах, которые послужат как бы негативной стороной определения и помогут перейти ко второму вопросу: откуда взялись волшебные сказки?

Число сборников волшебных сказок очень велико. В Англии, по-видимому, ни один из них не может соперничать как по популярности, так и по содержательности и по общему достоинству с 12 книгами 12 цветов, которыми мы обязаны Эндрю Лангу и его жене. Первая из них появилась более 70 лет тому назад (1889) и все еще печатается. Большая часть ее содержания более или менее строго подходит под определение. Я не буду анализировать эту часть, хотя анализ мог бы стать интересным, но мимоходом отмечу, что в «Синей волшебной книге» нет ни одной истории непосредственно о «волшебном народе» и очень мало упоминаний о нем. Большинство сказок взято из французских источников и именно отобрано определенным образом по вкусу того времени, а возможно и этого (хотя и не по моему нынешнему или детскому). Во всяком случае, настолько велико влияние Шарля Перро со времени появления его «Сказок матушки Гусыни», впервые переведенных на английский в 18 столетии, и других подобных отрывков из утраченной сокровищницы «Кабинет фей», получивших широкую популярность, что и до сих пор, я полагаю, если вы попросите кого-нибудь назвать несколько типичных «волшебных сказок», скорее всего будет названа одна из французских, типа «Кот в сапогах», «Золушка» или «Красная шапочка». Кое-кому прежде всего вспомнятся сказки братьев Гримм.

Но что можно сказать по поводу появления в «Синей волшебной книге» «Путешествия в Лиллипутию»? Я заявляю, что это *не* волшебная сказка ни по замыслу автора, ни в «сокращении» мисс Мэй Кендалл. Ей нечего здесь делать. Боюсь, ее включили потому только, что лиллипуты малорослы, даже крошечны, — единственное, чем они вообще примечательны. Но в Волшебном Мире миниатюрность, как и у нас, — просто случайность. У пигмеев столько же прав называться «волшебным народом», сколько у патагонцев. Я исключаю эту сказку вовсе не из-за ее сатирической направленности. В истинных волшебных сказках часто присутствует сатира, постоянно или местами. И часто она подразумевалась в тех обычных сказках, где мы теперь не улавливаем ее. Исключаю же я эту сказку потому, что форма, — пусть даже блистательная, — в которую облачены сатирические выпады, относит ее к классу сказок странствий. Подобные сказки сообщают о многих чудесах, но чудесах, вплетенных в этот мир, в какую-то область нашего собственного времени и пространства: лишь расстояние скрывает их. Сказки о Гулливере имеют не больше прав на включение в этот сборник, чем рассказы барона Мюнхгаузена или, скажем, «Первый человек на Луне» и «Машина времени». И, кстати, у элои и морлоков более обоснованные претензии, чем у лиллипутов. Лиллипуты — просто люди, приниженные сатирическим взглядом с крыши. Элои и морлоки обитают в далекой пучине времени, бездне настолько глубокой, что на них будто чары наложены. И неважно, что они наши потомки; стоит только вспомнить, как один древний английский мыслитель произвел *ульфов*, или истинных эльфов, через Каина от Адама⁶. Эти чары расстояния, особенно отдаленного времени, ослабляет только абсурдность и неправдоподобность самой машины времени. Однако данный пример иллюстрирует одну из главных причин неизбежной неопределенности границ волшебных сказок. Магия Волшебного Мира не замыкается сама на себя, ее сила в действии, среди которого присутствует исполнение самых исконных человеческих желаний. Одно из этих желаний — познать глубины пространства и времени. Другое (как будет видно) — общаться с другими живыми существами. Сказка может занимать исполнение этих желаний с помощью какой-нибудь машины или магии или без

⁶ «Беовульф», 111-112.

них. В той мере, насколько это удастся, она будет удачной и обретет аромат волшебной сказки.

После сказок странствий я исключаю также или отбрасываю любые истории, использующие механизм Сна, картины реального человеческого сновидения, чтобы объяснить ими явное присутствие в нем чудес. Даже если рассказанный сон сам по себе оказался во всех других отношениях волшебной сказкой, я забракую целое, как имеющее серьезный недостаток, как хорошую картину в бесформенной раме. Сон действительно бывает связан с Волшебным Миром. Сновидения могут освободить необычайную силу мысли. И в некоторых из них человек на миг овладевает волшебным могуществом, которое (пусть даже представляющееся сказкой) воспроизводит перед глазами живые формы и цвета. Настоящий сон иногда может быть волшебной сказкой, почти по-эльфийски легкой и искусной,— пока он остается сном. Но если бодрствующий писатель говорит вам, что его сказка — только лишь плод сонной фантазии, он намеренно обманывает главное желание, лежащее в самом центре Волшебного Мира: независимое от задуманного *осуществление чуда*. О волшебном народе часто говорят (правдиво или ложно, не знаю), что они создают иллюзии, что морочат людей «фантазиями». Но ведь это совсем другое дело! Это их непосредственное занятие. Во всяком случае, такие проделки случаются в самой сказке, где сам волшебный народ — отнюдь не иллюзия и существует независимо от чьей-то реальной воли и силы, от мыслей и целей людей.

Так или иначе, неотъемлемой чертой подлинной волшебной сказки, в отличие от использования этой формы для ухудшения и принижения целого, является то, что сказка должна быть представлена как «правда». Я скоро рассмотрю значение слова «правда» в этой связи. Но, поскольку волшебные сказки имеют дело с «чудесами», я не могу принять никакого обрамления или механизма, предполагающих, что вся история, в которой они присутствуют,— просто вымысел или иллюзия. Конечно, сказка сама по себе может быть настолько хороша, что рама остается незамеченной, или может оказаться удачной и изумительной именно как сон. Такова «Алиса» Л. Кэрролла с ее сном-обрамлением и сном-толкованием. Но по этой (и по другим) причинам подобные истории — не волшебные сказки⁷.

Есть другой тип чудесных сказок, который я не называю «волшебными» тоже вовсе не потому, что не люблю их, а именно,— чистые басни о животных. Выберу пример из волшебной книги Ланга: «Сердце обезьяны» (сказка банту из «Сиреневой волшебной книги»). В этой истории хитрая акула заманивает обезьяну к себе на спину и провозит полдороги до своей страны, прежде чем открывает ей, что султан этой страны болен и нуждается в обезьяньем сердце, чтобы облегчить свой недуг. Но обезьяна перехитрила акулу и заставила вернуться назад, уверив ее, что сердце осталось дома в сумке, висящей на дереве.

Конечно, басни о животных имеют родственную связь с волшебными сказками. звери и птицы в настоящих волшебных сказках часто разговаривают, как люди. В некоторой части (нередко очень незначительной) чудеса басен возникают из-за одного из главных

⁷ Истинный корень их «чудес» (а не просто использование) — сатира, высмеивание абсурдного. Элемент «сна» здесь не просто механизм вступления и окончания, он присущ всему действию и всем переходам. Дети, предоставленные сами себе, могут понять и оценить это. Но многим, как и мне самому, «Алиса» была представлена как волшебная сказка, и до тех пор, пока это недоразумение сохраняется, продолжает сгущаться недовольство от самого использования приема сна. «Ветер в ивах» свободен от подобной помехи. Он начинается так: «Крот трудился в поте лица все утро: он не покладая лап убирал собственный домик»,— и этот корректный тон сохраняется. Тем более примечательно, что великий поклонник этой замечательной книги А. А. Милн вынужден был сделать к своей драматической версии «затейливое» вступление, в котором ребенок разговаривает по телефону с нарциссом. А может, это не особенно примечательно, ибо вдумчивый поклонник книги (в отличие от великого поклонника) никогда не пытался бы сделать из нее драму. В этой форме естественно выражаются только простые составляющие: пантомима и элементы сатирической басни о животных. Представление, как низшая ступень драмы, довольно хорошо развлекает, особенно тех, кто не читал книги. Но дети, которых я сводил посмотреть «Жаба из Жаб-Холла», запомнили в основном только новизну пролога. Остальному они предпочли свои книжные воспоминания.

желаний, заводящих в самый центр Волшебного Мира: желания людей общаться с другими живыми существами. Но речь зверей в баснях о животных, выделившись в отдельную ветвь, имеет мало отношения к этому желанию, а часто просто игнорирует его. Гораздо ближе к истинным целям Волшебства магическое понимание людьми настоящего языка птиц, зверей и деревьев. Но сказки, где нет никакого человеческого начала, или где животные являются героями и героинями, а мужчины и женщины, если появляются, — просто придатки, все же выше тех, где животная форма — лишь маска на человеческом лице, прием сатирика или проповедника. Как первые, так и вторые являются баснями о животных, а не волшебными сказками, будь это «Ренар Лис», «Монашеские сказки», «Братец Кролик» или просто «Три поросенка». Истории Беатрикс Поттер лежат близ границ Волшебного Мира, но, как мне кажется, по большей части вне его⁸. Они обязаны этой близостью в основном сильному нравоучительному элементу, под которым я понимаю присущую им этику, а не некую аллегорическую значимость (significatio). Однако, несмотря на то, что «Кролик Питер» подчиняется тем же этическим нормам, которые существуют в Волшебном Мире и которые, вероятно, одинаковы повсюду, на каждом плане и во всех измерениях, он все же остается басней о животных.

«Сердце обезьяны» тоже, совершенно очевидно, относится к басням о животных. По моему, оно включено в «Волшебную книгу» не из-за своей занимательности, а только лишь из-за сердца обезьяны, которое якобы осталось в сумке. Это явилось существенной деталью для Ланга, знатока фольклора, хотя сия забавная идея используется здесь в шутку: на самом-то деле сердце обезьяны было вполне обычным и находилось в ее груди. Тем не менее, эта деталь — вторичное использование древнего и очень широко распространенного фольклорного мотива, присутствующего также и в волшебных сказках⁹, — представления о том, что жизнь или сила человека и любого другого существа может быть заключена в каком-то ином месте или предмете или в какой-нибудь части тела (особенно в сердце), которую можно отделить и спрятать в сумку, под камень, в яйцо. На одном конце длинного фольклорного ряда, дошедшего до нас, идея эта использована Джорджем Макдональдом в волшебной сказке «Сердце великана». Этот центральный мотив (как и многие другие детали) почерпнут из хорошо известных традиционных сказок. На другом конце стоит возможно одна из древнейших записанных сказок с этим мотивом: «Сказка о двух братьях» на египетском папирусе д'Орсиньи. Младший брат говорит старшему: «Я вынул свое сердце и положил его на верхушку цветка кедра. И вот кедр будет срублен, и мое сердце упадет на землю. И ты приди отыскать его, даже если будешь искать его семь лет. А когда ты найдешь его, положи его в сосуд с холодной водой, и поистине тогда я буду жив».

Но подобные сравнения вплотную подводят нас ко второму вопросу: откуда взялись волшебные сказки? Говоря об их источнике или источниках, я, конечно, имею в виду происхождение волшебного элемента. Спрашивать, откуда взялись сказки (все равно какие), то же самое, что спросить, откуда взялись речь и мысль.

Источники

Собственно говоря, вопрос «откуда взялся волшебный элемент?» подводит нас, в конечном счете, к фундаментальному исследованию. Однако в волшебных сказках есть многое (например, вынимаемое сердце, лебяжьи одежды, магические кольца, непонятные запреты, злые мачехи и даже волшебный народ сам по себе), что можно изучать, не ломая себе

⁸ Ближе всего, возможно, подходит «Портной из Глостера». Если бы не намек на сон-объяснение, так же близко была бы «Ухти-Тухти». «Ветер в ивах» я отнес бы к басням о животных.

⁹ таких, например, как «Бессердечный великан» в «Народных сказках Норвегии» Дейзента или «Русалка» в «Народных сказках западных нагорий» Кэмпбелла, или менее известная «Хрустальная пуля» братьев Гримм.

голову над этим важнейшим вопросом. Но такие исследования являются (по крайней мере, в своих целях) чисто научными, это занятие фольклористов и антропологов, то есть людей, использующих сказки не так, как их следовало бы использовать, а как карьер, из которого добываются доказательства или сведения о вещах, их интересующих. Сам по себе это совершенно законный прием, — но незнание или игнорирование природы сказки, которую все же следовало бы рассказывать так, как она есть, всю целиком, часто приводят подобных исследователей к странным выводам. Ученым такого сорта повторение сходных сюжетов (как упомянутый случай с сердцем) кажется особенно важным. Настолько важным, что эти студиозусы от фольклора способны сбиваться с взятого ими курса или высказываться с краткостью, вводящей в заблуждение относительно деталей, если брать последние из их монографий по литературоведению. Они склонны утверждать, что любые две сказки, построенные вокруг одного фольклорного мотива или сложенные из сходного в целом сочетания таких мотивов, являются «одними и теми же сказками». Мы читаем, что «Беовульф» — лишь вариант «Датского медведя-оборотня», что «Черный бык Норрорувейский» — это «Красавица и чудовище» или «та же сказка, что “Амур и Психея”», что норвежская «Служанка-госпожа» (или шотландская «Война птиц» и многие родственные им по духу истории и варианты) — то же, что и греческая легенда о Ясоне и Медее.

Подобные утверждения могут содержать какую-то долю правды (весьма и весьма урезанную), но они не верны для волшебных сказок, не верны для искусства или литературы. Ведь есть же окраска, атмосфера, неуловимые детали рассказа, и именно они, независимо от общего содержания текста, сообщают жизнь нерасчлененному остову сюжета, именно они имеют действительное значение. «Король Лир» Шекспира — не то же самое, что рассказ Лайамона в «Бруте». Или возьмем крайний случай — «Красная Шапочка»: то, что переложенные варианты, в которых маленькую девочку спасают лесники, прямо возникли из сказки Перро, где ее съел волк, имеет вторичное значение. По-настоящему важно то, что позднейшие версии имеют счастливый конец (более или менее счастливый, если мы не слишком оплакиваем бабушку), которого не было в сказке Перро. И это очень глубокое различие, к которому я еще вернусь.

Конечно, я не отрицаю стремления разобрать сложное сплетение и разветвление исторических ветвей на Древе Сказок, ибо и сам сильно чувствую его очарование. Это стремление тесно соприкасается с филологическими исследованиями запутанного мотка Языков, о которых я кое-что знаю. Но даже по отношению к языку сдается мне, что важнее понять и гораздо сложнее растолковать существенные черты и возможности любого данного языка в текущий момент, чем его прямую историю. Так и по отношению к волшебным сказкам мне кажется, что гораздо более интересно — но также и более сложно — понять, что они собой представляют, чем они стали для нас и как повлияли на них долгие алхимические процессы времени. Я скажу словами Дейзента: «Мы должны быть довольны поставленным перед нами супом и не стремиться увидеть кости быка, из которых он сварен»¹⁰. Под «супом» Дейзент довольно прихотливо подразумевает смесь фиктивной предыстории, заложенной ранними гипотезами Сравнительной Филологии, а под «стремлением увидеть кости» он понимает требование привести ход рассуждений и доказательств, послуживших основой этих теорий. Я подразумеваю под «супом» сказку в таком виде, как она подана нам автором или рассказчиком, а под «костями» — ее источники или сырье, хотя бы их и можно было (при редкой удаче) точно установить. Но, конечно, я не запрещаю критиковать суп именно как суп.

Поэтому я с легкостью обхожу вопрос об источниках. Мои знания слишком малы, чтобы заняться им как-нибудь иначе; однако для моей цели это — наименее важный из трех вопросов, достаточно будет всего лишь нескольких замечаний. Вполне очевидно, что волшебные сказки (равно в широком или узком смысле) действительно очень древни. Родственные им вещи появляются в самых ранних записях и присутствуют всюду, где

¹⁰ «Скандинавские народные сказки».

есть язык. Поэтому мы со всей очевидностью сталкиваемся с разновидностью проблемы, над которой бьются археологи и сравнительные филологи: со спором между *независимым развитием* (или, скорее, *выдумкой*) сходного, *наследованием* от общего предка и *распространением* в различные периоды времени от одного или нескольких центров. Большинство споров возникло из-за попыток к чрезмерному упрощению (одной или обеими сторонами), и я не считаю исключением и этот спор. История волшебных сказок, возможно, более сложна, чем реальная история человеческой расы, и так же сложна, как история человеческого языка. Все три вещи — независимая выдумка, наследование и распространение,— очевидно, играют свою роль в выработке сложной ткани Истории. И сейчас никакое умение, кроме эльфийского мастерства, не может распустить ее¹¹. Из этой триады *выдумка* является наиболее важной и основополагающей, и также (что неудивительно) особенно таинственной. Остальные две вещи приводят, в конечном счете, опять-таки к сочинителю, то есть сказочнику. *Распространение* (пространственное заимствование), неважно, предметов материальной культуры или истории, только переносит проблему источника куда-нибудь еще. В центре предполагаемого распространения находится место, где когда-то жил сочинитель. Таким же образом и при *наследовании* (временное заимствование) мы придем в конце-концов к предку-сочинителю. И даже если предположить, что некогда происходило независимое придумывание сходных идей, тем или сюжетов, мы просто умножим предка-сочинителя, но не поймем более ясно его дара. Филология низвержена с трона, которым некогда обладала в этом дворце исследования. Взгляд Макса Мюллера на мифологию как на «болезнь языка» может быть отброшен без сожаления. Мифология — вовсе не болезнь, хотя она может заболеть, подобно всем человеческим произведениям. С тем же успехом можно говорить, что мнение есть болезнь мысли. Гораздо ближе к правде было бы сказать, что языки, особенно современные европейские, больны мифологией. Но, тем не менее, язык нельзя не учитывать. Воплощенная мысль, речь и сказка — современники в нашем мире. Человеческая мысль, одаренная силой обобщения и абстракции, воспринимает не только *зеленую траву*, отделяя ее от других вещей (и находя удовольствие в созерцании), но равно понимает, что она *зелена* и что она является *травой*. Но каким мощным, каким возбуждающим для истинного дара, создающего мысль, было изобретение прилагательных! Нет чар или заклинаний в Волшебном Мире более могущественных. И это неудивительно: можно сказать, что подобные заклинания — только другой взгляд на прилагательные, части речи в мифической грамматике. Мысль, которая думает *о мягком, тяжелом, сером, желтом, неподвижном, быстром*, представляет себе и магию, которая сделала бы тяжелые вещи легкими и способными летать, превратила бы серый свинец в желтое золото, а неподвижную скалу — в быструю воду. Но если можно сделать одно, то можно сделать и другое; неизбежно делается и то, и другое. Когда мы берем зелень от травы, синь от неба и багрянец от крови, мы уже обладаем (в определенном плане) чародейским могуществом и в наших мыслях просыпается стремление обладать таким же могуществом и во внешнем мире. Но это не значит, что мы воспользуемся им где бы то ни было ко благу. Мы можем навести смертную прозелень на человеческое лицо и создать ужас, мы можем принудить светить необычную и страшную синюю луну или можем заставить слова распуститься серебряной листвой, а баранов — приобрести золотое руно, и можем вложить горячий огонь в брюхо холодного змея. Но в так называемых «фантазиях» возникает новая форма, начинается Волшебство, Человек становится малым творцом.

¹¹ За исключением отдельных счастливых случаев или в некоторых случайных деталях. Ведь гораздо легче распутать отдельную *нить* (событие, имя, мотив), чем проследить историю *картины*, сложенной многими нитями. Ибо с картиной в гобелен приходит новое начало: картина представляет собой большее, чем сумма составляющих ее нитей, и не объясняется этой суммой. В этом заключается прирожденная слабость аналитического (или «научного») метода: он может установить многое о вещах, присутствующих в истории, но очень мало или совсем ничего об их влиянии в данной истории.

Таким образом, главная сила Волшебства — сила немедленно действовать по воле видений «фантазии». Не все они прекрасны или даже здоровы, во всяком случае, не фантазии павшего человека. Он позорит эльфов, которые владеют (на самом деле или в сказках) той же силой, пользуясь ею с собственными недостатками. По-моему, этот аспект мифологии — малое творение, а правильное, изображение или символическая интерпретация красоты и ужасов мира, — слишком мало принимается во внимание. Потому ли, что он лучше виден в Волшебном Мире, чем на Олимпе? Потому ли, что он считается более подходящим к «низшей мифологии», чем к «высокой»? Можно долго спорить о связи *фольклора* и *мифа*, однако и без спора этот вопрос, учитывая источники, заслуживает определенного, пусть краткого, разбора.

Одно время преобладал взгляд, что все возникло из «естественных мифов». Олимпийцы были *персонификацией* солнца, рассвета, ночи и тому подобное, и все истории, рассказываемые о них, изначально являлись *мифами* (более подходящее слово — *аллегориями*), отражающими великие стихийные изменения и природные процессы. Эпос, героическая легенда, сага локализовали эти истории в реальных пространствах и очеловечили их, приписав героям-родоначальникам, пусть более могучим, чем люди, но при том уже все-таки людям. А в конце концов легенды эти, теряющее значение, стали народными баснями, *сказками*, волшебными сказками, нянюшкиными сказками.

Взгляд этот похож на правду, только перевернутую вверх тормашками. Чем ближе так называемый «естественный миф», или аллегория, или великие процессы природы к их предполагаемому прототипу, тем меньший интерес он представляет и тем меньше он мифа, способного пролить хоть какой-нибудь свет на что-либо в мире. Предположим на миг, как предполагает эта теория, что в действительности нет ничего похожего на мифических «богов»: никаких личностей, только астрономические и метеорологические объекты. Тогда эти природные объекты лишь благодаря дару человека могут быть облечены личной значимостью и славой. Личностное может произойти только от личности. Пусть боги наследуют свой румянец и красоту от высочайшего великолепия природы, но отделил их от природы именно Человек; он абстрагировал их от солнца, луны, тучи; свою личность они получили прямо от него; через него восприняли они из невидимого мира, из Сверхъестественного, тень или проблески своей божественности. И нет фундаментального различия между высшей и низшей мифологией. Обитатели ее живут, если вообще живут, той же жизнью, как короли и крестьяне смертного мира. Возьмем, казалось бы, простой случай естественного, олимпийского мифа: скандинавского бога Тора. Его имя — Гром (Thunder), по-норвежски Тор (Thor), и не так уж трудно интерпретировать его молот Мьёллнир как молнию. Однако у Тора (если судить по позднейшим записям) очень примечательный характер, который нельзя напрямую связать с громом или молнией, даже если некоторые детали и связываются с этими природными явлениями: например, его рыжая борода, громкий голос и буйный темперамент, его слепая и разрушительная сила. Однако, при подробном исследовании довольно легко и не в последнюю очередь возникает вопрос: что первично, естественные аллегории с персонификацией грома в горах, дробящего скалы и деревья, или рассказы о вспыльчивом, не очень умном рыжебородом фермере с необычайной силой, персонаже, который во всем (кроме роста) очень похож на норвежских фермеров, бондов, особенно любивших Тора. Можно считать, что Тор «уменьшился» до изображения подобного человека, и наоборот — что этот человек вознесен до бога. Но я сомневаюсь, что какой-нибудь из этих вариантов верен — верен сам по себе, если вы настаиваете, что одно должно предшествовать другому. Более резонно предположить, что фермер возник в тот самый момент, когда Тор обрел лицо и голос, что при каждом отдаленном раскате грома в горах сказочник слышал бушующего фермера. Конечно, Тора следует причислить к высшим членам мифологической аристократии как одного из правителей мира. Однако легенда, повествующая о нем в «Песни о Трюме» (в «Старшей Эдде») представляет собой как раз волшебную сказку. Она древняя, настолько же древняя, насколько и скандинавские поэмы, но не слишком (скажем, год 900 или чуть раньше от

р.Х.). При этом нет никакой реальной причины считать, что она не «первична», во всяком случае, по сути: ибо она принадлежит фольклору и не слишком облагорожена. Если мы будем двигаться назад по времени, волшебная сказка может измениться в деталях или уступить место другим сказкам. Но пока остается какой-нибудь Тор, остается и «волшебная сказка». Когда она исчезнет, останется просто гром, которого еще не слышало ничье человеческое ухо.

В мифологии иногда мелькает нечто действительно «высшее»: Божественность, право (в отличие от обладания) на могущество, на должное поклонение, фактически «религия». Эндрю Ланг говорил, а некоторые до сих пор продолжают так говорить¹², что мифология и религия (в строгом смысле этого слова) — две различные вещи, которые принято безнадежно путать, хотя мифология сама по себе почти лишена религиозного значения¹³.

Однако эти вещи действительно спутаны, или, быть может, они были разделены очень давно и с тех пор медленно, ощупью, через лабиринт ошибок движутся назад, к слиянию. Даже волшебные сказки, как целое, имеют три лица: это Мистика, обращенная к Сверхъестественному, Магия, обращенная к Природе, и Зеркало насмешки и жалости, обращенное к Человеку. Самое главное лицо Волшебства — среднее, Магия. А степень проявления остальных (если они проявляются вообще) выбирает каждый рассказчик. Магия, волшебная сказка, может быть использована как «Зеркало человека» (*Mirour de l'Homme*), но может стать (что гораздо труднее) проводником Тайны. По крайней мере, это пытается делать Джордж Макдональд, добивавшийся историй могучих и прекрасных в случае успеха, как в «Золотом ключе» (которую он называет волшебной сказкой), и даже когда частично терпел неудачу, как в «Лиллит» (которую он называет романом).

На время вернемся к «супу», о котором я уже говорил. Рассуждая об истории сказок, и особенно волшебных сказок, мы можем утверждать, что Горшок Супа, Котел историй всегда кипит, и в него постоянно добавляются новые кусочки — лакомые и не очень. По этой причине, если взять подходящий пример, тот факт, что сказка, похожая на известную «Гусиную пастушку» («Гусятница» у братьев Гримм), в 13 веке рассказывалась про Берту Большеногую, мать Шамберлена (Карла Великого), еще ничего не доказывает: ни того, что история эта (в 13 веке) скатилась с Олимпа или Асгарта к уже легендарному тогда королю, чтобы позже обратиться в «домашнюю сказку», ни того, что она вознеслась таким же образом от низкой байки. Выясняется, что история эта широко распространена безотносительно к матери Шамберлена или какому-нибудь другому историческому лицу. Из данного факта самого по себе нельзя с уверенностью заключить, что про мать Шамберлена она выдумана, хотя именно такие заключения принято выводить из доказательств подобного рода. Мнение, что история эта только приписана Берте Большеногой, должно основываться на чем-нибудь еще: на особенностях сказки, существование которых в «реальной жизни» критическая философия не допускает, так что истории не верят именно из-за этих, нигде больше не существующих черт, или на существовании достоверных исторических свидетельств, что реальная жизнь Берты была совсем другой, так что истории не поверят, даже если философия признает ее вполне возможной в реальной жизни. Полагая, что никто не откажет в доверии рассказу о том, как архиепископ Кентерберийский поскользнулся на банановой шкурке, только потому, что аналогичные забавные случаи рассказываются о многих людях, особенно о пожилых почтенных джентельменах. Истории можно не поверить, если выяснится, что ангел предрек архиепископу, что он поскользнется, если оденет гетры в пятницу. Можно также не поверить этой истории, если

¹² Например, Кристофер Доусон в «Прогрессе и религии».

¹³ Значение это раскрылось при более внимательном и доброжелательном изучении «первобытных народов»: то есть людей, живущих еще в унаследованном язычестве, еще не цивилизованных, как мы выражаемся. Поспешное обследование находит только их дикарские сказки, тщательное исследование обнаруживает их космологические мифы, и только терпение и глубокие знания открывают их философию и религию: искреннее поклонение, для которого совсем необязательно воплощать «богов», или позволяющее воплощать их в различной мере (часто определяемой индивидуально).

она случилась в период, скажем, между 1940 и 1945 годом. Вот так. Это очевидно, и это говорилось раньше, и я снова рискую говорить об этом (хотя несколько и уклоняюсь от своей настоящей цели), потому что этим постоянно пренебрегают те, кто занимается источниками сказок. А как же банановая шкурка? Хлопоты с ней начинаются только тогда, когда от нее отказываются историки. И лучше всего ее просто выбросить. Историк охотно скажет, что рассказ про шкурку банана «связывается с архиепископом», как говорит, на основе ясного свидетельства, что «сказка “Тусиная пастушка” связывается с Бертой». Такой способ соотнесения сравнительно безвреден лишь в том, что обычно известно как «история». Но так ли уж хорошо это описание происходящего и происходившего в истории сочинительства? Не думаю. По-моему, вернее было бы сказать, что архиепископа стали связывать с банановой шкуркой или что Бертю превратили в гусопаску. Или еще лучше: я говорю, что мать Шамберлена и архиепископ оказались в Горшке, то есть попали в Суп. Они были просто новыми кусками, добавленными в бульон. Это большая честь, ибо в том супе много вещей более древних, более значительных, прекрасных, смешных или ужасных, чем они представляли сами по себе как исторические фигуры.

Похоже, что Артур, некогда историческая личность (но, возможно, как таковая не особенно важная) тоже попал в Горшок. Он долго варился там вместе с множеством других более древних фигур и сюжетов из мифологии и Волшебного Мира и даже с кое-какими другими разрозненными историческими костями (например, с осадой датчанами Альфреда), пока не всплыл Королем Волшебного Мира. Сходная ситуация произошла в великом «артурианском» северном дворе щитоносных королей Дании, Скилдингов в древнем английском предании. Король Хродгар и его родичи обладают реальными историческими чертами гораздо в большей степени, чем Артур; однако даже в древнейших (английских) сообщениях их ассоциировали со многими фигурами и событиями волшебных сказок: они тоже попали в Горшок. Однако я ссылаюсь на остатки старейшей записанной английской легенды о Волшебном Мире (или его границах), несмотря на то, что она мало известна в Англии, вовсе не для того, чтобы обсуждать превращение медвежьего воспитанника в рыцаря Беовульфа или объяснять вторжение великана Гренделя в королевский чертог Хродгара. Я хочу отметить в этом предании нечто другое: необыкновенный, заставляющий задуматься пример связи «элемента волшебной сказки» с богами, королями и безымянными людьми. Аспект, иллюстрирующий, как мне кажется, точку зрения, что элемент этот не возвышался и не падал, а находится здесь же, в Котле Историй, ожидая великих мифических или исторических фигур, или просто безымянных Его или Её, ожидая момента, когда их бросят в булькающее варево одного за другим или всех вместе, без различия положений или званий.

Великим врагом короля Хродгара был Фрода, король хадобардов. Однако до нас дошли отголоски старинной легенды о дочери Хродгара, Фреаваре, необычной для северного героического эпоса: сын врага ее дома, Ингельд, сын Фроды, полюбил ее и женился на ней — на беду. Но это чрезвычайно интересно и важно! За спиной древнего феодала маячит фигура бога, которого скандинавы зовут Фрейр (Господин) или Ингви-фрейр, а англы — Инг: в древней северной мифологии (и религии) бог Хлеба и Богатства. Вражда королевских домов связывается с сакральной стороной культа этой религии. К ней относятся имена, носимые Ингельдом и его отцом. Фреавара тоже значит «под защитой Господина (Фрейра)». Но главное, что рассказано о Фрейре позднее (на староисландском языке), — легенда, в которой он влюбляется издали в Гедр, дочь великана Гюмира, врага богов, и женится на ней. Доказывает ли это, что сами Ингельд и Фреавара или их любовь «просто мифические фигуры»? Я думаю, нет. История часто походит на «миф» потому, что оба они — из одного материала. Если в действительности Ингельд и Фреавара никогда не жили или, по крайней мере, никогда не любили, то обязательно существовали безымянные мужчина и женщина, давшие жизнь сказке про них или, скорее, вошедшие в сказку про них. Они попали в Котел, где веками булькает на огне так много синильнодействующих вещей, и среди них — Любовь-с-первого-взгляда. То же и о боге. Если бы ни-

какой юноша не влюблялся при случайной встрече в девушку и не сталкивался со старой враждой, стоящей между ним и его любовью, то бог Фрейр никогда не увидел бы Гедр, дочь великана, с трона Одина. Но если уж мы говорим о Котле, нельзя забывать о Поварах. В Котле много всего, но Повара суют туда поварешку не совсем наугад. Их выбор важен. Боги есть боги, и что говорят о них, зависит от времени. Приходится признать, что сказку о любви более пристало рассказывать об историческом принце и гораздо легче она могла осуществиться в исторической семье, предания которой сродни преданиям о золотом Фрейре и ванах, чем преданиям об Одине Жертвователе¹⁴, Чародее, Пище Воронов, Боге Убийства.

Неудивительно, что слово *чары* обозначает и свойства рассказанной истории, и форму власти над живыми людьми. Мы можем коллекционировать и сравнивать сказки разных стран, мы можем объяснить многие элементы, которые обычно вплетены в волшебные сказки (например, мачех, заколдованных медведей и быков, ведьм-людоедов, запреты на имя и т.п.) пережитками древних обычаев, некогда практиковавшихся в повседневной жизни, или верованиями, которые некогда воспринимались именно как вера, а не «фантазии». Но в этом случае остается еще пункт, слишком часто забываемый: как действуют эти древности в сказках как таковых сегодня, *теперь*?

С одной стороны, они сейчас *стары*, а старина говорит сама за себя. Красота и ужас «Можжевельного куста» («Von dem Macandelboom») с его изысканным и трагическим началом, отвратительным тушеным человеческим мясом, странными костями, пестрым и мстительным призраком птицы, который возникает из тумана, поднимающегося от дерева, остались со мной с детства. И однако, главным ароматом этой сказки, сохранившимся в памяти, всегда были не красота и ужас, а расстояние и гигантский провал времени, не измеримый даже *двумя тысячами лет* (*two tusend Johr*). Без тушеного мяса и костей — которыми теперь детей часто обделяют в смягченной версии братьев Гримм¹⁵ — видение это большей частью бледнеет. Не думаю, что мне повредили страшные *декорации* волшебной сказки, которые будто бы ведут к темным суевериям и обычаям прошлого. Подобные истории имеют теперь мифическое или общее (неанализируемое) влияние — влияние, вполне независимое от находок сравнительного фольклора, и влияние это нельзя испортить или объяснить; они открывают дверь в Другое Время, и если мы входим, входим лишь на миг, мы оказываемся вне нашего собственного времени, вне Времени вообще, быть может.

Если мы задержимся не только для того, чтобы отметить, что такие старые элементы введены, но и подумать, *каким образом* они даны, нам придется, я полагаю, заключить, что происходит это зачастую, если не всегда, из-за их литературного влияния. И первыми почувствовали это вовсе не мы, и даже не братья Гримм. Волшебные сказки ни в коем случае не материнская порода, ископаемые которой способен оценить разве что эксперт-геолог. Древние элементы могут исключаться, забываться и исчезать или заменяться другими с величайшей легкостью, как показывает сравнение любой сказки с близкими ей вариантами. Содержащиеся же в них вещи зачастую были сохранены (или вставлены) потому, что рассказчики инстинктивно чувствовали или сознавали их литературную значимость¹⁶. Даже в том случае, когда запрет в волшебной сказке предположительно

¹⁴ Gode, т.е. тот, кто приносит жертву, причем имеет право делать это не только за себя и свою семью, но и за весь род. Во всяком случае, именно так раскрывает этот термин док. Ганс Шьет в 6 томе «Истории человечества» (прим. перевод).

¹⁵ Их нельзя обделять этим, — разве что не давать им эту сказку вообще, пока восприятие их не окрепнет.

¹⁶ Конечно, детали эти попадали в сказки, как правило, *еще в те дни, когда существовали в быту*, потому что обладали сочинительской ценностью. Если бы я написал рассказ, в котором вешают человека, то в позднейшие столетия — сохранился он до них (а это сам по себе знак, что история обладает некой непреходящей и большей, чем местной или сюеминой ценностью) — *могло бы* стать явным, что написан он был в период, когда людей действительно законным образом вешали. *Могло бы*: конечно, такой вывод в этом будущем времени не был бы уверенным. Ибо уверенность с точки зрения будущего, будущих исследователей, появилась бы, если точно знать, когда практиковалось повешение и когда я жил. Я мог позаимствовать это т

унаследован от какого-нибудь табу, когда-то давным-давно действовавшего, он, вероятнее всего, будет представлен на позднейших стадиях истории сказки из-за своей большой мифической значимости или силы. Смысл этой значимости действительно может покоиться на табу как табу: ты не должен, или ты будешь скитаться нищим в бесконечном раскаянии. Это знают даже кротчайшие нянюшкины сказки. Даже Питер Кролик, которому запретили доступ в сад, лишился своего голубого сюртука и захворал. Запертые Двери стоят вечным Соблазном.

Дети

Я перехожу к детям, чтобы приблизиться таким образом к последнему и наиболее важному из трех вопросов: в чем ныне ценность волшебных сказок, если она вообще существует, и каково их назначение в наши дни? Обычно предполагается, что дети — единственная или специально избранная аудитория для волшебных сказок. В аннотациях к волшебным сказкам, которые по мысли обозревателей, скорее всего, будут прочитаны взрослыми для собственного удовольствия, часто допускаются шутки типа: «Эта книга для детей от 6 до 60». Однако я еще никогда не встречал рекламы нового мотора, которая начиналась бы так: «Эта игрушка позабавит любого ребенка в возрасте от 17 до 70», хотя, по-моему, такая реклама была бы более уместной. Существует ли некая *неотъемлемая* связь между детьми и волшебными сказками? Есть ли какая-нибудь нужда в толкованиях, если взрослый прочтет их для себя? Именно *прочтет* их как сказку, а не *изучит* как курьез. Взрослым ведь позволительно коллекционировать и изучать что попало, даже старые театральные программки или бумажные пакеты.

Среди тех, кто еще сохранил достаточно мудрости, чтобы не считать волшебные сказки пагубными, похоже, бытует мнение, что между мыслями детей и волшебными историями существует естественное сродство того же порядка, что и между детским организмом и молоком. Думаю, что эта ошибка, по крайней мере, ошибка ложного отношения, наиболее часто совершается теми, кто по каким бы то ни было частным причинам (типа бездетности) имеет склонность думать о детях скорее как об особом виде живых существ,

инцидент из других времен и мест, я мог просто выдумать его. Но даже если этот вывод случайно и окажется корректным, сцена повешения, как правило, будет присутствовать в истории лишь потому, что: а) я создаю драматическую, трагическую или лирическую силу этого момента в моем рассказе; б) те, кто завещают его потомству, тоже чувствуют эту силу в достаточной степени, чтобы сохранить сцену. Промежуток времени, явная древность и отдаленность могут заострить края трагедии или ужаса, но для заточки, даже эльфийскими оселками старины, края эти должны уже быть. Поэтому самое бесполезное занятие — во всяком случае, для литературных критиков, — это попытка ответить на вопрос, не возникла ли легенда об Ифигении, дочери Агамемнона, в те времена, когда человеческие жертвоприношения были еще общепринятыми?

Я говорю «как правило», так как понятно, что то, что сейчас считается «сказкой» было когда-то чем-то иным по своим целям: записью факта или ритуала. Я имею в виду «запись» в строгом смысле слова. История, придуманная для объяснения ритуала (по некоторым предположениям это часто случалось), остается прежде всего историей. Она взята из себе подобных и сохраняется (очевидно, гораздо дольше ритуала) только благодаря своей повествовательной ценности. Иногда детали, заметные сейчас благодаря своей странности, были когда-то настолько повседневны и незаметны, что проскальзывали случайно, типа упоминания, что человек «поднял шляпу» или «поймал поезд». Но такие случайные детали не долго выдерживают перемены в будничной жизни, не в период устной передачи. В период записи (и при быстрых переменах в быту) история может оставаться неизменной достаточно долго, чтобы даже ее случайные детали обрели ценность забавного или странного. У Диккенса многое приобрело этот дух. И сейчас можно открыть издание новеллы, которая была куплена и впервые прочитана еще тогда, когда описываемые в ней вещи были такими и в быту, хотя теперь эти повседневные детали выглядят уже как осколки периода Елизаветы. Антропологи и фольклористы не задумываются ни о чем подобном. Но раз уж они имеют дело с устной передачей, им следовало бы подумать, что они занимаются сообщениями, основной целью которых было создание истории, и которые сохранились главным образом по той же причине. «Король-лягушка» — не Кредо и не учебник тоtemизма, это занятая сказка с ясной моралью.

почти как о другой расе, чем как о нормальных, хотя незрелых, членах определенной семьи и всего человечества в целом.

Собственно говоря, объединение детей с волшебными сказками — особенность нашей семейной традиции. В современном начитанном мире волшебные сказки сданы в «детскую» так же, как потерянная и вышедшая из моды мебель выставляется в игровую комнату: в основном потому, что взрослым она не нужна и их не заботит, если с ней плохо обращаются¹⁷. Дети не выбирают сказки по собственной воле. Дети как класс — хотя они им не являются, если не считать общее отсутствие опыта, — любят и понимают волшебные сказки не больше, чем взрослые, и не больше, чем любят многое другое. Они молоды и растут и, как правило, обладают хорошим аппетитом, так что волшебные сказки проглатываются обычно достаточно неплохо. Но на самом деле лишь некоторые дети, и некоторые взрослые, обладают особым пристрастием к волшебным сказкам, а если уж обладают, то вкус этот не исключителен и даже не обязательно доминирует¹⁸. И вкус этот, по-моему, вряд ли возникнет в самом раннем детстве без уговоров, зато если уж он врожден, то с возрастом не только не уменьшится, но усилится.

Нельзя отрицать, что сегодня волшебные сказки обычно пишутся или «адаптируются» специально для детей. Но то же может происходить с музыкой, стихами, новеллами, историей или учебниками. Это опасный процесс, даже если он необходим. Катастрофы не происходят только потому, что на деле не все искусства и науки целиком сдаются в детскую. Детской и школьному классу предоставляются лишь те проблески и привкусы взрослых вещей, какие кажутся пригодными для них во взрослом (часто весьма ограниченном) понимании. Любая из этих вещей, целиком и полностью сданная в детскую, окажется серьезно попорченной. То же самое произойдет с прекрасным столом, хорошей картиной и полезным прибором, например, микроскопом, если их оставить в классе на неделю без присмотра, — они будут изуродованы или сломаны. Изгнанные туда, отлученные от всей полноты взрослого искусства, волшебные сказки будут в конце концов уничтожены; по сути, они уже уничтожены в той степени, в какой изгнаны.

Таким образом, ценность волшебных сказок, по моему мнению, заключена не в том, чтобы быть занимательными преимущественно для детей. Фактически, собрания волшебных сказок представляют собой чердаки и чуланы, откуда кое-что иногда закупается для игровых. Содержание их в беспорядке и часто потрепано, — это свалка различных времен, целей и вкусов, среди которой, однако, случайно можно обнаружить вещь непреходящего

¹⁷ В случае сказок и других воспитательных рассказов действует также и другой фактор. Состоятельные семьи нанимали женщин смотреть за их детьми, и сказки рассказывались этими нянюшками, которые иногда соприкасались с простыми и традиционными преданиями, забытыми их «золотками». Источник этот иссяк уже давно, по крайней мере, в Англии, но когда-то он играл свою роль. Однако и это не доказательство особой восприимчивости именно детей к исчезающему фольклору. С тем же, а может быть, и с большим успехом, кормилицам мог бы быть предоставлен выбор картинок и мебели.

¹⁸ Насколько мне известно, дети, имеющие раннюю тягу к чтению, не обладают особой склонностью пытаться прочесть книги волшебных сказок, если только это не почти единственная форма литературы, им предоставленная, — и они терпят неудачу особенно заметную, когда пытаются читать их. Эта форма не из легких. К чему уж дети имеют особую склонность, так к басням о животных, которые взрослые часто путают с волшебными сказками. Лучшие рассказы для детей, которые я видел, были либо «реалистичны» (во всех отношениях), либо отличались зверями и птицами, которые представляли в форме зооморфных человеческих существ, обычных для басен о животных. Мне представляется, что форма эта принимается ребенком потому, что допускает значительную степень реализма: позволяет изобразить домашние события и разговоры, которые реально знакомы детям. Однако сама по себе эта форма, как правило, предлагается и навязывается взрослыми. Она просто на удивление преобладает и в хорошей и в плохой литературе, которую теперь читают маленьким детям. Полагаю, ее считают связанной с «Естественной историей», теми полунаучными книгами о животных и птицах, которые также рассматриваются как очень подходящее занимательное чтение для юношества. А закрепляют ее медведями и кроликами, которые в настоящее время, похоже, почти вытеснили из игровых обычных кукол, даже у маленьких девочек. О своих куклах дети слагают саги, часто длинные и весьма разработанные. Если куклы эти похожи на медведей, то персонажами саг будут медведи, но заговорят они как люди.

достоинства, старинное, не слишком поврежденное произведение искусства, которое за-
пихнули туда исключительно по тупости.

«Волшебные книги» Эндрю Ланга, возможно, и не чуланы. Они гораздо больше по-
хожи на ларьки для распродажи. По чердакам и кладовым прошелся с пыльной тряпкой
некто, обладающий зорким взглядом на вещи, которые сохранили определенную цен-
ность. Собрания Ланга — в основном побочный продукт его взрослых исследований ми-
фологии и фольклора, но составлены и представлены¹⁹ они как книги для детей. Некото-
рые причины, приводимые Лангом, заслуживают рассмотрения.

Во введении к первой книге серии говорится о «детях, которым и для которых это
было рассказано». «Здесь представлена,— говорит Ланг,— юность человека, верная его
первым пристрастиям и с еще не погашенной верой, свежей тягой к чудесному». Далее он
пишет: «“А это правда?” — вот главный вопрос, задаваемый детьми».

Я полагаю, что *вера* и *тяга к чудесному* рассматриваются здесь как тождественные
или тесно связанные понятия. Но они полностью различны, хотя тяга к чудесам не сразу и
не в первую очередь отделилась в мужающей человеческой мысли от ее основных склон-
ностей. Кажется совершенно ясным, что Ланг использовал слово «вера» в его обычном
смысле: вера в то, что нечто существует или может произойти в реальном (первом) мире.
А если так, то, боюсь, слова Ланга, очищенные от сентиментальности, значат лишь одно:
рассказывающий детям полные чудес сказки должен, или может, или, по крайней мере,
хочет сыграть на их *доверии*, на отсутствии опыта, из-за которого детям труднее в ряде
случаев отличить действительность от вымысла, хотя сама по себе способность отличать
— это основная способность нормальной человеческой мысли и волшебных сказок.

Конечно, дети способны на *литературную веру*, но только тогда, когда искусство со-
чинителя достаточно высоко, чтобы вызвать ее. Подобное состояние мысли называется
«добровольным отстранением недоверия». Однако мне это описание происходящего не
кажется хорошим. На деле происходит то, что сочинитель оказывается «малым творцом»,
добившимся успеха. Он создает Второй мир, доступный для вашей мысли. И внутри этого
мира рассказанное им есть «правда»: оно соответствует законам этого мира. Поэтому, по-
ка вы внутри него, вы верите. В миг появления недоверия чары разрушены, магия, или
скорее искусство, исчезли. Вы снова в Первом мире и смотрите на неудачный маленький
Второй мир снаружи. Если по доброте душевной или в силу обстоятельств вам надо оста-
ваться в нем, то недоверие должно быть подавлено (или отстранено), иначе слушать и
смотреть станет непереносимо. Однако отстранение недоверия — лишь замена подлинни-
ка, замена, которой мы пользуемся, будучи склонны поиграть или представиться верящи-
ми, а также когда пытаемся (более или менее добровольно) найти что-нибудь ценное в
произведении искусства, которое нас не вдохновляет.

Истинный поклонник крикета находится в очарованном состоянии Второй Веры. Я,
когда наблюдаю матч, стою уровнем ниже. Я могу достичь (более или менее) доброволь-
ного отстранения недоверия, если чем-то удержан на этом месте и опираюсь на какой-
нибудь иной мотив, устраняющий скуку: например, на дикое, поистине геральдическое,
предпочтение темно-синего светлomu. То есть, отстранение недоверия может отчасти быть
утомленным, убогим или сентиментальным состоянием мысли и тяготеть, таким образом,
к «взрослости». Мне думается, что именно таково зачастую состояние взрослых в присут-
ствии волшебной сказки. Они удерживаются, опираясь на сентиментальность (воспоми-
нания детства или представления о том, на что должно быть похоже детство) и думая, что
им следует любить сказки. Но если они действительно любят сказки сами по себе, то им
не придется отстранять недоверие: они будут верить,— в данном смысле.

Если Ланг подразумевает нечто в этом роде, в его словах может быть и есть немного
правды. Можно согласиться, что легче очаровывать детей. Возможно,— хотя я и не уве-
рен в этом. По-моему, часто встречается видимость этого, родительская иллюзия, создан-

¹⁹ Лангом и его помощниками. Это не верно для большинства содержимого в его исходной (или с старейшей
из сохранившихся) форме.

ная детским послушанием, отсутствием критического опыта и запаса слов, а также жадностью восприятия, присущей их быстрому росту. Дети любят или пытаются любить то, что им дают; если им это не нравится, то выразить как следует свое недовольство или обосновать его они не могут (и потому могут скрыть его). Кроме того, дети любят массу самых разных вещей без разбора, не заботясь об анализе уровней своей веры. Во всяком случае, сомневаюсь, действительно ли относится к сие зелье — очарование удачной волшебной сказки — к тому сорту напитков, который, оказавшись терпким, приедается после повторных глотков. «“А это правда?” — вот главный вопрос, задаваемый детьми», — утверждает Ланг. Я знаю, дети задают этот вопрос, и на него нельзя отвечать наспех и кое-как²⁰. Но вряд ли он свидетельствует о «непогашенной вере» или хотя бы о стремлении к ней. Гораздо чаще дети спрашивают это, желая узнать, с каким родом литературы они столкнулись. Детские познания о мире часто так малы, что им трудно просто так, без чьей-либо помощи, провести различие между фантазией, странным (то есть редкими и отдаленными фактами), чепухой и просто «большим» (то есть обычными предметами и событиями мира их родителей, многие из которых пока не понятны). Но дети различают эти классы и могут временами любить их все. Конечно, границы между классами могут часто колебаться и путаться, однако это относится не только к детям. Мы все знаем различия между данными родами, но не всегда уверены в том, куда отнести услышанное. Ребенок охотно поверит сообщению, что в соседнем округе водятся великаны-людоеды, многие «большие» личности найдут это весьма вероятным для другой страны; что касается другой планеты, то, похоже, очень мало взрослых вообще способны вообразить ее заселенной, а если уж способны, то не иначе, как населенной злыми чудищами.

Я родился примерно тогда, когда появилась «Зеленая волшебная книга», и, следовательно, был одним из тех детей, к которым обращался Эндрю Ланг, думая, по-видимому, что волшебные сказки эквивалентны для них взрослым новеллам, и о которых говорил в предисловии к «Фиолетовой волшебной книге»: «Вкус их остается похож на вкус их голых предков тысячи лет назад; они тоже любили волшебные сказки больше, чем историю, поэзию, географию или арифметику». Но так ли уж много мы знаем об этих «голых предках», — не считая того, что они совершенно точно не были голыми? Наши волшебные сказки — явно не те, что были у них, хотя старые элементы в них определенно могут присутствовать. И если допустить, что у нас есть волшебные сказки потому, что были и у них, то почему бы нам ни иметь историю, географию, поэзию и арифметику по той причине, что они тоже любили их настолько, насколько могли постичь их, и настолько, насколько подразделяли свой интерес ко всему.

А что до современных детей, то описание Ланга не соответствует ни моим личным воспоминаниям, ни моему опыту общения с детьми. Ланг мог ошибаться по поводу детей, которых он знал, но если он прав, то в таком случае дети значительно отличаются друг от друга даже в пределах узких границ Британии, и генерализация, рассматривающая их как класс (без учета индивидуальных особенностей, влияния страны, где они живут, и воспитания) есть заблуждение. У меня не было специального «желания верить». Я хотел знать. Вера углублялась в зависимости от того, каким образом меня знакомили с историей авторы или другие люди, а также присущем ей тоном и качеством. Но не помню, чтобы хоть раз удовольствие от сказки было усилено верой в то, что все это могло случиться или случилось в «реальной жизни». Очевидно, что волшебные сказки в первую очередь были интересны не возможностью, а желательностью. Если они будили *желание*, удовлетворяя его частично только после того, как возбуждали его нестерпимо, они имели успех. Более подробно останавливаться на этом здесь не стоит, потому что позднее я надеюсь порассуждать об этом желании — комплексе многих составляющих, некоторые из которых универсальны, а некоторые характерны для современных людей (включая и современных де-

²⁰ Гораздо чаще они спрашивали меня: «А он хороший? А он плохой?», — то есть больше заботились о том, чтобы уяснить, какая сторона правая, а какая нет. Потому что вопрос этот одинаково важен как для Истории, так и для Волшебного Мира.

тей) или даже для определенного сорта людей. Мне не хотелось ни таких снов, ни таких приключений, как у Алисы, — меня просто изумляло их количество. Я мало стремился разыскивать клады или сражаться с пиратами, и «Остров сокровищ» оставил меня холодным. Краснокожие индейцы были лучше: там были луки и стрелы (у меня по сей день осталась несбывшаяся мечта хорошо стрелять из лука), и чужие наречия, и мимолетные видения древнего образа жизни, и, сверх того, леса. Но еще лучше была страна Мерлина и Артура, а лучше всего — безымянный север Сигурда Вэльсунга и владыка всех драконов. Такие края были нестерпимо, неизмеримо желанны. Дракон никогда не казался мне существом того же порядка, что и лошадь. И не только потому, что лошадей я видел каждый день, но никогда не встречал даже отпечатка лапы змея²¹. На драконе ясно видно клеймо: «Из Волшебного Мира». И в каком бы мире он не существовал, это был Другой мир. Фантазия, создание или мимолетные видения Другого мира, была сердцем стремления к Волшебству. Я очень сильно и страстно хотел драконов. Конечно, мне в моем робком теле не хотелось, чтобы они жили где-то по соседству и ворвались в мой относительно безопасный мир, где, к примеру, можно было спокойно и без страха читать сказки²². Но мир, в котором есть хотя бы воображаемый Фафнир, богаче и прекраснее, — пусть и опаснее. Жители спокойных и плодородных равнин могут слушать о терзающих горах и бесплодном море и тянуться к ним в глубине души. Ибо пусть тело слабо, но дух тверд.

И все же, как я теперь понимаю, хотя бы элемент волшебных сказок в раннем чтении был важен; говоря о себе, как о ребенке, могу только сказать, что тяга к волшебным сказкам не была главной отличительной чертой молодого вкуса. Истинный вкус пробудился к ним после «дошкольных» дней, спустя годы, пусть немногочисленные, но кажущиеся долгими, между тем, как учатся читать и идут в школу. В это (я чуть было не написал «счастливое» или «золотое», хотя на самом деле печальное и тяжелое) время мне нравилось в той же степени и даже в большей многое другое: история, астрономия, ботаника, грамматика и этимология. Я в принципе не подходил под обобщение «дети», сделанное Лангом, соответствуя ему только случайно: например, я был нечувствителен к поэзии. Поэзию я открыл для себя гораздо позже в латинском и греческом и особенно при попытках перевести и переводя английские стихи на классические языки. Истинный вкус к волшебным сказкам пробудила филология на пороги взрослости, а полностью развила война.

Я сказал об этом, быть может, более, чем достаточно. В заключение хочу пояснить, что, по-моему, не надо связывать волшебные сказки с детьми. Их связывают с ними: 1) естественным образом, поскольку дети — это люди, а волшебные сказки являются естественной человеческой (хотя не обязательно универсальной) склонностью; 2) случайным образом, поскольку волшебные сказки — огромная часть литературных за-

²¹ Меня познакомили с зоологией и палеонтологией («для детей») так же рано, как и с Волшебным Миром. Я видел изображения живых зверей и настоящих (как мне говорили) доисторических животных. «Доисторические» животные нравились мне больше всего: по крайней мере, они жили давным-давно, а гипотезы, основанные на скудных свидетельствах, не могут не блистать фантазией. Однако мне не нравились уверения, что эти создания были «драконами». Я до сих пор могу вызвать в памяти раздражение, которое чувствовал в детстве при наставительных заявлениях родственников (или подаренных ими книг) типа: «Снежинки — это волшебные алмазы» или «...более прекрасны, чем драгоценности эльфов», «чудеса океанских глубин более изумительны, чем чудеса волшебной страны». Дети ждут, чтобы отличие, которое они чувствуют, но не могут проанализировать, было объяснено или, по крайней мере, отмечено старшими, а не игнорировалось или отрицалось. Я живо откликался на красоту «реальных вещей», но воспринимал как увертки смешивание ее с чудесами «других вещей». Я страстно тянулся к изучению Природы, в самом деле сильнее, чем хотел читать большую часть волшебных сказок, но мне не нравились увертки в науку и не хотелось обманом быть выведенным из Волшебного Мира людьми, считающими, по-видимому, что в силу некоего первородного греха я должен предпочитать волшебные сказки, но в соответствии с какой-то новой религией мне должна быть привита любовь к науке. Природа, без сомнения, школа жизни или школа вечности (для одаренных), но в человеке есть часть, не являющаяся «природой», которая по этой причине не обязана изучать ее и, фактически, полностью неудовлетворена ей.

²² Именно это довольно часто дети и подразумевают, когда спрашивают: «А это правда?». Они имеют в виду: «Мне нравится это, но сейчас-то этого нет? Мне можно быть спокойным в своей кровати?» Все, что они хотят услышать в ответ: «Сейчас в Англии совершенно точно нет ни одного дракона».

пасов, запихнутых Европой в последующие дни на чердак; 3) неестественным образом из-за ошибочного отношения к детям, отношения, которое, похоже, тем прочнее у взрослых, чем меньше у них детей.

Верно, что по-детски чувствительный век создал несколько восхитительных книг волшебного или близкого к нему рода (особо очаровательных, однако, для взрослых), но он создал также устрашающие заросли сказок, написанных или адаптированных в соответствии с тем, что было или считалось соразмерным детским мыслям и нуждам. Старые сказки модифицировались или пригибались пониже, вместо того, чтобы быть отложенными на потом. Имитации часто были просто глупыми, пигвигенскими, даже без иронии, либо наставляющими, либо (что смертельнее всего) втайне, с оглядкой на присутствие прочих взрослых, хихикающими. Я не обвиняю Эндрю Ланга в том, что он хихикал, но он совершенно точно посмеивался про себя и слишком уж часто оглядывался поверх голов своей детской аудитории на лица других умных людей,— к очень серьезному ущербу «Хроник Пантуфлии».

Дейзент энергично и обоснованно оспаривает критику своих переводов норвежских народных сказок. Однако он совершает потрясающую глупость, *запрещая* детям читать последние две сказки из его сборника. Кажется почти невероятным, что человек, изучающий волшебные сказки, понял так мало. Но если только перестать рассматривать детей как неизбежных читателей книги, сразу отпадает необходимость и в критике, и в ее опровержении, и в запретах.

Не стану отрицать, что в словах Эндрю Ланга (хотя они и звучат сентиментально) есть правда, а именно: «Тот, кто вступает в волшебное царство, должен иметь душу маленького ребенка». Ибо качество это необходимо для всех возвышенных приключений в королевствах как меньших, так и много больших, чем Волшебный Мир. Но скромность и простодушие — а именно эти качества должны пониматься под «душой маленького ребенка» в подобном контексте — не обязательно означают некритическое удивление или всеобъемлющую чувствительность. Честертон однажды заметил, что дети, в обществе которых он смотрел «Синюю птицу» Метерлинка, были разочарованы, «потому что она не заканчивается Судным Днем, и ни герой, ни героиня не поняли, что Пес был верен, а Кошка вероломна». «Для детей,— говорил он,— справедливость заключена в невинности и любви, тогда как большинство из нас безнравственно и естественным образом предпочитает прощение».

Тут-то и запутался Эндрю Ланг. В одной из своих собственных волшебных сказок он из всех сил старается оправдать убийство принцем Рикардо Желтого Гнома: «Я ненавижу жестокость,— пишет он,— но это произошло в честном бою, с мечом в руке, а гном — мир его праху! — умер на посту». Однако непонятно, почему «честный бой» менее жесток, чем «справедливый суд», и почему сразить гнома мечом справедливее, чем казнить вредного короля или злую мачеху,— от последнего Эндрю Ланг отказывается: он отправляет (к собственной гордости) преступников в отставку с вполне достаточным пенсионом. Милосердие никак не ограничено справедливостью. Оправдание это адресовано было конечно не детям, а их родителям и воспитателям, которым Ланг рекомендовал собственные сказки «Принц Педанто» и «Принц Рикардо» как подходящие для воспитания (предисловие к «Лиловой волшебной книге»). Именно родители и воспитатели относят волшебные сказки к «Чтению для юношества», что является скромным примером происходящей фальсификации ценностей.

Говоря «ребенок» в добром смысле этого слова (которое имеет и плохой смысл), следует остерегаться от сползания в сентиментальность из-за употребления слов «взрослый» или «большой» в плохом их смысле (им ведь равно присущ и хороший). Процесс взросления вовсе не обязательно связан с процессом порчи, хотя оба они часто происходят вместе. Дети хотят вырасти, а не превратиться в Питеров Пэнов; не потерять невинность и способность удивляться, но продолжать назначенное путешествие: то путешествие, в котором идти с надеждой несколько не лучше, чем дойти; хотя мы должны идти с надеждой,

если нам надо дойти. Но один из уроков волшебных сказок (если позволительно говорить об уроке того, что не является учебным пособием), состоит в том, что неопытной, неуклюжей и эгоистичной юности опасность, горе и дыхание смерти могут подарить благородство и даже — временами — мудрость.

Давайте не будем делить человеческую расу на элои и морлоков: на прекрасных детей-«эльфов» (этому идиотскому названию они обязаны 18-му столетию) с их волшебными сказками и темных морлоков, обслуживающих свои машины. Если волшебные сказки как вид литературы вообще стоят того, чтобы их читали, их стоит писать для взрослых и читать взрослым. Конечно, взрослые вложат в них и извлекут больше, чем способны дети. Но дети тогда имеют надежду получить, как с ветви подлинного искусства, волшебные сказки, которые сумеют прочесть и понять, равно как они могут надеяться получить подходящее для них введение в поэзию, историю и науки. Хотя для детей, возможно, и полезнее читать кое-что, выходящее за пределы их понимания, чем то, что меньше его. Особенно волшебные сказки. Книги, подобно детским платьям, должны позволять вырасти и, в отличие от платьев, способствовать этому.

Итак, очень хорошо. Если взрослые читают волшебные сказки как естественную ветвь литературы, — именно читают, а не играют в детей, не пытаются отбирать что-то для детей, не остаются мальчиками, которые не захотели вырасти, — то в чем же ценность и действенность этой литературы? Я думаю, что это последний и наиболее важный вопрос. О своем ответе я уже кое-что сказал. Прежде всего, если волшебные сказки хорошо написаны, то они уже ценны тем же, чем любая другая литературная форма. Но волшебные сказки особым образом и в особой степени предлагают также Фантазию, Восстановление, Побег, Утешение, — все то, в чем дети, как правило, нуждаются меньше, чем взрослые. Все это в настоящее время принято рассматривать как никому не нужные вещи. Я остановлюсь на них поподробнее и начну с *Фантазии*.

Фантазия

Человеческий разум способен создавать мысленные образы того, чего в действительности не существует. Дар создавать образы естественным образом называют (или называли) Воображением. Но в нынешние времена, пользуясь техническим, а не нормальным языком, воображение часто принимают за нечто большее, чем просто создание образов, причисляют к процессу фантазирования — фэнси²³ (редуцированная и обесцененная форма более старого слова фантазия), поэтому необходимо предпринять попытку ограничения. Я должен бы сказать, неправильно употребляя слово, что воображение есть «сила придавать идеальным созданиям внутреннюю последовательность реальности».

Пусть нелегко составить свое собственное мнение по этому поводу, плохо зная предмет, но я рискну счесть речевое различие слов неприемлемым с филологической точки зрения, а анализ неточным. Сила мысли, создающая образы, — это одна вещь или аспект, и ее вполне естественно назвать воображением. Восприятие образа, осознание его смысла и способность при необходимости удачно выразить его могут изменяться по живости и силе, но это разница в степени воображения, а не иной класс. Достижение той степени воображения, которая обладает (или кажется, что обладает) «внутренней последовательностью реальности»²⁴ — совершенно другая вещь или аспект, нуждающийся в другом названии: искусство, связующее звено между Воображением и конечным результатом, малым творением. Сейчас мне необходимо слово, заключающее в себе сразу и искусство малого творения само по себе, и качества необычайного и чудесного, которые присущи Вообра-

²³ Фэнси (англ. fancy) — фантазия, воображение, воображаемый образ, прихоть, каприз, вкус, пристрастие, склонность, любитель («болеющий»), причуда, а также прихотливый, необыкновенный, модный и др. Фантазия (иногда каприз) — fantasy. Прим. перев.

²⁴ То есть направляет или вызывает Вторую Веру.

жению, развившемуся из Образа, — качества, неразрывно связанные с волшебной сказкой. Поэтому мне придется, самонадеянно присвоив себе силу Шалтая-Болтая, использовать для этой цели слово «фантазия» в том смысле, который в сочетании с более старым и возвышенным употреблением этого слова как эквивалента Воображению представляет собой развитие понятия «нереального» (то есть не похожего на Первый Мир), понятие свободы от давящего влияния доступных наблюдению «фактов», короче, понятие фантастического. Я не только сознаю, но и охотно принимаю этимологическое и семантическое родство «фантазии» и «фантастического»: образы того, что не только «отсутствует в действительности», но вообще не может быть встречено в нашем первом мире или считается, что не может быть встречено. Однако, допуская родство, я не соглашаюсь с уничижительным тоном. То, что существуют (если только такое возможно) образы вещей, не принадлежащих к первому миру, — достоинство, а не порок. В этом смысле фантазия, по-моему, не низшая, а высшая форма Искусства, наиболее близкая к чистой его форме и потому самая действенная.

Конечно, фантазия имеет существенное преимущество: задерживающее влияние странности. Но это же преимущество оборачивается против нее и способствует ее дурной славе. Многим не нравится быть «задержанными». Эти люди не выносят никакого вмешательства в Первый Мир или в ту малую часть его, что им знакома. И потому они тупо и даже злобно пугают Фантазию с Грезами, в которых нет Искусства²⁵, и с расстройствами мысли, которые даже не контролируются сознанием, — с иллюзиями и галлюцинациями.

Но ошибка или злоба, вызванные тревогой и вытекающей из нее неприязнью, — не единственная причина путаницы. Фантазия обладает и одним существенным препятствием: ее трудно довести до конца. Я думаю, что фантазия не менее, но, быть может, более остального создает малое творение; во всяком случае, «внутренней последовательности реальности» достичь тем труднее, чем более непохожи образы и расположение событий исходного материала на действительное устройство Первого Мира. Этот вид «реальности» легче достигается с более «спокойным» материалом. Поэтому фантазия часто остается неразвитой, используется и использовалась поверхностно, полусерьезно или просто для декорации, иными словами, она остается просто «фантастической выдумкой». Всякий, унаследовавший механизм выдумки человеческого языка, может сказать «зеленое солнце». Многие смогут вообразить или нарисовать его. Но этого мало — хотя, быть может, это уже действеннее, чем большинство «высосанных из пальца скетчей» или «жизнеописаний», получивших литературное признание.

Создание Второго Мира, в котором зеленое солнце будет на своем месте, вызовет Вторую Веру, потребует размышлений и трудов и совершенно точно потребует особой сноровки, подобной мастерству эльфов. Немногие попытаются взять на себя такую задачу. Но если все же попытаются и выполнят ее хоть в малой степени, то мы встречаемся с редкой победой Искусства, поистине повествовательного искусства, сочинительства в его первой и наиболее действенной форме.

В искусстве людей фантазию лучше всего оставить словам, то есть истинной литературе. В живописи, например, слишком просто зрительно представить фантастические образы, рука стремится обогнать мысль, даже уничтожить ее²⁶. В результате чаще всего по-

²⁵ Это верно не для *всех* снов. По-видимому, в некоторых из них фантазия участвует. Но это исключение.

Фантазия — рациональный, отнюдь не иррациональный процесс.

²⁶ Например, сюрреализм — это обычно болезненность или тревожное смятение, которое редко встретишь в литературных фантазиях. Проще всего счесть мысль, создавшую эти нарисованные образы, уже фактически больной, но это объяснение подходит не ко всем случаям. Часто сам процесс рисования вещей подобного рода приводит мысль в состояние пытливой беспокойности, состояние, сходное по своему роду и ощущению болезненности с чувствами в сильном жару, когда мысль с мучительной легкостью и плодовитостью творит узоры, находя во всех видимых объектах вокруг нее только зловещие или гротескные формы.

Конечно, я говорю лишь о простом выражении фантазии в «изобразительных» искусствах, а не об «иллюстрациях», не о кинематографе. Хотя даже хорошие сами по себе иллюстрации для волшебных сказок делают мало хорошего. Радикальное отличие между всеми искусствами, предлагающими *зрительные* образы,

лучается абсурд или депрессия. А то, что Драму — искусство фундаментально отличное от литературы — принято рассматривать вместе со всей литературой или как ветвь ее — истинное несчастье. Среди прочих сторон этого несчастья можно считать и обесценивание фантазии. Обесценивание это, по крайней мере частично, обязано естественному стремлению критиков расхваливать те формы литературы или «воображения», которые они сами предпочитают по врожденным склонностям и по привычке. А критика в области, породившей такое великое явление, как Драма, и обладающей произведениями Вильяма Шекспира, стремится быть слишком драматической. Однако Драма — естественный враг Фантазии. Фантазия, даже простейшего рода, редко удается в Дrame, когда ее делают, как и полагается, видимой и слышимой. Фантастические формы не могут быть подделаны. Людям, одетым говорящими животными, может удалиться буффонада или мимикрия, но не удастся Фантазия. По-моему, это хорошо иллюстрирует банкротство бастардной формы — пантомимы. Чем ближе она к «драматизированной волшебной сказке», тем она хуже. Довольно сносно, когда сюжет вместе с его фантазией сокращен до едва-едва заметного волшебного обрамления, так что ни от кого не требуется и не ожидается никакой «веры» ни в одной части представления. Конечно, частично это происходит из-за работы или попыток работы постановщиков драмы с механизмами для представления то ли фантазии, то ли магии. Я однажды видел так называемую «пантомиму для детей», честную сказку «Кот в сапогах», даже с превращением великана-людоеда в мышь. Если б механика превращения была удачной, то оно либо ужаснуло зрителей, либо обернулось фокусом высокого класса. А в таком виде, как это было сделано, хоть и не без остроумия, недоверие не столько «подавлялось», сколько вешалось, распибалось и четвертовалось.

При чтении «Макбета» я находил ведьм сносными: они несли повествовательную функцию и заключали в себе некий темный намек, хотя для ведьм были слабоваты и довольно вульгарны. Но в постановке они были почти невыносимы. Они были бы вовсе не-сносными, если бы меня не подкрепляло воспоминание о том, какими они были при чтении. Мне говорили, что я все бы воспринимал иначе, если бы вспомнил о том времени с его охотой на ведьм и процессами над ними. Но это то же, что сказать: если бы я считал ведьм возможными, и даже вероятными, в Первом Мире, другими словами, если бы они перестали быть «фантазией». Доводом это допускается. Таяние или вырождение — вот самая вероятная судьба Фантазии, когда ее пытается использовать драматург, даже такой драматург, как Шекспир. «Макбет» — это поистине произведение драматурга, который, по крайней мере в этом случае, должен был бы написать сказку, если имел бы для этого умение или терпение.

Более значительная, по моему мнению, причина, чем несостоятельность сценических эффектов, заключается в том, что Драма по самой своей природе обладает уже опробованной магией фиктивного сорта или, я сказал бы, суррогатом магии: *видимым и слышимым представлением в пьесе воображаемых людей*. По сути, это попытка подделать магический жезл. Ввести в этот квази-магический второй мир еще фантазию или магию (пусть даже технически успешно) значит требовать, как это и получается, внутренний, или третий, мир. А это уже лишнее. Быть может, такое и возможно, хотя лично я никогда не видел успешного воплощения. Но, во всяком случае, это не может быть объявлено Драмой в

и литературой состоит в том, что последняя не навязывает ни одной зримой формы. Литература действует от мысли к мысли, что наиболее плодотворно. Она одновременно и универсальна, и более резко детализирована. Если говорится о *хлебе*, *вине* или *камне*, то имеется в виду вся совокупность этих предметов, их идея, но каждый слушатель придаст им в воображении свое особое, личное воплощение. Положим, в сказке говорится: «Он ест хлеб». Драматург или художник смогут только показать «кусочек хлеба» в соответствии со своим вкусом или капризом, но слушатель истории подумает о хлебе вообще и представит его как-то по-своему. Если сказка говорит «он поднялся на холм и вниз, в долине, увидел реку», то иллюстратор может ухватить или почти ухватить свое собственное видение этой сцены, но любой слушатель будет иметь собственное представление, созданное из всех холмов, рек и долов, которые он когда-либо видел, но особенно из Холма, Реки и Долины, которые стали для него первым воплощением слова.

чистом ее виде, когда движущиеся и разговаривающие люди воспринимаются как естественные инструменты искусства и иллюзии²⁷.

Именно по той причине, что характеры и даже сцены в драме не воображаемые, а на деле показанные, Драма, даже не смотря на использование в ней сходного материала (слова, стихи, сюжет), — искусство фундаментально отличное от повествовательного. Поэтому, возводя Драматическое до Литературы (что делается многими литературными критиками) или исходя из критических теорий (преимущественно театральных критиков) и даже из самой драмы, можно неправильно понять и простое сочинительство и загнать его в рамки сценических пьес. Например, вероятнее всего предпочтение перед всем остальным будет отдано характерам, даже самым невыразительным и тусклым. Ведь в пьесе так мало можно вложить о деревьях как о деревьях.

Что до «волшебной драмы» — тех игр, которые, согласно сообщениям, эльфы часто показывали людям, — то в ней Фантазия может быть воплощена с реальностью и непосредственностью, лежащей за пределами возможностей любого человеческого механизма. В результате ее обычное действие (на человека) выходит за пределы Второй Веры. Если вы присутствуете на Волшебной драме, то вы сами находитесь, или думаете, что находитесь, вместе с телом внутри ее Второго Мира. Впечатление может быть очень похоже на Сновидение и, временами, — людьми же — смешиваться с ним. Но в Волшебной драме вы находитесь внутри сна, который тклет иная мысль, хотя сознание этого тревожного факта может ускользать от вашего понимания. *Непосредственное* познание Второго Мира — слишком сильное зелье, и вы дарите ему Первую Веру, невзирая на поразительность событий. Вы обмануты, но к этому ли стремились эльфы — другой вопрос. Сами-то они ни в коей мере не обманываются. Для них это форма искусства, отличная от Колдовства или, если правильно назвать, Магии. Они не живут в нем, хотя, быть может, способны уделить ему больше времени, чем могут люди-артисты. Первый Мир, Реальность, одинаковы для эльфов и для людей, даже если различно оцениваются и понимаются ими.

Нужно слово для этой эльфийской силы, но все подходящие слова темны и смешаны с другими понятиями. Ближе всего Магия, и это слово я уже использовал, но лучше бы этого не делал: Магия должна быть оставлена за Магами. Искусство — человеческий процесс, создающий попутно Вторую Веру (я говорю «попутно», потому что это не единственный и не неизбежный объект его). Подобное же искусство, пусть более умелое и требующее меньше усилий, могут использовать эльфы, во всяком случае, судя по сообщениям; но более могущественное и истинно эльфийское мастерство я назову за от-

²⁷ Конечно, все это я отношу преимущественно к фантастическим формам и видимым фигурам. Драматическое можно сделать из столкновения человеческих характеров с какими-то событиями Волшебного Мира или Фантазии, которые не требуют технических приспособлений или которые приняты или объявлены как свершившиеся. Но это не Фантазия в драматическом представлении: сценой владеют человеческие характеры и внимание концентрируется на них. Драма подобного рода (что иллюстрируют некоторые пьесы Барри) может использоваться в легком жанре, для сатиры или для выражения «посланий», возникших в голове у драматурга, — но людьми. Драма антропологична. Волшебная сказка и фантазия не нуждаются в этом. Например, существует много историй о том, как мужчины и женщины исчезали и проводили среди волшебного народа многие годы, не замечая хода времени и не старея. Пьеса «Мари-Роз» Барри написана на эту тему. Эльфы в ней не показываются. Там присутствуют только жестоко страдающие человеческие существа. Это тягостная, несмотря на сентиментальную звезду и ангельские (в напечатанном варианте) голоса в конце, пьеса, которую легко превратить в дьявольскую простой заменой ангельских голосов эльфийским зовом (что я и видел на сцене). Недраматизированные волшебные сказки постольку, поскольку они касаются людских жертв, также могут быть патетическими или страшными. Но они в этом не нуждаются. В большинстве из них в равной степени присутствует и волшебный народ. В некоторых сказках он даже интересен. Многие из коротких фольклорных историй созданы просто с целью еще раз «засвидетельствовать» появление волшебного народа, добавить еще кусочек в веками накапливающиеся «предания» о нем и его образе жизни. И потому страдания людей, вступивших в контакт с волшебным народом (достаточно часто добровольно), рассматриваются в совершенно ином плане. Можно превратить в драму страдания жертвы исследований радиоактивности, но вряд ли сам радий. Однако можно интересоваться в первую очередь именно радием (а не радиологом) — или Волшебным Миром, а не страдающими смертными. первая заинтересованность даст научную монографию, вторая — волшебную сказку. Но драма не сможет удачно скопировать ни то, ни другое.

сутствием менее спорного слова Зачарованием. Зачарование создает Второй Мир, доступный и для создателя, и для зрителя, открытый их чувствам, пока они внутри его, но по сути своей этот мир в его стремлениях и результате — лишь создание искусства. Магия вызывает — или претендует на способность вызывать — изменения в Первом Мире. И не важно, кому приписывается владение ею, фее или смертному. Магия остается отличной от искусства людей и зачаровывания эльфов. Это не искусство, это лишь техника, она стремится *владеть* этим миром, господствовать над вещами и помыслами.

Фантазия тяготеет к эльфийскому мастерству, Зачаровыванию, и, если она удачна, ближе всего достигает его из всех форм искусства людей. В центре многих придуманных людьми сказок об эльфах тайно или явно, в чистом виде или в сплаве, лежит стремление к живому искусству, реализованному в малом творении, которое при том полностью отлично (при внешнем сходстве) от жажды эгоцентричной власти — признака только Магов. Эльфы в лучшей (но все же опасной) своей части сложены из этого стремления, и именно от них мы можем научиться тому, что составляет главное желание и тягу человеческой фантазии, — даже если сами эльфы (и тем больше, насколько они) только создание фантазии. И это стремление творить только обманывается любыми подделками, будь они невинными, но топорными приспособлениями драматурга-человека или злокозненным мошенничеством магов. В этом мире человек не может удовлетворить его, и потому стремление к творчеству вечно. Незапятнанное, оно не хочет обмануть, не пытается околдовать и господствовать, но пробует поделиться своим богатством, ищет не рабов, а партнеров в труде и наслаждении.

Для многих Фантазия — это искусство малого творения, играющее странные шутки с миром и со всем, что есть в нем, простым совмещением существительных и перестановкой прилагательных, — казалась подозрительной, если не незаконной. Некоторые считали ее детской блажью, подходящей, во всяком случае, только для народов или для отдельных людей в дни их юности. Что касается ее законности, то я просто процитирую короткий отрывок из записки, посланной мной однажды человеку, который определял миф и волшебную сказку как «ложь», хотя, надо отдать ему справедливость, он был достаточно любезен и достаточно сбит с толку, чтобы объявить сочинение волшебных сказок «ложью, вдыхаемой сквозь серебро».

«Дорогой сэр, — писал я. — Хоть человек давно изгнан, он не полностью погиб и не полностью изменился. Пусть он в немилости, но он не низвергнут и сохраняет еще лохмотья величия, которым некогда владел: Человек, Малый творец. Отраженный им Свет разбивается из чистой белизны на множество цветов и бесконечно сочетается в живых формах, что движутся от мысли к мысли. Пусть все провалы мира заполнены эльфами и гоблинами, пусть мы смели творить богов и их храмы из тьмы и света и сеяли семя драконов — это было наше право (использованное нами в меру или при злоупотреблении). И это право нерушимо: мы творим в силу закона, по которому сотворены».

Фантазия — естественное занятие человека. Она ни в коей мере не разрушает и даже не оскорбляет разум и не гасит тягу к научной истине, не мешает ее восприятию. Напротив, чем острее и яснее разум, тем лучше он может фантазировать. Если бы люди постоянно пребывали в состоянии, о котором они не хотели бы знать или не могли бы понять правду (фактов или событий), то фантазия изнемогала бы до тех пор, пока их не вылечили бы. Если они когда-либо придут в подобное состояние (что совсем не кажется невозможным), то Фантазия станет опасной и превратится в Бред.

Ибо фантазия творящая основана на твердом признании того, что вещи в мире таковы, какими выглядят под солнцем: на признании этого факта без слепого подчинения ему. Подобным образом на основе логики была открыта абсурдность, которая так кичится собой в сказках Льюиса Кэрролла. Если бы люди действительно не могли отличить себя от лягушек, то не возникли бы и волшебные сказки о королях-лягушках.

Конечно, Фантазия может быть чрезмерной. Она может быть плохой, ее можно использовать во зло. Она может даже ввести в заблуждение мысль, создавшую ее. Но о чем

человеческом в этом падшем мире нельзя сказать того же? Людьми зачаты не только эльфы, в их же воображении возникли и боги, которым люди поклонялись, — поклонялись даже наиболее изуродованным испорченностью их авторов. Но люди творили фальшивых богов и из другого: из своих наций, своих знамен, своих денег. Даже их наука, их социальные и экономические теории требовали человеческих жертвоприношений. *Abusus non tollit usum*.²⁸ Фантазия остается правом человека: мы творим по нашей мерке и своим произвольным способом потому, что сотворены сами, и не просто сотворены, но по образу и подобию Творца.

Восстановление, Побег, Утешение

Что касается старости отдельного человека или времени, в котором мы живем, быть может, верна мысль, наиболее часто и допускаемая: потребность в фантазии в этом случае отпадает. Но в основном такая идея возникает при простом *изучении* волшебных сказок. Аналитическое исследование волшебных сказок — такая же скверная подготовка к тому, чтобы просто наслаждаться ими или писать о них, какой стало бы историческое изучение драмы всех времен и народов для того, чтобы просто наслаждаться сценическими пьесами или писать о них. Изучение может даже стать в тягость. Студиозусу легко ощутить, что из бесчисленной листвы Древа Сказок, которой устлан лес Времени, ему удалось собрать при всех своих трудах лишь несколько листьев, многие из которых ныне порваны или сгнили. Кажется тщетным занятие добавить что-либо к этой подстилке. Кому удастся изобразить новый лист? Уже давным-давно люди открыли все формы, от почки до полного распускания, и все краски, от весны и до осени. Но это не так. Семя дерева можно посадить почти в любую почву, даже такую прокопченную (по словам Ланга), как почва Англии. Весна ни в коей мере не теряет своей красоты от того только, что мы уже видели или слышали о чем-то подобном: сходные события никогда, от начала мира до его конца, не будут тождественными. Каждый лист дуба, ясеня или терна — уникальное воплощение образа, а для кого-то именно этот год может стать *воплощением*, впервые увиденным и осознанным, хотя дубы сбрасывают листву на протяжении бессчетных поколений людей.

Мы ведь не бросаем чертить только потому, что все линии должны быть либо прямыми, либо кривыми, не бросаем рисовать потому только, что существуют всего три «основных» цвета. Мы можем действительно состариться в той степени, в какой являемся наследниками наслаждений или приемов в искусстве многих поколений предков. В этом наследовании богатства может таиться опасность скуки или стремления быть оригинальными, что иногда приводит к недовольству тонкой живописью, изящными формами и «милыми» красками, а иногда к простому манипулированию и придиристо-тщательному, умному и черствому разбору старого материала. Но истинный путь к спасению от подобной усталости нельзя найти в намеренной неуклюжести, топорности или нарочитом буйстве всех предметов, в смешении нежных красок до серого тона и в фантастических сочетаниях форм вплоть до абсурдности и бреда. Прежде, чем мы достигнем подобного состояния, нам становится необходимым восстановление. Нам нужно снова взглянуть на зелень, по-новому поразиться голубым, желтым и красным. Нам нужно встретить кентавра и дракона, а потом, быть может, внезапно заметить, подобно древним пастухам, овцу, и собак, и лошадей... и волков. Волшебные сказки помогают нам обрести это восстановление. Сделать или сохранить нас детьми в этом смысле может только склонность к ним.

Восстановление (которое включает возвращение и обновление здоровья) есть приобретение — приобретение ясного взгляда. Я не скажу «видения вещей как они есть» и не стану связываться с философами, хотя осмелюсь сказать «видения вещей такими, какими они нам кажутся (или должны казаться)», как вещей, отличных от нас. Нам, по крайней

²⁸ Злоупотребляя, не теряем.

мере, следует вымыть окна, чтобы видимые вещи освободились от серой дымки банальности или привычности, от скуки обладания. Из всех окружающих нас лиц *привычные* наименее подходят для фантастических трюков. Их труднее всего увидеть по-настоящему заново, разглядеть их сходство и несхожесть, увидеть, что все они лица, но лица уникальные. Эта банальность есть на самом деле наказание за «присвоение». Банально или привычно (в плохом смысле) все то, что мы присвоили себе на законном основании или мысленно. Мы говорим: это все известно. Привычное похоже на вещи, которые некогда прельстили нас своим блеском, цветом или формой и которые мы присвоили, а получив в обладание, перестали смотреть на них.

Конечно, волшебные сказки — не единственный способ восстановления или профилактики утраты. Хватит и скромности. Для этого существует (особенно для скромных) «Ефок», придуманное Честертоном. «Ефок» — вымышленное слово, но его можно увидеть воочию в каждом городе этой страны. Это слово «Кофе», прочтенное изнутри через стеклянную дверь кофейной, которое темным лондонским днем увидел Диккенс и которое использовал Честертон, чтобы указать на странность ставшими банальными вещей, если на них внезапно посмотреть под иным углом. Подобные «фантазии» большинство людей признает достаточно полезными, а материала на них всегда хватает. Но этот сорт фантазии имеет, по-моему, ограниченное могущество: ибо восстановление свежести взгляда есть единственная его ценность. Слово «Ефок» может вдруг заставить вас осознать, что Англия — это очень чужая страна, затерянная в очень давних, мелькнувших в истории веках или в туманном, непонятном будущем, до которого доберешься только на машине времени. Оно поможет увидеть поразительные чудачества и важность обитателей этой страны, ее обычаев и кухни, — но не более того. Оно действует как телескоп времени, сфокусированный на одну точку. Творящая фантазия, потому что она главным образом пытается создать что-нибудь новое, способна открыть ваш клад и отпустить все запертые там вещи на волю, как птиц из клетки. И вы поймете, что все, чем вы обладали (или что знали), было опасным и могущественным, не вполне прирученным, свободным и диким, принадлежащим вам не более, чем похожим на вас.

Осознанию этого помогают «фантастические» элементы в стихах и прозе вовсе не фантастических, даже когда эти элементы служат простой декорацией или случайны. Но не так досконально, как волшебная сказка, которая построена на или вокруг Фантазии, суть которой — фантазия. Фантазия создается из Первого Мира, но истинный мастер любит свой материал, чувствует его и умеет обращаться с глиной, камнем и деревом; лишь искусство созидания способно дать это умение и понимание. Так, сбив окалину, poznали холодное железо, создав Пегаса — облагородили лошадей, в Деревьях Луны и Солнца прославили корень и ствол, цвет и плод.

Настоящие волшебные сказки в значительной степени или (лучшие из них) главным образом занимаются простыми и основными вещами, не затронутыми Фантазией, но тем светозарнее является их простота при переложении. Ибо сочинитель, позволяющий себе быть «вольным» с Природой, может стать ее возлюбленным, но не будет — рабом. Только в волшебных сказках я впервые предугадал могущество слов и чудеса таких вещей, как камень, дерево, железо, живое дерево и трава, дом и огонь, хлеб и вино.

Теперь я перейду к заключению, то есть, рассмотрю Побег и Утешение, которые естественным образом тесно связаны друг с другом. Хотя волшебные сказки, разумеется, отнюдь не являются единственным средством Побегу, в настоящее время они являются одной из наиболее явных и возмутительных (для некоторых) форм литературы, «бегущей от действительности», поэтому уместно связать с их обсуждением некоторые соображения по поводу самого термина «побег»²⁹, бытующего в критике.

Я провозгласил Побег одной из основных форм волшебных сказок, и поскольку я не осуждаю последние, то ясно, что для меня совершенно неприемлем тон презрения или

²⁹ Теперь (начиная, примерно с конца девяностых, «эскапизм» или «эскейпизм». — Прим. перев.

жалости, который в настоящее время часто сопровождает слово «побег», тон, для которого использование слова вне литературной критики не дает никаких оправданий. В том, что очернители подразумевают под понятием реальная Жизнь, побег, как правило, весьма практичен (это ясно) и может быть даже героическим. В реальной жизни осудить его легко, только когда он не удался, а вот для критиков, по-видимому, чем лучше побег удался, тем он преступнее. Здесь мы, очевидно, сталкиваемся с неправильным употреблением слова и путаницей в мыслях. За что, спрашивается, презирать человека, если он, находясь в заключении, пытается бежать оттуда и вернуться домой? Или, если он не может этого сделать, то думает и говорит об иных предметах, чем решетки и тюремные стены? Ведь мир снаружи не стал менее реальным от того, что заключенный не может его видеть. Используя «побег» таким образом, критики выбирают не то слово и, более того, далеко не всегда чистосердечно путают Побег Узника с Бегством Дезертира. Так член партии может нацепить ярлык «отступничества» на неудачи, постигшие фюрера или любой другой Рейх, и объявить даже критику их «грозящей основам». Именно так критики, дабы внести больше путаницы или унизить с ее помощью своих оппонентов, клеймят ярлыком презрения не только на дезертирство, но и истинное бегство-освобождение и то, что обычно сопутствует им: Отвращение, Гнев, Приговор и Восстание. Они не только смешивают побег заключенного с бегством дезертира, но явно предпочли бы покорность «тихони» сопротивлению патриота. При таком образе мыслей остается только сказать: «Любимая вами страна обречена», чтобы оправдать любое предательство и даже прославить его.

Пустьяковый пример: умолчание об электрических фонарях массового образца (даже на местах для прогулок) в вашем рассказе уже есть Побег (в данном смысле). Но это может произойти и почти наверняка произойдет из-за непонятной неприязни к подобному типичному продукту Эпохи Роботов, сочетающему техничность и разработанность мыслей с безобразностью и (часто) пониженным качеством их результата. Фонари могут не попасть в рассказ просто потому, что это плохие фонари, и возможно, что одним из уроков, почерпнутых из повествования, является осознание данного факта. Но тут появляется непроходимый тупица и говорит: «Электрические фонари были и останутся». Давно уже Честертон справедливо заметил, что, как только он слышит «было и останется», он сразу понимает, что это скоро переменится и даже будет оценено как жалкое затасканное старье. «Ход науки неотвратимо прогрессирует и ускоряется военными нуждами, делая кое-что устаревшим и знаменуя новое в использовании электричества», — это реклама. Она говорит то же, что и Честертон, только более грозно. Электрические фонари действительно можно опустить просто потому, что они так незначительны и преходящи. Во всяком случае, волшебные сказки знают более неизменные и важные вещи, о которых стоит рассказать. Например, о молнии. Бегущий от действительности меньше, чем его оппоненты, подчиняется капризам мимолетной моды. Он не делает вещи (которые вполне разумно могут быть оценены как плохие) своими хозяевами или больше, поклоняясь им как «неизбежным» и даже «безжалостным». И его оппоненты, такие скорые на презрение, не имеют гарантий, что на этом он остановится: он может подбить людей скинуть уличные фонари. Ибо бегство от действительности имеет другое, порочное лицо: Противодействие.

Не так давно — хотя это может показаться невероятным — я слышал, как оксфордский профессор заявил, что он «приветствует» близость фабрик по массовому производству автоматов и рев мешающего самому себе механического движения, потому что это приводит его университет в «контакт с реальной жизнью». Он мог иметь в виду, что образ жизни и работы людей в двадцатом столетии пугающе быстро становится грубым и жестоким и что громкую демонстрацию этого на улицах Оксфорда следует рассматривать в качестве предостережения, что невозможно надолго сохранить оазис здравого ума в пустыне неразумения просто заборами без активного наступательного действия (практического и интеллектуального). Однако боюсь, что нет. В любом случае, выражение «реальная жизнь» в упомянутом контексте слегка уклоняется от академических стандартов. Точка зрения, считающая автомобили более «живыми», чем, скажем, кентавры или драко-

ны, забавна, но точка зрения, считающая их более «реальными», чем, скажем, лошади, — просто абсурдна. Как реальна, как трепетно жива фабричная труба по сравнению с ильмом — бедной устаревшей вещью, иллюзорным сном человека, бегущего от действительности!

Лично я не могу согласиться, что крыша станции Блетчли более «реальна», чем облака. В качестве предмета материальной культуры я нахожу ее менее вдохновляющей, чем легендарный небесный свод. Мост к платформе № 4 интересует меня меньше, чем Бифрест, охраняемый Хеймдаллем с его рогом Гьяллар. Меня волнует вопрос: не могли бы инженеры-железнодорожники, обладающие своими богатыми возможностями, делать свое дело лучше, чем обычно, приложи они только побольше фантазии? И я думаю, что волшебные сказки гораздо лучше владеют искусствами, чем академическая персона, на которую я сослался.

Основная часть того, что эта персона (как мне приходится предположить) и другие (в чем я не сомневаюсь) назовут «серьезной» литературой, — не более, чем игра под стеклянной крышей у края городского бассейна. Волшебные сказки могут выдумать чудовищ, летающих в воздухе или обитающих в пучине, но они, по крайней мере, не пытаются убежать от небес и моря.

Если на миг оставить в стороне «фантазию», то, по-моему, ни читателю, ни сочинителю волшебных сказок не следует ни в коей мере стыдиться «побега в архаизм»: пусть им больше нравятся лошади, замки, парусники, луки и стрелы, а не драконы, пусть нравятся не только эльфы, но и рыцари, короли и священники. Ибо разумный человек вопреки всему способен, подумав (и размышления эти могут быть совершенно не связаны с волшебными сказками или романами), вынести тот приговор, который по крайней мере подразумевается литературой, «бегущей от действительности», простым умолчанием о прогрессивных вещах типа фабрик, автоматического оружия или бомб, которые кажутся весьма естественными, неизбежными и, осмелюсь сказать, «безжалостными» продуктами.

«Грубость и безобразие современной европейской жизни», — той реальной жизни, контакт с которой нам предлагается приветствовать, — «есть признак более низкого биологического качества, недостаточной или неверной реакции на окружающую среду»³⁰. Самый сумасшедший замок, который когда-либо выпадал из сумки великана в суровой гэльской сказке, не только менее безобразен, чем фабрика автоматов, он также (если использовать очередную модную фразу) гораздо более реален, «исходя из здравого смысла». Почему бы нам не бежать от или не осудить с равной степенью суровости «сурово ассирийскую» абсурдность цилиндров, как и морлоковский ужас фабрик? Последние осуждены даже авторами самого «бегущего от действительности» вида литературы: научно-фантастических рассказов. Пророки эти часто предрекают (и многие, похоже, стремятся к нему) мир, похожий на большую железнодорожную станцию со стеклянной крышей. Но по ним, как правило, очень трудно понять, что же людям *делать* в подобном городе-мире? Они могут отвергнуть «полные викторианские доспехи» ради свободных одеяний (с застежками «молниями»), но пользуются этой свободой, как сдается, для игры с заводными игрушками в быстро приедающуюся забаву движения с высокой скоростью. Судя по некоторым из научно-фантастических сказок, люди станут более сладострастными, мстительными и жадными, чем когда-либо прежде, и мечта их авторов редко идет дальше ослепительной идеи строительства возможно большего числа подобных городов на других планетах. Вот уж действительно эпоха «усовершенствованных средств для достижения

³⁰ Кристофер Доусон, «Прогресс и религия», стр. 58–59. Далее он добавляет: «Полные викторианские доспехи из цилиндров и фраков, несомненно, выражали нечто существенное в культуре 19 столетия, и потому они распространились вместе с этой культурой по всему миру, как до того ни один фасон одежды. Возможно, что потомки наши оценят их как род суровой ассирийской красоты, как подходящую эмблему для жестокого и великого века, который создал ее. Но при этом, возможно, исчезла прямая и неизбежная красота, которой должна обладать любая одежда, ибо, как часть культуры этой эпохи, она не соприкасалась ни с жизнью природы, ни с природой человека».

выродившихся целей»! Один из признаков неотъемлемой болезни подобных дней — порождающий желание бежать, не из жизни, конечно, но из нашего настоящего времени и от созданной нами убогости — то, что мы уже осознали безобразие и вред наших дел. И потому для нас вред и уродство связаны неразрывно. Нам трудно представить себе красивое зло. От нашего понимания практически ускользает тот страх перед прекрасной феей, что мелькал в более ранних веках. И что гораздо тревожнее, сама божественность лишена своей истинной красоты. В Волшебном Море можно понять великана-людоеда, чей замок безобразен, словно кошмар (он подходит для злой воли владельца), но никто не поймет, как может оказаться отвратительно безобразным дом, построенный с доброй целью, — харчевня, гостиница для путников, замок прекрасного и благородного короля. А в наши дни опрометчиво было бы надеяться увидеть хоть один дом, который не был бы безобразен, — если только он не построен раньше нашего времени.

Это, однако, современный и особый (или случайный) аспект волшебных сказок, аспект «побега от действительности», который они делят с романами и другими историями из прошлого или о прошлом. Многие истории из прошлого просто стали казаться «бегущими от действительности», поскольку дошли от того времени, когда люди были, как правило, довольны трудами своих рук, до нас, когда многие чувствуют отвращение к вещам, сделанным людьми.

Но есть и другие, более глубокие аспекты «побега», которые всегда проявлялись в волшебных сказках и легендах. Ведь есть вещи, более опасные для полета, чем шум, вонь, жестокость и блажь двигателей внутреннего сгорания. Есть голод, жажда, бедность, страдания, горе, несправедливость, смерть. И даже когда люди не сталкиваются с подобными жестокими вещами, остаются древние ограничения, от которых волшебные сказки оказываются часто средством побега, остаются древние амбиции и желания (лежащие у самых корней фантазии), которым сказки эти дают сорт удовлетворения и утешения. Некоторые из них — простительные слабости и чудачества, типа желания свободно, как рыба, посетить глубины моря или тяги к бесшумному, грациозному, экономичному полету птицы, стремящейся в облака, которая пытается обмануть себя аэропланами (если не считать редких моментов, когда эти машины видны высоко в небе и бесшумно — благодаря ветру и расстоянию — разворачиваются в солнечных лучах; стремление это понято, но не воплощено). Есть более глубокие желания, например, желание разговаривать с другими живыми существами. На этом желании, древнем, как Падение, преимущественно и основаны разговоры животных и прочих тварей в волшебных сказках и, в особенности, понимание их языка. Вот в чем корень, а вовсе не в «путанице», приписываемой понятиям людей незапамятного прошлого, так называемом «отсутствии чувства отличия себя от животных».³¹ Живое ощущение этого разделения очень старо, но также старо и чувство, что связь была разорвана: на нас лежит странная судьба и вина. Другие творения подобны

³¹ Отсутствие этого чувства — не более чем гипотеза о людях забытого прошлого, каким бы диким ошибкам людей сего дняшних, деградировавших или заблуждающихся, она ни соответствовала. Вполне закономерно, что гипотеза, наиболее согласующаяся с весьма небольшим количеством записей, которые касаются мыслей людей об этом предмете, гласит, что чувство смешивания себя с животными некогда было сильнее. Но фантазия, смешивающая человеческие формы с животными и растительными или придающая животным человеческие черты, будучи древней, конечно, не является свидетельством подобной путаницы. Если она вообще может свидетельствовать хоть о чем-то, то она свидетельствует о противоположном. Фантазия о тнюдь не сглаживает четкие контуры реального мира, потому что она зависит от них. Если говорить о нашем западном мире, то больше похоже, что данное «чувство отличия» на самом деле подверглось нападкам и ослепело в настоящее время вовсе не из-за фантазии, но благодаря научной теории. Не из-за сказок о кентаврах, вервольфах или заколдованных медведях, а из-за гипотезы (или догматического положения) научных авторов, которые классифицировали Человека не просто как «животное» — эта корректная классификация очень стара, — но как «просто животное». Отсюда пошло искажение чувства. Начали свирепствовать не совсем испорченная любовь людей к животным и человеческое желание «попасть в шкуру» других живых существ. В итоге появились люди, которые животных любят больше людей, которые так жалеют овцу, что кланут пастухов наравне с волками, которые оплакивают убитого боевого коня и поносят мертвых солдат. Именно теперь, а не в дни, когда рождались волшебные сказки, мы «перестали ощущать разницу».

другим королевствам, с которыми Человек прервал сношения и наблюдает теперь только извне, на расстоянии, находясь с ними в состоянии войны или тревожного кратковременного перемирия. Лишь немногие люди обладали привилегией чуть-чуть переступить за эту границу, другим оставалось довольствоваться рассказами путешественников. Даже о лягушках. Говоря о довольно необычной, но широко распространенной волшебной сказке «Король-лягушка», Макс Мюллер чопорно вопрошает: «Как вышло, что вообще могла возникнуть подобная история? Человеческие существа, как мы можем надеяться, во все времена были просвещены достаточно, чтобы знать — свадьба лягушки и королевской дочери абсурдна». Поистине мы можем надеяться на это! Ибо если нет, то в сказке этой вообще нет ничего, что зависело бы (а это необходимо) от ощущения абсурдности. Фольклорные источники (или догадки о них) в данном случае неважны. рассмотрение тотемизма принесет здесь мало пользы. Ведь не вызывает сомнений, что лягушачья форма, какой бы там обычай или верование о лягушках и колодцах не стояли за этой сказкой, была и сохранилась в волшебной сказке³² только из-за того, что событие столь странно, свадьба столь абсурдна и по-настоящему отвратительна. Хотя, конечно, в относящихся к нам гэльских, германских и английских версиях³³ настоящей свадьбы между принцессой и лягушкой не было: лягушка была заколдованным принцем. И смысл сказки вовсе не в том, насколько лягушка способна стать супругом, а в необходимости выполнять обещания (даже если последствия их непереносимы), которая пронизывает вместе с необходимостью соблюдать запреты всю Волшебную Страну. Это одна из нот напева рогов Эльфландии, и чистая нота.

И, наконец, существует старейшее и глубочайшее желание Великого Освобождения: Избавления от Смерти. Волшебные сказки дают много примеров и способов того, что может быть названо подлинным «побегом» или (я скажу) духом освобождения. Но так же поступают и другие истории (отметим научно-фантастические), и другие исследования. Волшебные сказки сложены людьми, а не волшебным народом. Человеческие истории об эльфах, без сомнения, полны Побегом от Бессмертия. Однако нельзя ожидать, что любая наша сказка поднимается над нашим общим уровнем. Хотя часто и поднимается. Немногие уроки выражены в сказках более ясно, чем бремя этого сорта бессмертия или, скорее, бесконечно продолжающейся жизни, к которой стремятся «беглецы». Потому что от старины и до наших дней волшебные сказки специально приспособлены для обучения подобным вещам. Тема Смерти — именно она наиболее вдохновляла Джорджа Макдональда.

Но «утешение» в волшебных сказках обладает и иным аспектом помимо иллюзорного удовлетворения древних желаний. Гораздо важнее утешение Счастливым Концом. Я почти смею утверждать, что все настоящие волшебные сказки должны хорошо кончаться. По крайней мере, я скажу, что если Трагедия — истинная форма Драмы, то для волшебной сказки верно противоположное. Поскольку у нас нет слова, которое выражало бы эту противоположность, я назову ее *Благой развязкой*. Сказка с благой развязкой есть истинная форма волшебной сказки, и в этом ее высшая функция.

Утешение волшебных сказок, радость счастливого окончания или, более корректно, хорошей развязки, внезапного радостного «поворота» (ибо у любой волшебной сказки нет подлинного конца)³⁴, эта радость, которая наряду с прочим в высшей степени хорошо уда-

³² Или в группе похожих сказок.

³³ «Королева, которая хотела пить из некоего колодца, и Лорганн», «Der Froschkönig», «Девушка и лягушка».

³⁴ Словесное окончание обычно сохраняется таким же типичным в конце волшебных сказок, как слова «давным-давно» в их начале: «и с тех пор они жили счастливо» — весьма хитрое приспособление. Оно никого не обманывает. Конечные фразы подобного рода следует сравнивать с полями и рамой рисунка и воспринимать просто как действительное окончание любого частного фрагмента бесшовной Ткани Сказок, такое же, как рама, — видимая сцена или окно Внешнего Мира. Эти фразы могут быть простыми или приукрашенными, будничными или экстравагантными, такими же удачными, но и необходимыми, как простые, резные или позолоченные рамы». «И если они не умерли, то живут до сих пор». «Вот и сказка детишкам — а вон серая

ется волшебным сказкам, — совсем не обязательно «побег» или «бегство». В своей сказочной — или возьмите любое другое слово — оправе она обладает внезапным и дивным милосердием: повторения быть не может. Это не отрицает существования *Скорбной развязки*, горя и неудачи: возможность их необходима для радости избавления, — но это не отрицает (и тому, если вам угодно, есть много примеров) универсальное конечное поражение, как и *Евангелие*, дающее ощущение мгновенной Радости, радости вне границ мира, острой, как горе.

Признак хорошей волшебной сказки высшего или наиболее совершенного типа в том, что какими бы ни были бурными ее события, фантастическими или опасными приключения, у ребенка или взрослого, слушающих ее, в момент «поворота» замирает дыхание, учащается пульс и приходит облегчение, близкое к слезам (или даже сопровождающимся ими), особым слезам, какие может вызвать любая форма литературы.

Такое действие иногда могут оказать даже современные волшебные сказки. Добиться этого непросто; действие зависит от всей сказки, обрамляющей поворот, но при этом он — если удачен — влияет на всю сказку. И если в поворотном моменте сказка удалась, то ее нельзя назвать полностью неудачной, какими бы изъятиями и смещением или путаницей целей она ни обладала. Это произошло даже в собственной сказке Эндрю Ланга «Принц Педанто», плохой с многих точек зрения, когда «все рыцари вернулись живыми, подняли мечи и воскликнули: “Да здравствует принц Педанто!”»; радость эта имеет мало общего со странной, мифической сказкой, она сильнее, чем описываемое событие. В сказке Ланга не было бы ничего, если бы описываемое событие не явилось осколком более серьезной сказочной «фантазии», чем в массе довольно фривольных историй, улыбающихся полунасмешливо, как церемонные софистические французские сказки.³⁵ Гораздо более сильно и остро действуют серьезные сказки Волшебного Мира³⁶. Когда в *таких* сказках наступает внезапный «поворот», жаждущее сердце пронзает мимолетная радость, которая на мгновение выплескивается за раму, рвет саму ткань сказки и вспышкой проходит через все.

«Семь долгих лет я служила ради тебя,

мышка, кто ее поймает, тот себе шапку справит». «И с тех пор они всегда жили счастливо». «А как свадьбу сыграли, так бумажные ботинки мне дали, да на дорожку из битого стекла указали».

Такие окончания подходят волшебным сказкам, потому что последним более свойственно ощущение и понимание бесконечности Сказочного Мира, чем большинству современных «реалистичных» рассказов, которые втиснуты в узкие границы собственного незначительного промежутка времени. Резкий обрыв бесконечного гобелена не портит фразеологическая отметка, пусть даже гротескная или забавная. Непреодолимое развитие современных иллюстраций (как правило, таких фотографичных) привело к отказу от границ, когда «рисунок» заканчивается вместе с бумагой. Метод этот может подходить для фотографий, но он совершенно непригоден для рисунков к волшебной сказке или по ее мотивам. Зачарованному лесу нужна опушка, даже разработанная граница. печатать его во всю страницу, словно «кадр» скалистого пейзажа в «художественных почтовых открытках», словно это настоящий «моментальный снимок» волшебной страны или «артистический скетч экспромтом», есть глупость и извращение.

Что касается начала волшебных сказок, то вряд ли кто найдет формулу лучше, чем «давным-давно». Она оказывает мгновенное действие. И действие это может быть усилено при чтении, например, волшебной сказки «Ужасная голова» в «Голубой волшебной книге». Это собственное переложение Эндрю Ланга легенды о Персее и Горгоне. Начинается сказка словами «давным-давно», и уже не нужно называть год, страну, персонаж. Появляется нечто, что можно назвать «превращением мифологии в волшебную сказку». Я предпочел бы сказать, что это обогащает частную, хорошо знакомую в нашей стране форму нянюшкиной или бабушкиной сказки. Безымянность не достоинство, а случайность, и не должна имитироваться, ибо неопределенность в этом плане есть подделка, обязанная забывчивости или отсутствием умения. Не так, по-моему, обстоит дело с безвременностью. Начало «давным-давно» не ошарашивает, не очень значительно. Этот прием дает ощущение великого мира времени, карты которого не существует.

³⁵ Это характерно для колеблющегося равновесия Ланга. С первого взгляда сказка следует «церемонной» французской сказке с сатирическим изгибом, и в частности «Кольцу и розе» Теккерера, — сорту, который, будучи поверхностным, даже фривольным по природе, не производит и не стремится произвести какое-нибудь серьезное впечатление; но под всем этим таится глубокий дух романтики Ланга.

³⁶ Того сорта, который Ланг называет «традиционным» и который действительно предпочитает.

на стеклянную гору всходила ради тебя,
Кровь с рубашки твоей отмыла я ради тебя,
Что же ты не проснешься и не поглядишь на меня?»

Он услышал и взглянул на нее.³⁷

Эпилог

«Радость», которую я выбрал как признак истинной волшебной сказки (или романа), как печать на ней, заслуживает более пристального внимания.

Возможно, каждый писатель, создающий второй мир, фантазию, каждый малый творец стремится в той или иной степени быть настоящим создателем или надеется, что он приближается к реальности: что своеобразие его второго мира (пусть и не все детали)³⁸ развилось из реальности или впадает в нее. И если он действительно достигает того, что с полным правом можно описать словарным определением «внутренняя последовательность реальности», становится трудно понять, как такое могло случиться, если произведение это тем или иным образом не принимает участия в реальности. Потому и своеобразие «радости», которую дает удачная фантазия, можно объяснить внезапным проблеском реальности или правды, лежащей в ее глубине. Она не только «утешение» горя этого мира, но и ответ на вопрос «а это правда?». Сначала я дал (и совершенно справедливо) такой ответ: «Если ваш маленький мир хорошо построен, то да — в нем это правда». Для артиста (или артистической части артиста) такого ответа довольно. Но в «благой развязке» мелькает короткое видение, что ответ может быть шире — это может быть отдаленный проблеск или эхо «Евангелия» в реальном мире. Слово произнесено и подводит к эпилогу. Это серьезный и опасный предмет. С моей стороны дерзко касаться подобной темы, но если по милости Господней то, что я скажу, будет обосновано хоть в каком-нибудь отношении, слова мои явятся лишь одной гранью бесценной, неизмеримой правды, ограниченной лишь потому, что способности Человека, для которого сокровище это было создано, ограничены. Я рискну заявить, что, рассматривая историю Христа с этой точки зрения, я давно ощущал (ощущал радостно), что Бог искупил павших творящих созданий — людей — и в этом аспекте их странной природы, как и во всех прочих, Евангелия содержат волшебную сказку, точнее, более, чем сказку, которая включает в себя всю сущность волшебных сказок. В них много чудесного — по-своему искусного³⁹, прекрасного и волнующего: «мифического» в своей совершенной, заключающейся в самой себе значительности, и среди чудес есть величайшая и наиболее полно утешающая благая развязка. Но сказка эта вошла в Историю и первый мир, стремления и чаяния малого творения были подняты до законченного Творения. Рождение Христа есть благая развязка истории Человека. Воскрешение есть благая развязка Воплощения. История эта начинается и оканчивается радостью. Ей присуща потрясающая «внутренняя последовательность реальности». Нет ни одной сказки, когда-либо рассказанной, которую люди охотнее бы принимали за правду, и ни одной, которую столько скептических людей признали бы правдой за ее собственные достоинства. Ибо ее искусство несет в высшей степени убедительный тон первого Искусства, искусства Творения. Отрицание ее ведет либо к печали, либо к ярости.

Нетрудно представить особые волнение и радость, ощущаемые, если какая-нибудь особенно прекрасная волшебная сказка окажется «изначальной» правдой, ее повествование — историей, и потому вдруг отпадает необходимость решать, каким мифологическим

³⁷ «Черный бык Норроувейский».

³⁸ Потому что не все детали могут быть «правдивы». «Вдохновение» редко достигает такой силы и продолжительности, что воздействует абсолютно на все, практически не оставляя обычных, не затронутых им «выдумок».

³⁹ Искусство здесь скорее заключено в самой истории, чем в манере повествования, ибо Автор истории — не евангелист.

или аллегорическим значением она обладает. Нетрудно, потому что при этом не нужно пытаться представить себе и понять нечто совершенно неведомое. радость эта будет такой же, даже если не той силы, как радость, даваемая «поворотом» в волшебных сказках: подобная радость обладает истинным вкусом главной правды, иначе имя ее будет не радость. Она направлена (или обернута — направление в данном случае не имеет значения) к великой благой развязке. Христианская радость, *Глория*, такая же, но значительно (бесконечно, если бы наша способность восприятия не была конечной) выше и радостнее. Ибо это величайшая легенда, и она — правда. Искусство получило подтверждение. Бог есть Господь ангелов и людей... и эльфов. Легенда и история встретились и совместились.

Однако в царстве Господнем присутствие величайшего не подавляет малого. Человек искупленный все еще человек. Сказка, фантазия, еще продолжается и должна продолжаться. Евангелие не уничтожило легенд, оно осватило их, особенно те, которые «оканчиваются хорошо». Христианин все еще должен работать мыслью также, как и телом, страдать, надеяться и умирать, но теперь он понимает, что все его влечения и способности дают результат, который может быть искуплен. Дар, исцеляющий его, настолько велик, что теперь, возможно, человек имеет право предположить, что фантазией своей он действительно помогает добавлять листки к богатству творения и приумножать его. Все сказки могут стать правдой, но, искупленные, они могут быть и похожи и непохожи на формы, которые мы им придали, как Человек, окончательно искупленный, будет похож и непохож на павшего, которого мы знаем.