

Н.М.ДЕМУРОВА

ЛЬЮИС
КЭРРОЛЛ.
ОЧЕРК ЖИЗНИ
И ТВОРЧЕСТВА

"Of the mushroom," said the caterpillar, just as if she had asked it aloud, and in another moment it was out of sight.

Alice remained looking thoughtfully at the mushroom for a minute, and then picked it and carefully broke it in two,



taking the stalk in one hand, and the top in the other. "Which does the stalk do?" she said, and nibbled a little bit of it to try. The next moment she felt a violent blow on her chin. It had struck her foot!

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Серия «Литературоведение
и языкознание»

Н. М. ДЕМУРОВА

ЛЬЮИС
КЭРРОЛЛ

ОЧЕРК ЖИЗНИ
И ТВОРЧЕСТВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1979

Д 30 Демурова Н. М. Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества. М.: Наука, 1979. 200 с.

Книга посвящена видному английскому писателю XIX в., две сказки которого — «Алиса в Стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье» — давно стали достоянием мировой культуры. Опираясь на новые данные, лишь недавно вошедшие в научный обиход, автор воссоздает образ писателя и ученого, подробно анализирует его произведения. Книга снабжена иллюстрациями, среди них рисунки и фотографии, выполненные самим Кэрроллом.

46.3

Ответственный редактор

Б. И. ПУРИШЕВ

На обложке —

фрагмент рукописи Льюиса Кэрролла
«Приключения Алисы под землей»,

Д $\frac{70202-056}{054(02)-79}$ 67—79 НП 460300000

© Издательство «Наука»,
1979 г.

Фигура Льюиса Кэрролла за последние десятилетия привлекает все более пристальное и широкое внимание ученых самых различных специальностей. Две небольшие сказки об Алисе, написанные более столетия назад для детей достопочтенным доктором Доджсоном, скромным оксфордским преподавателем, прославившимся под псевдонимом Льюиса Кэрролла, давно уже стали достоянием «большой» литературы; в последнее время они становятся достоянием «большой» критики. Среди множества критических работ о Кэрролле, обрушившихся на западного читателя, — биографические и психоаналитические очерки, физические, математические, логические, философские, лингвистические, шахматные интерпретации и реконструкции. Немногие литературоведческие работы носят в основном «генетический» характер, прослеживая «предысторию» отдельных тем и мотивов в сказках Кэрролла. Как ни интересна и ни важна такого рода *подготовка к исследованию* художественного текста, она, конечно, не может заменить собой *собственно исследования*. Так возникает еще один парадокс, связанный с именем Кэрролла: парадоксальные его сказки на родине писателя менее всего изучены именно как произведения литературы.

Советские исследователи не раз обращались к творчеству Кэрролла, однако публикации эти носили либо слишком краткий, либо слишком специальный характер¹. Настоящая работа ставит своей целью более подробный разбор *художественной специфики и творческого метода* Кэрролла. В первой главе, в которой дается общий очерк жизни и творчества писателя, во многом используются новые материалы о Кэрролле, лишь недавно получившие известность. В центре последующих глав — проблемы художественного метода Кэрролла: особенности создаваемого им пространственно-временного «хронотопа», характеров,

сюжетосложения, стиля. Естественно, что основное внимание в процессе анализа уделяется двум сказкам об Алисе, этим самым совершенным созданиям музы Кэрролла. Остальные произведения привлекаются лишь дополнительно, в той мере, в какой это вызывается нуждами анализа.

В книге помещены в I и II главах рисунки Л. Кэрролла, в III и IV — иллюстратора сказок об Алисе Д. Тенниела.

Цитаты из русского текста сказок Льюиса Кэрролла и комментария М. Гарднера даются по изданию: *Кэрролл Льюис. Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь Зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье*. М.: Наука, 1978. В тексте настоящей книги страницы указываются в скобках.

В заключение от души благодарю всех друзей и коллег, которые помогли мне в работе над этой книгой.

ЖИЗНЬ. ТРУДЫ. ЛИЧНОСТЬ

У достопочтенного Ч. Л. Доджсона не было жизни.

Вирджиния Вулф

...ведь он был человек разнообразный.

Из воспоминаний современника

«...У достопочтенного Ч. Л. Доджсона не было жизни,— заметила в своем эссе о Льюисе Кэрролле известнейшая английская писательница Вирджиния Вулф.— Он шел по земле таким легким шагом, что не оставил следов»¹. Действительно, в биографии этого писателя почти нет внешне драматических событий, которые сразу обратили бы на себя внимание будущих исследователей. Но вместе с тем за обычными, скромными, простыми фактами его биографии кроется напряженная внутренняя жизнь, которая породила удивительные произведения творческой фантазии, заставляя нас снова и снова задумываться о том, что за человек был Ч. Л. Доджсон.

О Кэрролле написаны многие тома, и все же придется признать, что биография его изучена очень мало. Исследователи вынуждены ограничиваться скудными сведениями, восходящими по сути к весьма немногочисленным источникам. Это в первую очередь воспоминания его племянника С. Д. Коллингвуда, опубликованные через год после смерти писателя, которые были составлены в строгом соответствии с викторианскими канонами семейных мемуаров², а также записи людей, знавших Кэрролла, когда они были детьми, или встречавшихся с ним в Оксфорде³. И те, и другие представляют Кэрролла весьма односторонне и неполно. Не менее односторонни появившиеся позже психоаналитические штудии, содержащие подчас интересный биографический материал⁴.

Поток публикаций, буквально хлынувший в связи с празднованием 100-летия со дня рождения писателя (1932), и последовавшие за ним более поздние издания не уничтожили многочисленных белых пятен. Нам все еще мало известно о жизни Кэрролла в Оксфорде и его роли

в научных и общественных баталиях тех лет, об отношениях со знаменитыми современниками — писателями, художниками, учеными, государственными деятелями, многие из которых жили в Оксфорде или были связаны с ним, о его взглядах на литературу, науку и пр. Архивы Кэрролла еще далеко не изучены. Правда, Р. Л. Грин подготовил и опубликовал двухтомное издание дневников Кэрролла⁵, однако в нем, по словам самого ученого, сделаны значительные купюры. Близится к концу подготовка собрания писем Кэрролла — огромный труд, который был начат в 1962 г. М. Коэном и Р. Л. Грином⁶. Однако исследователю все еще приходится довольствоваться теми весьма скудными выдержками из переписки, которые были включены — часто без указания даты, места или даже имени адресата — в различные издания⁷. Созданное в мае 1969 г. в Лондоне Общество Льюиса Кэрролла, поставившее своей целью, в частности, сбор всевозможных материалов о жизни писателя, обратилось за помощью к широкому кругу населения. Филиал Общества был создан в Соединенных Штатах и Канаде (Северо-Американское общество Льюиса Кэрролла), куда, так же как и в Англию, вошли ученые, представляющие гуманитарные и точные отрасли знания, в чьих руках находится значительная часть рукописного наследия писателя, и просто почитатели таланта Кэрролла. Издаваемый Обществом ежеквартальный журнал «Джаберуоки»⁸ («Бармаглот»), сообщающий о новых находках и публикациях и помещающий на своих страницах оригинальные статьи по различным вопросам кэрроллианы, служит серьезным подспорьем для изучения жизни и творчества писателя.

Среди членов Общества видный американский математик Уоррен Уивер, действительный член Академии наук и Академии художеств США, автор книги о переводах «Алисы Страны чудес» на различные языки мира⁹; американский популяризатор науки Мартин Гарднер, автор «Аннотированной „Алисы“»¹⁰ и «Аннотированного „Снарка“»¹¹; английский литературовед Роберт Ланселин Грин, подготовивший к изданию «Дневники» Кэрролла и академический текст «Алисы в Стране чудес» и «Алисы в Зеркалье»¹²; профессор Клайв Харкорт Карузерс из Канады, переведший обе сказки об Алисе на латинский язык; английский логик Элизабет Сьюэлл, автор известной монографии о литературе нонсенса¹³; члены семьи

Кэрролла — его племянница Айрин Жак и ее сын Филип Жак, хранитель литературного наследия Доджсона, поместивший семейный фонд Льюиса Кэрролла на хранение в Гилфордский музей и обратившийся к членам Общества с просьбой последовать его примеру¹⁴, и многие другие.

Все же до создания подробного научного жизнеописания Кэрролла, очевидно, еще далеко. Оно может возникнуть лишь в результате общих усилий, направленных на возможно более полное выявление и изучение его архива. В настоящем издании мы по необходимости ограничиваемся теми весьма неполными и порой разноречивыми сведениями о жизни писателя, которые находятся сейчас в распоряжении исследователей.

* * *

Чарлз Лютвидж Доджсон («ж» немое, о чем он не успевал предупреждать своих новых корреспондентов) — таково было подлинное имя писателя, ставшего известным под псевдонимом Льюиса Кэрролла. Он родился 27 января 1832 г. (год смерти Гете, Бентама и Вальтера Скотта) в небольшой деревушке Дэрсбери, в одном из тихих сельских графств Англии — Чешир, которое позже прославится благодаря персонажу из «Алисы в Стране чудес» — Чеширскому Коту. Чарлз Лютвидж Доджсон был старшим сыном скромного приходского священника Чарлза Доджсона и Френсис Джейн Лютвидж. Оба они происходили из хороших семей, находившихся к тому же в родстве, оба принадлежали к «высокой» англиканской церкви.

Время было тревожное: в Европе гремели революции, в самой Англии шло широкое движение за парламентскую реформу. Билль о реформе был принят английским парламентом в год рождения будущего писателя, однако он далеко не удовлетворил нужды широкого демократического представительства в парламенте. В Британской империи было официально упразднено рабство (рабовладельцам в колониях было при этом выплачено 20 млн. фунтов «компенсации»). В 1834 г. был принят печально прославленный новый закон о бедных, объявивший, что «бедность — преступление и что с ней следует бороться путем устрашения»¹⁵. Когда маленькому Чарлзу исполнилось пять лет и на престол вступила королева Виктория, Диккенс начал печатать «Оливера Твиста», в кото-

ром протестовал против бесчеловечности существовавшей системы. Социальные бури и волнения доходили до чеширской деревушки отдаленными отзвуками. Отец Чарлза посвящал много времени беднякам своего прихода, в особенности тем, кто работал на баржах, идущих по каналу, прорезающему приход.

Чарлз Доджсон (1800—1868), отец будущего писателя, был человеком незаурядным. Он получил серьезное образование, изучал богословие, классические языки и математику в Оксфорде и закончил с двойным отличием Крайст Чёрч колледж (колледж Христовой церкви), в котором проведет впоследствии всю свою взрослую жизнь его сын. Чарлз Доджсон был одним из признанных деятелей так называемой «высокой» церкви и написал ряд богословских трудов, вызвавших в свое время немалые споры и волнения. В 1842 г. он перевел Тертулиана для серии богословских трудов, издаваемой деятелями Оксфордского движения (предисловие и комментарий к его переводу были написаны доктором Пьюзи — одним из вождей движения).

В 50-е годы вышли наиболее известные из богословских трудов достопочтенного Чарлза Доджсона: «Контроверзы веры» (*The Controversy of Faith*, 1850) и «Вера и обряд» (*Ritual Worship*, 1852)¹⁰. С годами способности его были замечены, он оставил приход в Дэрсбери, в котором провел около шестнадцати лет, и был назначен капелланом епископа Рипонского, а затем архидиаконом Ричмондским и настоятелем Рипонского собора. Со всем тем, по словам Коллингвуда, любимым занятием Чарлза Доджсона-старшего была математика. Ей он посвящал все свободное время. Будущий писатель многим обязан своему отцу: и своей глубокой религиозностью, и интересом к богословским проблемам, и математическими способностями, и особой склонностью к эксцентрическому. Интересно в этом отношении письмо, которое написал преподаватель Доджсон из Лидса, куда он отправился по делам, своему восьмилетнему сыну, просившему привезти ему напильник, отвертку и кольцо для ключей: «Я не забыл о твоём поручении. Как только я приеду в Лидс, я тотчас выйду на середину главной улицы и закричу: „Жестянкики! Жес-тян-щи-ки!“ Шестьсот человек ринутся из своих лавок на улицу — побегут во все стороны — зазвонят в колокола — созовут полицию — поднимут весь город

на ноги. Я потребую себе напильник, отвертку и кольцо для ключей, и, если мне их не доставят немедленно, через сорок секунд, я не оставлю во всем славном городе Лидсе ни одной живой души, кроме разве котенка, и то только потому, что у меня, к сожалению, просто не будет времени его уничтожить! Какой подымется плач, как все станут рвать на себе волосы! Поросята и младенцы, верблюды и бабочки повалятся все вместе в канаву... старухи полезут вверх по дымоходу, а коровы за ними... утки спрячутся в кофейных чашках, а толстые гуси попытаются втиснуться в пеналы... наконец, самого мэра Лидса найдут в суповой миске под слоем заварного крема с фиштаклами: он спрячется туда в надежде сойти за торт и избежать таким образом ужасного избиения, грозящего всему населению города...».

Письмо заканчивалось словами: «Наконец, они приносят все, что я заказывал, и я щажу город и на пятидесяти телегах под охраной десяти тысяч солдат отправляю напильник, отвертку и кольцо для ключей в подарок Чарлзу Лютвиджу Доджсону от его любящего отца»¹⁷.

Здесь многое войдет в ту чудесную страну, которую создаст позже писатель: не только поросята и младенцы, дымоходы, тысячи солдат и прочие приметы реального мира, но и — это для биографа Кэрролла важнее всего — особое эксцентрическое видение мира и интонация.

Когда Чарлзу исполнилось одиннадцать лет, семейство переехало в Крофт, на границе между Йоркширом и Дархэмом, где отец получил новый приход. Огромный сад, окружавший просторный пасторский дом, был отдан в распоряжение детей (кроме Чарлза, в семье было еще семеро сестер и три брата). Отец сам давал своим детям начальное образование. Занимались уже в самые ранние годы вполне серьезно. Впрочем, не менее серьезно предавались и всевозможным играм, в которых неизменно отличался Чарлз. Уже в детстве Чарлз проявил ту склонность к изобретению новых игр и замысловатых, порой не без своеобразного юмора, правил, которую он сохранит на всю жизнь. Одной из любимых игр была игра в «железную дорогу», которая в детстве Чарлза все еще оставалась удивительным новшеством (первая пассажирская железная дорога в Англии открылась в 1830 г., за два года до рождения Чарлза). Из ручной тачки, бочек и небольшой тележки Чарлз соорудил «поезд» и развозил

своих братьев и сестер по всему саду. В нескольких местах находились «станции» и «кассы». Прежде чем сесть в поезд, пассажиры должны были купить у Чарлза билеты. Чарлз требовал неукоснительного соблюдения «Правил езды по железной дороге», составленных им самим. Приведем некоторые из них:

«Правило первое. В случае, если поезд сойдет с рельсов, пассажиров просят не вскакивать, а лежать до тех пор, пока их не поднимут. Необходимо, чтобы по ним прошло не менее трех составов, а не то врачам и санитарам нечего будет с ними делать.

Правило второе. Если пассажир прибегает на станцию, когда поезд миновал уже следующий пункт, т. е. когда он находится на расстоянии 100 футов, пассажиру следует не бежать за этим поездом, а подождать следующего.

...Станционный смотритель должен следить за своей станцией и подавать пассажирам угощение; тех, кто не соблюдает порядка, он может посадить в тюрьму, пока поезд идет по саду; он должен дать звонок, чтобы пассажиры занимали свои места, затем медленно посчитать до 20 и дать звонок к отправлению. ...Если у пассажира нет денег, а он, тем не менее, желает ехать поездом, он должен прийти на ближайшую станцию и заработать на проезд, например, заварить чай для начальника станции (который пьет чай в любое время дня и ночи) или натолочь песку для железнодорожной компании (которая необязана объяснять, зачем ей это надо)»¹⁸.

Отец Чарлза, как большинство священников той поры, не одобрял театра, однако делал исключение для домашних спектаклей и марионеток. С. Д. Коллингвуд, воссоздав по воспоминаниям родных детские годы Кэрролла, проведенные в Крофте, пишет: «С помощью членов семьи и деревенского плотника Чарлз смастерил целую труппу марионеток и небольшой театр для них. Все пьесы для театра он писал сам; наибольшей популярностью пользовалась „Трагедия о короле Иоанне“; он очень ловко управлялся с бесчисленными нитями, которыми куклы приводились в движение»¹⁹.

В 1928 г., спустя тридцать лет после смерти писателя, в каталоге аукционов известной лондонской фирмы Сотби (14 ноября, № 664) под заголовком «Собственность миссис М. Паррингтон» появилась следующая запись:

«Кукольный театр, принадлежавший в детстве Ч. Л. Доджсону (частично сделан им самим), Крофт, неподалеку от Дарлингтона. Одиннадцать картонных фигур (три повреждены). Длина 26 1/2 дюйма, глубина 18 дюймов, высота 23 дюйма.

Этот театр, подаренный настоящей владелице одной из сестер Ч. Л. Доджсона, упоминается в «Жизни и творчестве Льюиса Кэрролла» С. Д. Коллингвуда. Он сделан из дерева и обклеен картоном. В нем восемь секций, укрепляемых с помощью колышков на перевернутом подносе, который служит сценой. Передвигаая верхние секции, можно представлять улицу или интерьер»²⁰.

Интересно свидетельство самой владелицы театра миссис Марион Паррингтон, которая, перед тем как решиться на продажу, обратилась к родственницам писателя, сетуя на свое бедственное положение и испрашивая их согласие на передачу театра фирме Сотби. В письме к «кузине Луи» (мисс Луиза Доджсон) от 2 сентября 1928 г. она пишет: «...милая кузина Мэми (т. е. миссис Мэри Коллингвуд.— Н. Д.) подарила мне театр (кузена Чарлза.— Н. Д.) 27 лет назад, выразив надежду, что он порадует моих детей так же, как радовал их всех в давние годы, когда они жили в пасторском доме в Крофте».

Спустя несколько дней в письме от 12 сентября к «кузине Нелле» (мисс Менелла Доджсон) она вспоминает: «...А сколько представлений разыгрывалось на этой сцене ...Есть тут кукла в алом плаще с капюшоном, на спине у нее маленькими печатными буквами написано «Самиэл» (sic!). Есть еще одна, весьма добродушного вида по имени «Октис», и женская фигурка с пометкой «Первая подружка невесты», ко всем прикреплены длинные проволоки. Сохранилось девять фигур, но я не могу вспомнить, как зовут остальных. Я уже отправила ящик Сотби. Есть у театра задник, на котором нарисован лес, а если его перевернуть — комната. По бокам у него небольшие кулисы, которые укрепляются с помощью колышков, вставляемых в дырочки на сцене, и маленькая жестяная рампа. Все это кажется старым и потрепанным».

Интерес к кукольному театру Кэрролл сохранил на всю жизнь. Уже студентом и молодым преподавателем, бывая наездами дома, он развлекал своих младших братьев и сестер, а также их друзей представлениями. В первом из сохранившихся томов его дневника есть записи, в кото-

рых он рассказывает об этих спектаклях. Интересна запись от 11 апреля 1855 г.: «Вся наша семья в сборе, приехали мальчишки Вебстеров, и мы устроили для собравшихся кукольное представление. Я выбрал „Трагедию о короле Иоанне“, которая имела большой успех». Он размышляет о рождественском подарке для детей — книге о кукольном театре, и полагает, что она «разойдется очень быстро». «Практическое руководство — как изготовить марионеток и театр (нам удалось изготовить сцену, 20 фигурок и прочее, и все за несколько шиллингов). После чего дать несколько пьес для представления их марионетками или детьми. Существующие пьесы все до единой, как мне кажется, страдают одним или двумя недостатками: они либо (1) предназначаются для настоящих театров и потому не подходят детям, либо (2) невыносимо скучны,— в них нет ни искры веселья».

Как сообщает Денис Кратч, среди бумаг писателя сохранился сборничек пьес, написанных им в юности для своего театра марионеток. 11 апреля 1855 г. Кэрролл пишет в своем дневнике: «Три (пьесы.— *Н. Д.*), написанные для нашего театра, имеют, по меньшей мере, то преимущество, что они были испробованы на публике, которая их оценила».

10 июля 1855 г. он записывает, что задумал написать новую пьесу для кукольного театра — «Альфред Великий», но не приступил еще к ней. «Его приключения в хижине пастуха, куда он является переодетым, равно как и в лагере датчан,— вот материал для двух очень выразительных сцен».

Странно, отмечает Д. Кратч, что он нигде не упоминает единственную пьесу, которая сохранилась. 14 февраля 1929 г. Сотби сообщил о продаже этой пьесы («Собственность майора Ч. Х. У. Доджсона», № 875). В 1931 г. текст ее был опубликован в журнале «Квин». Исследователи расходятся в датировке этой пьесы. В Библиографии Уильямса и Мадана (1931) она датируется 1845 г. (Кэрроллу в это время было 13 лет); Р. Л. Грин относит ее к 1850 г. Пьеска эта была написана для семейного круга, в ней много шуток и намеков, понятных лишь близким, и все же она представляет и более широкий интерес хотя бы потому, что перекликается с темами зрелого творчества Кэрролла. Она называется «La Guida di Bragia», что представляет собой перевод на опереточный итальян-

ский язык появившегося в 1841 г. знаменитого «Указателя Брэдшоу» («Bradshaw's Guide»). Первое издание вышло в 1839 г. под названием «Расписание железных дорог Брэдшоу» («Bradshaw's Railway Timetable»). Вскоре указатель стал настолько известен, что появились многочисленные комические бурлески, пародирующие этот текст. Впрочем, это произошло уже позже, в 50-х годах.

«La Guida di Bragia» — опера-баллада, которая повествует о двух друзьях — Муни и Спуни (Mooney and Spooner); в самих именах содержится намек на то, что один из них глуповат, а другой не умнее. Потеряв свое место при дворе, они поступают служить на железную дорогу. Затем следует ряд комических эпизодов, в которых принимают участие юный супруг по имени Орландо, мистер Лост (Lost, т. е. потерянный) и некая дама по имени миссис Маддл (Muddle, т. е. путаница), весьма напоминающая русскому читателю мадам Курдюкову. В ходе этих приключений друзья обнаруживают, что одним из условий их назначения было обязательство петь во время работы. За невыполнение этого условия чудовище по имени Брэдшоу, которому подчиняется дорога, наказывает их: пускает поезда не в том направлении и не по расписанию, создавая еще большую путаницу. «В пьесе есть Предисловие, которое произносит Бен Вебстер, видный характерный актер того времени, и эпилог, произносимый мистером Флексмором, клоуном-мимом. Пьеса брызжет весельем, в ней немало остроумного нонсенса и смешных пародий на песни, пользовавшиеся популярностью в викторианских гостиных середины века», — замечает Д. Кратч. «Железнодорожный» эпизод в «Зазеркалье», веселые бурлески и пародии зрелой прозы Керролла, вероятно, немало обязаны этим первым комическим опытам.

К той же поре первого увлечения театром марионеток принадлежит и другое увлечение — фокусами и «магией». Мальчиком Чарлз не раз переодевался «факиром» и показывал собравшейся «публике» — братьям, сестрам и их друзьям — затейливые фокусы. Интерес к этим опытам не остыл с годами. В вышедшей недавно книге «Магия Льюиса Керролла», составленной Джоном Фишером, членом Международного Братства Магов и автором солидного труда об иллюзионизме, собраны раскиданные по

различным работам Кэрролла фокусы, трюки и пр. По мнению Дж. Фишера, Кэрролл был одаренным фокусником-любителем, живо интересовавшимся техникой профессионального иллюзионизма²¹. Всевозможные фокусы и фокусники были, вообще говоря, весьма популярны в викторианской Англии; даже в обществе фокусами увлекались не менее, чем шарадами, буриме, головоломками и прочими играми,— увлекались не только дети, но и взрослые. Насколько Кэрролл был знаком с профессиональной техникой, судить трудно. Впрочем, Дж. Фишер развивает на этот счет несколько интересных гипотез, используя различные произведения, письма и дневники писателя. Мир фокусников и иллюзионистов, по мнению Дж. Фишера, возможно, оказал какое-то воздействие и на характер творчества Кэрролла. Вот один из небезынтесных примеров. В апреле 1863 г. Кэрролл отправился в Челтенхэм. 6 апреля в его дневнике появилась следующая запись: «Вечером вместе со всем обществом отправилась смотреть господина Доблера, фокусника». Людвиг Доблер — венский иллюзионист, пользовавшийся всемирной известностью; в 1842 г. он приехал в Англию, а спустя шесть лет покинул сцену. Возможно, он вернулся к публичным выступлениям, хотя в челтенхэмских газетах нет на этот счет никаких сведений. Зато и «Челтенхэм хроникл» и «Челтенхэм джёрнал» сообщают о том, что 6 апреля состоялась лекция некоего профессора Пеппера о духах, послужившая причиной множества толков и споров. Профессор Пеппер всего за несколько месяцев до того вызвал сенсацию в Лондоне, где он демонстрировал «материализацию» духов на сцене. Подобная же «материализация» была показана им во время лекции в Челтенхэме. «Дух» создавался с помощью системы зеркал. Дж. Фишер указывает, что в первом, рукописном варианте «Алисы в Стране чудес» — «Приключения Алисы под землей» — не было ни Чеширского Кота, ни младенца, ни перца. Возможно, что эти персонажи, появившиеся лишь в окончательном варианте 1865 г., где они то возникают, то исчезают, навеяны знакомством с «лекциями» профессора Пеппера. Само имя этого иллюзиониста (Perreg — перец) и эпизод с перцем, по мнению Фишера, вряд ли можно считать простым совпадением. Как бы то ни было, но любовь к балагану, к незатейливому бурлеску, кукольному представлению и «магии», отличавшая Кэрролла и

наложившая в той или иной степени свой отпечаток на его творчество, зародилась в детстве, когда по сельской Англии бродило еще немало бродячих трупп актеров, кукольников, факиров и циркачей.

В двенадцать лет Чарлза отправили в школу: сначала — в Ричмонд, а затем — в знаменитый Рэгби. Воспитатель писателями типа Томаса Хьюза или Ф. У. Фаррара²² «славный дух» публичной школы (так назывались и до сих пор называются в Англии закрытые мужские школы привилегированного типа) с его христианством, регламентированностью, культом спорта и силы, своеобразным институтом «рабства» и безоговорочного, даже самого унижительного, подчинения младших школьников старшим вызывал в Чарлзе решительную неприязнь. «Не могу сказать, чтобы школьные годы оставили во мне приятные воспоминания, — писал он много лет спустя. — Ни за какие земные блага не согласился бы я снова пережить эти три года»²³.

Учение давалось Чарлзу легко. Особый интерес он проявлял к математике и классическим языкам. В латинском стихосложении, занимавшем немаловажное место в школьной программе, он нередко выказывал пренебрежение к общепринятым правилам, правда, его отклонения от правил были всегда логически оправданы, что признавали даже его наставники. Вот что писал его воспитатель мистер Тейт в своем отзыве о четырнадцатилетнем Чарлзе: «При чтении вслух и в метрической композиции он часто сводит к нулю все представления Овидия или Вергилия о стихе. Более того, он с удивительным хитроумием подменяет обычные, описанные в грамматиках, окончания существительных и глаголов более точными аналогиями или более удобными формами собственного изобретения»²⁴. Уже в эти годы в нем пробудился тот интерес к слову и к логическим, «выравнивающим» тенденциям в языке, которым будут позже отмечены сочинения Льюиса Кэрролла.

В школе Чарлз держался особняком и всему предпочитал долгие прогулки, к которым пристрастился еще в Крофте, и чтение. Он пишет подробные письма домой. В одном из них (1849 г.) он делится своим впечатлением о «новой повести» Диккенса. Это «Давид Копперфилд» — Чарлз только что прочитал первый журнальный «выпуск». Сюжет кажется ему ничем не примечательным,

«зато некоторые характеры и сцены очень хороши»²⁵. Диккенса будущий писатель читал всю жизнь. В его письмах и дневниках мы находим упоминания различных произведений великого романиста; к сожалению, ни одно из них не сопровождается развернутым отзывом. Вспомним, однако, что Кэрролл вел дневник «для себя», не имея в виду его публикации; такой же частный характер носили и его письма. Однако, обращаясь к произведениям Кэрролла, видишь, сколь многим он обязан Диккенсу.

Приезжая во время каникул домой, Чарлз с радостью окунался в тот особый мир, который царил в их семье. В школьные годы он «издавал» для своих младших братьев и сестер целую серию рукописных журналов, в которых все — «романы», забавные заметки из «естественной истории», стихи и «хроники» — сочинял сам. Он не только переписывал их от первой до последней страницы своим мелким и четким почерком, но и иллюстрировал их собственными рисунками (он был неплохим рисовальщиком, хотя анатомия человеческого тела не давалась ему и в поздние годы), оформлял и переплетал.

Нам известны восемь таких домашних журналов: «Полезная и назидательная поэзия», «Ректорский журнал», «Комета», «Розовый бутон», «Звезда», «Светлячок», «Ректорский зонтик» и «Миш-мэш» (слово, по собственному признанию редактора, «заимствованное» в несколько искаженном виде из немецкого языка и означающее «всякая всячина»). Первый из них вышел в 1845 г., последний выходил на протяжении 1855—1869 гг., когда, будучи студентом, а потом и оксфордским преподавателем, Чарлз бывал на каникулах дома. Два последних журнала были целиком опубликованы в 1932 г.²⁶, два первых хранятся в семье, четыре средних потеряны. Уже в этих ранних опусах явно ощущается склонность юного автора к пародии и бурлеску. Юмористическому переосмыслению и переименованию подвергаются известные строки классиков — Шекспира, Милтона, Грея, Маколея, Колриджа, Скотта, Китса, Диккенса, Теннисона и др. Юный автор обнаруживает широкую начитанность и несомненную одаренность в этих «первых полусерьезных попытках приближения к литературе и искусству»²⁷.

Дальнейшая жизнь Чарлза Лютвиджа Доджсона связана с Оксфордом. Он окончил Крайст Чёрч колледж, один из старейших в Оксфорде, так же как его отец,

с отличием по математике и классическим языкам — случай достаточно редкий даже для тех далеких лет.

Своей сестре Элизабет Чарлз писал: «Я уже начинаю уставать от поздравлений по разным поводам — им конца-краю не видно. Если б я пристрелил ректора, разговоров, наверное, было бы меньше»²⁸. Он остался в университете, а в 1855 г. ему был предложен профессорский пост в его колледже, традиционным условием которого в те годы было принятие духовного сана и обет безбрачия. Если бы он решил жениться, ему бы пришлось оставить колледж. Некоторое время он откладывал принятие сана, ибо опасался, что тогда ему придется отказаться от страстно любимых им занятий — фотографии и посещения театра, которые считались слишком легкомысленными для духовного лица. В декабре 1861 г., когда откладывать решение этого вопроса было более невозможно, он принял сан диакона, что являлось лишь первым, промежуточным звеном. Изменение университетского статута избавило его от необходимости дальнейших шагов в этом направлении. Проповеди доктор Доджсон читал очень редко, а когда читал, то предпочтительно детям.

Доджсон посвятил себя математике. Получив в 1857 г. степень магистра, он опубликовал через год свою первую книгу — «Алгебраический разбор Пятой книги Эвклида» (вышла под псевдонимом «Преподаватель колледжа»). В 1860 г. он издал первую книгу под собственным именем — «Конспекты по плоской алгебраической геометрии Чарлза Лютвиджа Доджсона». Затем последовали «Формулы плоской тригонометрии» (1861), «Сведения детерминантов» (1866), «Элементарное руководство по теории детерминантов» (1867).

Доктор Доджсон вел одинокий и строго упорядоченный образ жизни: лекции, математические занятия, прерываемые скромным ленчем — несколько глотков хереса и печенье, чтобы не нарушать ход мысли, — снова занятия, дальние прогулки (уже в преклонном возрасте он проходил порой по 17—18 миль за день), вечером обед за «высоким» (т. е. преподавательским) столом в колледже и снова занятия. Всю жизнь он страдал от заикания и робости, знакомств избегал, лекции читал ровным, механическим голосом. В университете он слыл педантом, был известен своими меморандумами и брошюрами, которые печатал и распространял за собственный счет по



*«Вот как я выгляжу,
когда читаю лекции!»*

самым, казалось бы, незначительным поводам. Он был эксцентриком, чудаком — явление нередкое в английской университетской жизни. У него были собственные привычки и чудачества, которые, по меткому замечанию Эдит Ситвелл, суть не что иное, как «застывшие жесты», подчеркнутое «преувеличение отдельных поз, присущих жизни», иногда даже самой «обыденности» жизни²⁹. Он писал множество писем — то все еще было время подробнейших корреспонденций; нередко между людьми, которые встречались совсем нечасто или даже не

встречались никогда, хотя великая пора эпистолярного искусства XVII и XVIII вв. давно отошла в прошлое. В отличие от своих современников, однако, он завел специальный журнал, в котором отмечал все посланные и полученные им письма, разработав сложную систему прямых и обратных ссылок. Впоследствии он описал эту систему в брошюре с необычным названием «Восемь-девять мудрых слов о том, как писать письма». За 37 лет — он начал вести свой журнал в 1861 г. — он сделал 98 721 запись об отправленных и полученных письмах (последнее было отправлено за неделю до смерти).

Перед тем как сесть за письмо, он тщательно выбирал лист бумаги такого формата, чтобы исписать его полностью, и аккуратно заполнял строчку за строчкой своим каллиграфическим почерком. Он вел дневник, в который вносил мельчайшие подробности обыденного течения своей жизни, однако о вещах глубоких и потаенных, о том, что порой прорывается, словно вздох, в его детских книжках — раздумья о жизни и смерти, о боге, науке и литературе, о своих привязанностях и неосуществленных мечтах, об одиночестве и тоске, — он не писал ни слова.

Доктор Доджсон страдал бессонницей. По ночам, лежа без сна в постели, он придумывал, чтобы отвлечься от грустных мыслей, «полуночные задачи» — алгебраические

и геометрические головоломки — и решал их в темноте. Невольно вспоминается сцена из «Зазеркалья»:

«— Ах, умоляю тебя, не надо! — закричала Королева, в отчаянии ломая руки.— Подумай о том, какая ты умница! Подумай о том, сколько ты сегодня прошла! Подумай о том, который теперь час! Подумай о чем угодно — только не плачь!

Тут Алиса не выдержала и рассмеялась сквозь слезы.

— Разве, когда думаешь, *не плачешь?* — спросила она.

— Конечно, нет,— решительно отвечала Королева.— Ведь невозможно делать две вещи сразу!» (164).

Позже Кэрролл опубликовал эти головоломки под названием «Полуночные задачи, придуманные бессонными ночами»³⁰. Изменив во втором издании «бессонные ночи» на «бессонные часы», он пояснил это изменение с присущей ему любовью к точности следующим образом: «Это изменение было внесено для успокоения любезных друзей, которые в многочисленных письмах выражали мне сочувствие по поводу плохого состояния моего здоровья. Они полагали, что я страдаю хронической бессонницей и рекомендую математические задачи как средство от этой изнурительной болезни. Боюсь, что первоначальный вариант названия был выбран необдуманно и действительно допустил толкование, которое я отнюдь не имел в виду, а именно: будто я часто не смыкаю глаз в течение всей ночи. К счастью, предположение моих доброжелателей не отвечает действительности... Математические задачи я предлагал не как средство от бессонницы, а как способ избавиться от навязчивых мыслей, которые легко овладевают праздным умом. Надеюсь, что новое название более ясно выражает тот смысл, который я намеревался в него вложить. Мои друзья полагают, будто я (если воспользоваться логическим термином) стою перед дилеммой: либо обречь себя на длинную бессонную ночь, либо, приняв то или иное лекарство, вынудить себя заснуть. Насколько я могу судить, опираясь на собственный опыт, ни одно лекарство от бессонницы не оказывает ни малейшего действия до тех пор, пока вы сами не захотите спать. Что же касается математических выкладок, то они скорее способны разогнать сон, нежели приблизить его приближение»³¹. И далее: «Я рискну на миг обратиться к читателю в более серьезном тоне и указать на муки разума, гораздо более тягостные, чем просто назойливые мысли.

Целительным средством от них также служит занятие, способное поглотить внимание. Мысли бывают скептическими, и порой кажется, что они способны подорвать самую твердую веру. Мысли бывают богохульными, незванно проникающими в самые благочестивые души, нечестивыми, искушающими своим ненавистным присутствием того, кто дал обет бжюсти чистоту. И от всех этих бед самым действенным лекарством служит какое-нибудь активное умственное занятие. Нечистый дух из сказки, приводивший с собой семерых еще более порочных, чем он сам, духов, делал так лишь потому, что находил „комнату чисто прибранной“, а хозяина праздно сидящим сложа руки. Если бы его встретил „деловой шум“ активной работы, то такой прием и ему, и семерым его братьям пришелся бы весьма не по вкусу»³².

Признание это важно не только для понимания личности Кэрролла, но в известном смысле и для понимания его творчества.

Вероятно, тем же целям «активной работы» служили бесконечные небольшие изобретения Кэрролла, педантичное участие во всех университетских делах и спорах, а также его многочисленные «хобби». Выше уже говорилось о том, что Кэрролл страстно любил театр. Читая его дневник, видишь, какое место занимали в его жизни не только высокая трагедия, Шекспир, елизаветинцы, но и комические бурлески, музыкальная комедия и пантомима. Позже, когда, будучи уже известным автором, он лично наблюдал за постановкой своих сказок на сцене, он проявил тонкое понимание театра и законов сцены. О том же свидетельствует его многолетняя дружба с семейством театральных актеров Терри и с самой талантливой его представительницей, вошедшей в историю не только английского, но и мирового театра,— Элли Терри.

В юности Доджсон мечтал стать художником. Он много рисовал карандашом или углем, иллюстрируя собственные сочинения. В 1855 г.— год получения профессуры в Оксфорде — он послал серию своих рисунков в «Юмористическое приложение к „Таймс“». Редакция их отвергла. Тогда Доджсон обратился к фотографии. Он купил фотографический аппарат и всерьез занялся этим сложным по тем временам делом: фотографии снимались с огромной выдержкой на стеклянные пластинки, покрытые коллодиевым раствором, которые нужно было проявлять немед-

ленно после съемки. Доджсон занимался фотографией самозабвенно и достиг больших успехов в этом трудном искусстве. «Чарлз Доджсон купил свою первую камеру 18 марта 1856 г. и за удивительно короткий срок достиг в художественной фотографии признания как фотограф-любитель, — пишет М. Коэн. — Спустя два года после этой покупки, в апреле 1858 г., четыре из его фотографий были приняты на пятую ежегодную выставку Лондонского фотографического общества — немалое достижение для человека, который не был даже членом Общества и занимался фотографией так недолго. Хотя Доджсон больше не выставлял своих фотографий, его авторитет как фотографа, верно, еще более утвердился к январю 1860 г., ибо «Иллюстрейтид таймс» обратилась к нему с просьбой написать развернутый обзор выставки фотографического общества за тот год»³³. Доджсон снимал многих замечательных людей своего времени — Теннисона, Кристину и Данте Габриэля Россетти, Джона Рёскина, который в те годы преподавал историю искусств в Оксфорде (и давал Алисе Лидделл уроки рисования), английского художника-прерафаэлиты Дж. Э. Миллеса³⁴, Эллен Терри, Томаса Гексли, шотландского писателя Джорджа Макдоналда и пр. Но с наибольшим удовольствием он снимал детей. В 1949 г. в Англии вышла книга «Льюис Кэрролл — фотограф», в которой собраны шестьдесят четыре лучшие его работы³⁵. Они производят глубокое впечатление — недаром специалисты отводят Кэрроллу одно из первых мест среди фотографов XIX в. М. Коэн восхищается «реалистической свободой, отличающей его работы». Х. Гернсхейм называет его достижения в области фотографии «поистине удивительными» и добавляет: «Он занимает видное место не только как один из пионеров любительской фотографии Великобритании, без всяких колебаний я бы назвал его самым выдающимся фотографом XIX века, который снимал детей».

Фотографии Кэрролла поражают даже человека XX в. глубиной психологического проникновения и художественностью. Интересно, что одна из фотографий Кэрролла была включена в 1956 г. в знаменитую международную выставку «Род человеческий», побывавшую во многих городах мира, в том числе и в Москве³⁶. Из английских фотографов XIX в., работавших с очень несовершенной техникой, был представлен он один. Не случаен, вероят-

но, и тот факт, что на аукционе Сотби 1 июля 1977 г. фотография Алисы Лидделл (хорошо известная и не раз воспроизводившаяся в различных изданиях) была продана за 5 тысяч фунтов — «небывалая цена для одной фотографии!», — замечает Коэн.

Больше всего доктор Доджсон любил детей. Возможно, это происходило отчасти оттого, что большинство взрослых, с его точки зрения, были «лишены чувствительности». В двадцать четыре года он писал в своем дневнике: «Я думаю, что большая часть людей, которых я вижу, по своей природе недалеко ушли от животных. Сколь немногие из них интересуются теми единственными вещами, которые представляют интерес в жизни!».

Дети казались ему лишенными этих недостатков. Стоило доктору Доджсону оказаться в обществе своих маленьких друзей, как он становился необычайно веселым и занимательным собеседником. «Не понимаю, как можно не любить детей, — писал он в одном из своих писем. — Они составляют три четверти моей жизни». Он совершал с ними долгие прогулки, водил их в театр, приглашал в гости, развлекал специально придуманными для них рассказами, которые обычно сопровождал быстрыми выразительными зарисовками.



*Иллюстрация
к стихотворению
«Три голоса»
(пародия на Теннисона)*

В тиши своего кабинета доктор Доджсон писал своим маленьким друзьям письма. Письма эти примечательны не только тем, что многие из них, по словам известного английского поэта У. Х. Одена, так же «великолепны», как его сказки, но и тем, что помогают нам лучше понять, что за человек был доктор Доджсон.

Приведем некоторые из них: они говорят сами за себя.

«Мой дорогой Берти!

Я был бы очень рад исполнить твою просьбу и написать тебе, но мне мешает несколько обстоятельств. Думаю, когда ты узнаешь, что это за обстоятельства, ты поймешь, почему я никак не смогу написать тебе письмо.

Во-первых, у меня нет чернил. Не веришь? Ах, если бы ты видел, какие чернила были в мое время! (Во времена битвы при Ватерлоо, в которой я принимал участие простым солдатом). Стоило лишь налить немного чернил на бумагу, как они сами писали все, что нужно! А те чернила, которые стоят на моем столе, настолько глупы, что, даже если ты начнешь писать слово, они все равно не сумеют его закончить!

Во-вторых, у меня нет времени. Не веришь? Ну что ж, не верь! Ах, если бы ты знал, какое время было в мое время! (Во время битвы при Ватерлоо, в которой я командовал полком). В сутках тогда было 25 часов, а иногда 30 или даже 40 часов!

В-третьих (и это самое важное), я очень не люблю детей. Почему, я не знаю, но в одном я уверен: я терпеть не могу детишек точно так же, как другие не терпят кресло-качалку или пудинг с изюмом! Не веришь? Я так и думал, что ты не поверишь. Ах, если бы ты видел, какие дети были в мое время! (Во времена битвы при Ватерлоо, в которой я командовал всей английской армией. Звали меня тогда герцогом Веллингтоном, но потом я подумал, что иметь столь длинное имя — дело слишком хлопотное, и изменил его на „мистер Доджсон...“). Теперь ты и сам видишь, что написать тебе я никак не могу»³⁷.

Некоторые из писем носили открыто иронический или даже сатирический характер. Правда, ирония эта была направлена вовсе не против юных адресатов, и они это, конечно, отлично понимали. Приведем одно из писем такого рода.

«Уважаемая мисс Эдит Джебб!»

Испросив у Ваших высокочтимых родителей разрешение направить Вам несколько строк в ту знаменательную пору, когда Вы совершенствуете свои знания в Уимблдо-не (там находилась одна из самых известных школ для девочек.— *Н. Д.*), я берусь за перо в надежде, что Ваша достойнейшая наставница, прочитав мое письмо, не найдет в нем ничего предосудительного, что могло бы помешать Вам ознакомиться с его содержанием. Я глубоко убежден, что с моего пера не сорвется, пусть даже случайно, ни одного замечания, способного хоть на миг возмутить плавное течение тех глубоких мыслей, которые Ваша превосходнейшая наставница, несомненно, стремится пробудить в Вас. Тернист путь учения, и одоление его — мѹка (но не мука, ибо последнее слово имеет несколько *иное* значение), но я надеюсь, что для Вас он будет усыпан розами. Как приятно бродить, построившись парами, по тенистым переулкам Уимблдона и шептать про себя: «Береги честь смолоду. Под лежащий камень вода не течет». Не сомневаюсь, что Ваша наставница, наделенная всеми мыслимыми добродетелями, услышав, сколь похвальное направление приняли Ваши мысли, не преминет поставить Вам высший балл, а бал, как я должен заметить, представляет собой зрелище, которого юная девушка, пользующаяся, подобно Вам, уважаемая мисс Джебб, всеми благами просвещения, всячески должна избегать. Зрелище это весьма легкомысленно и непристойно, и я не буду задерживать Вашего внимания на его отвратительных подробностях. Зато сколь приятно, сидя с одной из соучениц под раскидистым (тенистым) дубом, нашептывать друг другу немецкие глаголы неправильно-го спряжения! Даже чтение французского словаря с конца к началу может стать Вашим *любимым* занятием, коль скоро Вам выпало редкое счастье ощущать на себе несусыпное внимание мудрой наставницы! Приношу Вам свои глубочайшие извинения за слово, неожиданно сорвавшееся с моего пера и встречающееся лишь в романах, романсах, книгах, читаемых легкомысленными девушками, но никогда — в этом я абсолютно уверен! — не произносимое в стенах, где Вы имеете счастье находиться под бдительным оком несравненной леди, воплощающей в себе Вашего „наставника, философа и друга!“ Остаюсь, уважаемая мисс Эдит, преданным Вам Льюис Кэрролл.

Р. С. Не откажите в любезности передать мой почтительный привет Вашим родителям, когда Вы возьмете желание написать им письмо».

Ниже следуют некоторые письма или выдержки из них, приведенные в небольшой подборке, опубликованной в собрании сочинений Кэрролла, подготовленном в 1965 г. Р. Л. Грином. Мы сохраняем порядок расположения и все имеющиеся в тексте указания на место написания, дату и имя адресата и можем лишь сожалеть о том, что большая часть писем из этой подборки относится к позднему периоду жизни писателя.

*Крайст Чёрч,
15 декабря 1875 г.*

Милая моя Мэгделен,

Я хочу объяснить тебе, почему я не зашел вчера. Мне было очень жаль, что я тебя не увидел, но, знаешь, пока я шел к тебе, у меня было столько всяких встреч. Я пытался объяснить всем, кто попадался мне по пути, что я иду к тебе, но они не желали меня слушать, говорили, что спешат, что было очень невежливо с их стороны. Наконец, мне повстречалась садовая тележка, и я подумал, что уж она-то меня выслушает, но я никак не мог понять, что там в ней находится. Поначалу мне почудились какие-то черты — я взглянул в телескоп и увидел, что это физиогномия; тут я взглянул в микроскоп и увидел, что это лицо! Оно показалось мне чем-то похожим на меня; я принес огромную лупу, чтобы не ошибиться, и, к великому моему удовольствию, увидел, что это *я и есть*. Мы обменялись рукопожатием и только разговорились, как вдруг я увидел *себя самого* — подходит к нам и вступает в разговор. Мы очень приятно побеседовали. Я сказал *себе*: «Помните, как мы все встретились в Сэндауне?» И *сам* ответил: «Было очень весело! Там еще была девочка по имени Мэгделен...» И посмотрел на *самого себя*, а *тот* говорит: «Она мне, пожалуй, понравилась; не очень — но все-таки». Тут настало время идти на станцию, и, как ты думаешь, кто пришел нас проводить? Ты ни за что не догадаешься — придется мне самому сказать. Два старых моих друга, которые и сейчас со мной и просят разрешения подписать это письмо.

Твои любящие друзья
Льюис Кэрролл и Ч. Л. Доджсон.

*Крайст Чёрч, Оксфорд,
8 марта 1880 г.*

Дорогая Ада! (Ведь уменьшительное от твоего имени Ада? Аделаида — очень красивое имя, но, когда человек ужасно занят, ему некогда писать такие длинные слова, в особенности если сначала еще нужно с полчаса вспоминать, как они пишутся, а затем пойти и справиться по словарю, правильно ли ты его написал, а словарь, конечно, оказывается в соседней комнате на самом верху книжного шкафа, где он пролежал долгие месяцы и почти скрылся под толстым слоем пыли, так что сначала еще нужно взять тряпку и вытереть его, но при этом поднимается такая туча пыли, что ты чуть не задохнешься, и уже после того, когда, наконец, удастся разобраться, где, собственно, словарь и где пыль, нужно еще вспомнить, где стоит буква А — в начале или в конце алфавита, ибо ты твердо помнишь, что она, во всяком случае, находится не в середине его, затем выясняется, что страницы словаря пропылились настолько, что на них трудно что-либо разобрать, и, прежде чем перевернуть очередную страницу, нужно еще пойти и сначала вымыть руки, причем мыло скорее всего куда-то затерялось, кувшин пуст, а полотенца нет вообще и, чтобы найти эти вещи, необходимо потратить не один час, а затем пойти и купить новый кусок мыла — я думаю, что, узнав обо всех этих трудностях, ты не станешь возражать, если я буду называть тебя уменьшительным именем и, обращаясь к тебе, говорить: «Дорогая Ада!»). В прошлом письме ты сообщила, что хотела бы иметь мой портрет. Посылаю тебе его. Надеюсь, что он тебе понравится.

Очень любящий тебя друг
Льюис Кэрролл.

27 декабря 1873 г.

Милая моя Гейнор,

Мое имя пишется через «ж», т. е. «Доджсон». Всякий, кто напишет его так, как пишется имя этого несчастного (я имею в виду, конечно, Председателя комитетов в Палате общин*), оскорбит меня — глубоко и на всю жизнь!

* В то время этот пост занимал Дж. Дж. Додсон.

Забуть это оскорбление я еще, пожалуй, смогу, но простить — никогда! Если ты еще раз так меня назовешь, я буду звать тебя «Эйно́р». Как по-твоему, хорошо тебе будет житься с таким именем?

Что до танцев, моя дорогая, то я никогда не танцую, если мне не разрешают следовать своей особой манере. Пытаться описать ее бесполезно — это надо видеть собственными глазами. В последний раз я испробовал ее в одном доме — так там провалился пол. Конечно, он был жидковат: балки там были всего шесть дюймов толщиной, их и балками-то не назовешь! Тут нужны бы каменные арки: если уж танцевать, особенно моим специальным способом, меньшим не обойтись. Случалось тебе видеть в Зоологическом саду, как Гиппопотам с Носорогом пытаются танцевать менуэт? Это очень трогательное зрелище.

Передай от меня Эми что-нибудь, что, с твоей точки зрения, больше всего ее удивит. Остаюсь

Любящим тебя другом
Льюис Кэрролл.

*Крайст Чёрч, Оксфорд,
13 октября 1875 г.*

Милая моя Гертруд,

Я никогда не дарю подарки ко дню рождения, но, как видишь, посылаю иногда ко дню рождения письма. Я только что приехал и пишу, чтобы пожелать тебе счастья в связи с завтрашним днем. Завтра, с твоего разрешения, я буду пить твое здоровье — но, может быть, ты возражаешь? Скажем, если б утром за завтраком я уселся рядом и выпил твой чай, тебе бы, верно, это не понравилось? Ты бы сказала: «Вот тебе и на! Мистер Доджсон взял да и выпил мое здоровье — и ничего мне не оставил!» А как удивится доктор Монд, когда его вызовут, чтобы он тебя осмотрел: «Сударыня, мне очень жаль, но я вынужден вам сказать, что у вашей девочки нет никакого здоровья! В жизни такого не видывал!» «Ах, это объяснить нетрудно!» — скажет твоя матушка. «Она, знаете ли, зачем-то познакомилась с каким-то странным господином, и вчера он выпил ее здоровье!» «В таком случае, миссис Чэтеуэй,— скажет он,— вот единственный способ ее излечить: надо дожидаться его дня рождения, и пусть тогда она выпьет его здоровье».

И вот тогда мы поменяемся здоровьем. Интересно, как тебе понравится мое? Ах, Гертруд, что за вздор ты болтаешь!..

Любящий тебя друг
Льюис Кэрролл.

30 ноября 1879 г.

...Все это время я был ужасно занят. Помимо всего прочего, мне нужно было написать груды писем — их хватило бы, должно быть, на несколько садовых тележек. Я так устаю, что обычно ложусь спать через минуту после того, как встаю, а иногда и за минуту до того, как встаю. Слышали ли вы когда-нибудь о такой усталости?..

26 декабря 1886 г.

Милая моя Э —,

Хоть нас разделяет ревущая и рокочущая река (взглянув на карту Англии, ты сможешь, как мне кажется, убедиться в справедливости этого замечания), мы все же помним друг друга и, дрожа от сырости, думаем друг о друге с любовью...

31 марта 1890 г.

...Я так тебя понимаю, когда ты пишешь, что всегда робеешь, когда к тебе в гости приходят дети! Меня они порой просто приводят в ужас — особенно мальчики, с девочками я еще могу иногда примириться, когда их не слишком много. Но они легко становятся «de trop»*. Но с мальчиками я просто не знаю, что делать. Я отправил одному оксфордскому другу «Сильви и Бруно», он поблагодарил меня и написал: «Должно быть, мне нужно привезти к Вам сынишку». Я ответил, чтобы он этого не делал или что-то вроде того, а он написал, что глазам своим не поверил, когда прочитал мое письмо. Он думал, что я всех детей обожаю. Но я не всеяден — как свинья. Я очень разборчив...

Тебе повезло — у тебя есть время на то, чтобы читать Данте, и я готов от души тебе позавидовать: я его никогда не читал, и все же я уверен, что «Divina Commedia»** —

* Слишком (фр.).

** «Божественная комедия».

одна из величайших книг в мире, хоть я и не уверен в том, что чтение ее действует возвышающе и облагораживает нашу жизнь или что оно доставляет величайшее поэтическое наслаждение. На этот вопрос ты вскоре сможешь ответить сама; не думаю, что у меня (по крайней мере, в этой жизни) будет возможность ее прочитать; моя жизнь кажется мне раздерганной на мелкие кусочки — так много всего я хочу сделать. С чего начать — решить нелегко. Одну работу, во всяком случае, нужно закончить в этом году, это мне ясно, а она потребует месяцы напряженного труда: это второй том «Сильвии и Бруно». Я твердо решил, если буду жив и здоров, выпустить ее к следующему Рождеству. Когда дело идет к шестидесяти, было бы легкомысленно рассчитывать, что у тебя впереди годы и годы труда...

1 января 1895 г.

... Ты совершенно права, когда говоришь, что давно от меня ничего не имела. И вправду, в последний раз, как я вижу, я тебе написал 13 ноября. Но что из того? Ты ведь имеешь доступ к ежедневным газетам и можешь с легкостью убедиться — от обратного — в том, что дела мои идут неплохо. Внимательно просмотри список банкротов, затем прогляди сообщения из полицейских участков, и, если нигде не обнаружишь моего имени, можешь сказать своей матушке с видом спокойным и довольным: «У мистера Доджсона все в порядке!..»

Одно письмо — без указания года — адресовано сестре и младшему брату. Судя по тому, что оно адресовано «мастеру Эдвину», Эдвин был еще мальчиком.

К. Ч., 31 января

Мисс Генриетте и мастеру Доджсонам

Милая моя Генриетта,
Милый мой Генри,

Я очень признателен вам за прелестный подарок, который вы прислали мне ко дню рождения, — трость была бы, конечно, не так хороша. Я надел его на цепочку для часов, но ректор все же его заметил.

Мой единственный ученик приступил к занятиям — я должен описать, как они проходят. Как вы знаете, чрез-

вычайно важно, чтобы наставник держался с достоинством и сохранял дистанцию, а ученик — был как можно более унижен.

Иначе, знаете ли, в них не будет должной скромности.

Итак, я сижу в самом дальнем конце комнаты, за дверью (закрытой) сидит служитель, за дверью на лестницу (также закрытой) — помощник служителя, на лестнице — помощник помощника служителя, а внизу, во дворе, сидит ученик.

Вопросы передаются по цепочке криком, ответы тоже, что поначалу несколько сбивает с толку, пока не привыкнешь. Занятие протекает примерно так:

Наставник: Сколько будет трижды два?

Служитель: Где растет разрыв-трава?

Помощник служителя: Кто добудет рукава?

Помощник помощника служителя: Не длинна ли борода?

Ученик (робко): Очень длинная!

Помощник помощника служителя: Мука блинная!

Помощник служителя: Дочь невинная!

Служитель: Чушь старинная!

Наставник (обижен, но не сдаётся): Раздели сто на двенадцать!

Служитель: Сколько выручил денег купец?

Помощник служителя: Садись на коня, молодец!

Помощник помощника служителя: Рассерди-ка его, наконец!

Ученик (удивлен): Кого же?

Помощник помощника служителя: Негоже!

Помощник служителя: Себе дороже!

Служитель: Ну и рожка!

И занятие продолжается.

Такова Жизнь.

Ваш нежно любящий брат

Чарлз Л. Доджсон.

К. Ч., 22 мая 1887 г.

Милая моя Винни,

Впрочем, ты, вероятно, устала читать такое длинное письмо, а потому спешу его закончить и подписываюсь —

Любящий тебя

Ч. Л. Доджсон.

P. S. В том же конверте посылаю тебе «Крокетный замок»*.

P. P. S. Ты даже представить себе не можешь, как трудно мне было написать «Винни», а не «мисс Стивенс», и «любящий тебя», а не «искренне твой»!

P. P. P. S. Через год или чуть позже *надеюсь* найти возможность взять тебя еще разок на прогулку. К этому времени Время, боюсь, уже «избороздит морщинами твое сияющее чело»... впрочем, мне все равно! Почтенная спутница делает тебя молодым, и мне будет приятно услышать шопот прохожих: «Скажите, прошу вас, кто этот *очень* интересный юноша, который ведет эту старую даму с белыми, как снег, волосами так осторожно, будто она его прабабушка?»

P. P. P. P. S. Времени больше нет ни минутки.

*Лашингтон Роуд № 7, Истбёрн
13 сентября 1893 г.*

Дорогая Инид,

Я уже давно думаю об этом. «Инид хотела бы услышать о Ваших приключениях в Истбёрне»... И все это время я собирался написать тебе письмо. Но я так занят, милая моя девочка! Второй том «Сильви и Бруно» занимает (когда я в настроении, а сейчас я обычно в настроении) шесть или восемь часов в день. К тому же есть письма, которые необходимо писать. Есть еще одна вещь, которая требует времени. В прошлое воскресенье я прочитал первую проповедь за все свои годы в Истбёрне, а ведь я приезжал сюда семнадцать лет кряду (так говорит моя хозяйка). И в следующее воскресенье должен читать еще одну; на это уходит много времени: надо же их обдумать.

Но величайшая трудность состоит в том, что здесь нет никаких приключений! Ах, как мне их найти, чтобы было что рассказать моей милой Инид? Может, выйти на дорогу и нокаутировать кого-нибудь? (Я, знаешь, выберу кого-нибудь поменьше и послабее.) Вот это будет приключение, так приключение, — и для него и для меня. Мое будет заключаться в том, что полицейский сведет меня в участок и запрет в камере. Тогда о моих приключениях

* Игра, придуманная доктором Доджсоном, опубликовавшим правила игры отдельной брошюрой.

можно было бы написать тебе. Только я этого сделать не смогу, как ты понимаешь, — придется это сделать полицейскому. «Уваж. мисс, вам будет приятно узнать, что мистер Доджсон сей момент стучит ногами в дверь своей камеры. Я ему отнес хлеб и воду, а он говорит, ему они не нужны. Говорит, он только пообедал». Как тебе *это* понравится, Инид?

Впрочем, вот тебе маленькое приключение. На днях я отправился на прогулку и повстречал мальчика лет двенадцати и девочку лет десяти; они были чем-то обеспокоены и внимательно разглядывали ее палец. Я спросил: «Что-нибудь случилось?» Они мне сказали, что девочку только что укусила оса. Я посоветовал им намочить, придя домой, палец нашатырным спиртом — боль тотчас пройдет. Я дал им маленький урок химии: объяснил, что, если смешать кислоту и щелочь, они зашипят — и кислота потеряет свою кислотность и что осиный яд — это кислота, а нашатырный спирт — щелочь. Придя домой, я подумал: «Надо получше подготовиться к следующему разу, когда я встречу укушенную маленькую девочку (или «маленькую укушенную девочку» — как лучше сказать?). Пошел и купил флакон крепкого аммиака (который действует лучше, чем нашатырный спирт). Когда я опять пойду на прогулку, я положу его в карман.

Теперь, если это снова случится, я смогу развеселить маленькую девочку в один миг. Но с тех пор я так и не повстречал маленьких девочек, которых бы укусила оса. Какая жалость, не правда ли?

Твой любящий старый друг
Чарлз Л. Доджсон.

*К. Ч., Оксфорд,
6 апреля 1876 г.*

Милая моя Бёрди,

Надеюсь, что, когда ты прочитаешь «Снарка», ты напишешь мне несколько слов о том, как он тебе понравился и поняла ли ты его до конца. Некоторых детей он поставил втупик. Ты, конечно, знаешь, что такое Снарк? Если да, то прошу тебя, напиши мне, ибо я не имею не малейшего понятия о том, что это такое. И еще сообщи мне, какая из картинок понравилась тебе больше других.

Твой любящий друг Льюис Кэрролл.

Милая моя Элла,

Посылаю тебе второй том моего дневника, весьма признателен, что ты дала мне почитать свой. Пока что я не вижу в нем ничего, что тебе следовало бы скрывать от глаз читающей публики. Ибо я считаю, что такие записи, как — «10 июля. Весь вечер капризничала и спать легла, поссорившись со всеми», или «14 июля. Купила новый зонтик и села на балкон, чтобы люди видели. Проходившая мимо девочка сказала мне, что «я надулась от гордости, как индюк». Я бы сломала зонтик о ее голову, только не могла до нее дотянуться», — вполне естественны и характерны для детей.

Я полагаю, что ты поначалу не хотела давать мне дневника из-за вот какой записи: «21 июля. За завтраком маменька советовала мне не брать больше мармелада, сказав, что я уже трижды накладывала его себе «щедрой рукой». Я так рассердилась, что ухватила скатерть и сбросила все тарелки и прочее на пол. Кое-что, конечно, разбилось. Но только я тут не виновата. Я маменьке так и сказала: у меня характер золотой, только не надо меня сердить. А не то получится какая-нибудь странность...». Но даже это просто пустяки, такое с любым может случиться. Из-за этого происшествия я не стал о тебе худшего мнения (ибо это было бы невозможно).

Твой любящий друг

Ч. Л. Доджсон.

Среди имеющихся в распоряжении исследователей писем Кэрролла к детям, к сожалению, отсутствуют самые интересные — письма к Алисе Лидделл, вдохновившей его на написание «Приключений Алисы в Стране чудес» и во многом «Алисы в Зазеркалье». Миссис Лидделл, не одобрявшая дружбы своей дочери с доктором Доджсоном и не простившая ему непримиримой позиции в загадочном «деле Ньюбери», когда Доджсон позволил себе принять точку зрения, противоположную позиции ее мужа, ректора Крайст Чёрч, сожгла эти письма.

О дружбе Кэрролла с Алисой Лидделл и ее сестрами и обстоятельствах написания сказок написаны сотни страниц. Не будем повторять их. Приведем лишь запись из дневника Кэрролла относительно поездки по реке 4 июля

1862 года — дата, которая, по словам У. Х. Одена, «так же памятна в истории литературы, как 4 июля в истории Америки»³⁸.

«Аткинсон привел ко мне своих друзей, миссис и мисс Петерс; я их фотографировал, а потом они посмотрели мой альбом и остались завтракать. Затем они отправились в музей, а мы с Даквортом, взяв с собой трех девочек Лидделл, отправились на прогулку вверх по реке в Годстоу; пили чай на берегу и вернулись в Крайст Чёрч только в четверть девятого, зашли ко мне, чтобы показать девочкам мое собрание фотографий и доставили их домой около девяти часов».

«Три девочки Лидделл» — это дочери ректора Крайст Чёрч колледжа, одного из авторов известного в те годы «Греческого лексикона Лидделла и Скотта». Их звали Лорина-Шарлотта, Алиса и Эдит. Алисе в то время было десять лет. Во время этой прогулки 4 июля 1862 г. Кэрролл и рассказал девочкам сказку, легшую впоследствии в основу «Приключений Алисы в Стране чудес». В тот день он был, судя по всему, в ударе: его приятель Дакворт так вспоминает о впечатлении, которое произвел на него рассказ: «Я греб, сидя на корме, а он — на носу... так что сказка сочинялась и рассказывалась буквально через мое плечо Алисе Лидделл, которая была „рулевым“ нашей гички. Помнится, я обернулся к нему и спросил: «Доджсон, вы все это сами сочинили?» А он ответил: «Да, я сочиняю на ходу». Алиса попросила его записать сказку. Сначала он отнекивался, но в конце концов обещал исполнить ее просьбу. 13 ноября он записал в дневнике: «Начал писать сказку для Алисы — надеюсь кончить ее к Рождеству».

Судя по всему, Алиса Лидделл была девочкой необычайной: об этом свидетельствуют и воспоминания современников, и многочисленные ее портреты (в частности, фотография работы Маргарет Камерон, замечательной портретистки XIX в., и, конечно, фотографии Кэрролла), и признания самого писателя. «После вас у меня было множество маленьких друзей, — писал он Алисе уже после ее замужества, — но все это было совсем не то».

«Приключения Алисы в Стране чудес» вышли в свет в издательстве Макмиллана в 1865 г. Лишь немногие из близких друзей писателя смогли сразу же по достоинству оценить ее оригинальность и новизну. Критика встретила

книгу холодно. Влиятельный журнал «Атенеум» писал: «Это сказка-сон, но разве возможно хладнокровно сфабриковать сновидение со всеми его неожиданными зигзагами и пересечениями, оборванными нитями, путаницей и несообразностью, с подземными ходами, которые никуда не ведут, с послушной паломницей Сна, которая так никуда и не приходит? Мистер Кэрролл немало потрудился и нагромоздил в своей сказке странные приключения и разнообразные комбинации — и мы отдаем должное его стараниям. Иллюстрации мистера Тенниела грубоваты, мрачны, неуклюжи, несмотря на то что художник чрезвычайно изобретателен и, как всегда, почти величествен. Мы полагаем, что любой ребенок будет скорее недоумевать, чем радоваться, прочитав эту неестественную и перегруженную всякими странностями сказку»³⁹. Прочие критики были, пожалуй, несколько более учтивы по отношению к никому не известному автору, впрочем, смысл их высказываний в целом мало отличался от статьи «Атенеума». В лучшем случае критики признавали за автором «живое воображение», но находили приключения «слишком экстравагантными и абсурдными» и, конечно, «неспособными вызвать иных чувств, кроме разочарования и раздражения»⁴⁰. Даже самые снисходительные решительно не одобряли Безумного чаепития, другие не видели в сказке «ничего оригинального» и недвусмысленно намекали, что Кэрролл списал ее у Томаса Гуда⁴¹.

«Алиса в Стране чудес» узаконила новое имя доктора Доджсона — Льюис Кэрролл, которым он и раньше подписывал свои юмористические стихи, изредка публикуемые в различных журналах. Он получил его, переведя два данных ему при крещении имени на латынь, поменяв их местами и снова «переведя» на английский язык (Charles, таким образом, дало Carroll, а Lutwidge — Ludovic, Louis, Lewis)⁴². Отныне это имя прочно вошло в английскую литературу, сначала для детей, а потом и для взрослых. Не пройдет и десяти лет после публикации «Алисы в Стране чудес», как Льюиса Кэрролла будут сравнивать с самим Диккенсом!⁴³

Публикация «Приключений Алисы в Стране чудес» нарушила однообразие оксфордской жизни. Другим важным событием той поры была поездка доктора Доджсона в Россию, предпринятая им летом 1867 г. совместно с коллегой и другом оксфордским богословом ректором Лиддо-

ном. Само по себе решение Доджсона ехать в Россию было необычайным: в те годы было принято ездить в Италию, Францию, Швейцарию, но никак не в Россию. Коллеги ехали в Россию через Кале, Брюссель, Кёльн, Потсдам, Данциг, Кёнигсберг. Свежий глаз «путешественника-парадоксалиста»⁴⁴ подмечает характерные мелочи, смешные детали и сцены, кажущиеся обыденными его спутнику. Все это он заносит в свой дневник⁴⁵. Посещение Берлина и Потсдама навеяло на Доджсона следующие размышления: «Мне кажется, что архитектура Берлина основана на двух принципах. Если на крыше дома найдется удобное местечко, туда необходимо поставить фигуру человека. Лучше всего, если он будет стоять на одной ноге.

Если местечко найдется на земле, то на нем следует расставить по кругу бюсты на пьедесталах так, чтобы лицом они были обращены внутрь и как бы совещались о чем-то между собой, или воздвигнуть гигантскую фигуру человека, убивающего, намеревающегося убить или убившего (предпочтение отдается настоящему времени) какое-нибудь живое существо. Чем больше пипов у этого существа, тем лучше. Наиболее подходящим считается дракон, но если изобразить его художнику не под силу, то можно ограничиться львом или свиньей.

«Принцип умерщвления живых тварей» проведен всюду с такой неукоснительной последовательностью, что некоторые районы Берлина выглядят как гигантская бойня доисторических животных» (пер. Ю. Данилова).

В России Доджсон провел месяц — с 26 июля по 26 августа — и вернулся в Англию через Вильну, Варшаву, Эмс, Париж. В России Доджсон побывал в Санкт-Петербурге и его окрестностях, Москве, Сергиевском Посаде (Загорске), съездил на ярмарку в Нижний Новгород. Доджсон был плохо подготовлен к этому путешествию: он не знал языка, не был знаком ни с русской литературой и историей, ни с современным состоянием умов. Поневоле его впечатления от России весьма ограничены — он не был вхож в русские семьи, ему приходилось полагаться на случайных попутчиков, знавших язык, — англичан, живших в России, представителей фирмы «Мюр и Мерилиз», духовных лиц, принимавших ректора Лиддона. Впрочем, он мало склонен к обобщениям с чужих слов и в основном фиксирует в дневнике личные наблюдения. Вот как он опи-

сывает свое первое впечатление от Петербурга: «Мы едва успели немного прогуляться после обеда, все удивительно и ново вокруг. Необычайная ширина улиц (даже второстепенные шире любых в Лондоне), крошечные дрожки, бешено шныряющие вокруг, ничуть не заботясь о безопасности пешеходов (мы скоро поняли, что тут должно смотреть в оба, ибо они и не подумают крикнуть, как бы быстро к тебе ни подъехали), огромные и яркие вывески магазинов, гигантские церкви с голубыми куполами, усыпанными золотыми звездами, загадочный гомон толпы — все удивляло и поражало нас во время этой первой прогулки по Петербургу. По пути мы миновали часовню, позолоченную и прекрасно расписанную снаружи и внутри — распятие, фрески и пр. Почти все бедняки, проходившие мимо, снимали шапки, кланялись, повернувшись к ней лицом, и часто крестились — странное зрелище в гуще спешащей толпы...». Он восхищается благородными пропорциями «удивительного града» Петербурга, его архитектурой, «бесценными коллекциями» Эрмитажа, его голландцами, Мурильо, Тицианом и «более других запавшей мне в память картиной — „Святое семейство“ Рафаэля в овале». Его поражает архитектура Петербурга: Исаакиевский собор, Невский проспект, «по моему мнению, одна из красивейших улиц мира», Сенатская площадь, памятник Петру. «Неподалеку от Адмиралтейства, — записывает в свой дневник Доджсон, — стоит великолепная конная статуя Петра Великого. Нижняя ее часть представляет собой не обычный пьедестал, а как бы дикую скалу, оставленную бесформенной и необработанной. Лошадь поднялась на дыбы, а у ее задней ноги извивается змея, на которую, как мне кажется, лошадь наступила. Если бы этот памятник был воздвигнут в Берлине, то Петр, несомненно, был бы самым деятельным образом вовлечен в убийство чудовища. Здесь же он не обращает на змею никакого внимания: теория «умерщвления» в России не признана. Мы обнаружили также две гигантские фигуры львов, бывших до такой степени трогательно ручными, что каждый из них, как котенок, катил перед собой большой шар» (пер. Ю. Данилова).

Подробно описан Петергоф, расположение его аллей и скульптур, «разнообразием и безукоризненным сочетанием красок и природы и искусства затмевающих парки Сан-Суси». Он заканчивает словами: «Все это далеко не

передает того, что мы там видели, но будет служить мне хоть отдаленным напоминанием».

Москва с ее «коническими башнями», которые выступают друг из друга «наподобие раскрытого телескопа», с «огромными раззолоченными куполами церквей, где, словно в зеркале, отражается перевернутый город», Воробьевы горы, откуда, как вспоминает Кэрролл, глядел вперые на Москву Наполеон, церемония венчания, столь непохожая на англиканский обряд, «удивительный эффект» церковного хора («голоса, не сопровождаемые инструментами») — все поражает его воображение не меньше, чем «город гигантов» — Петербург. Он подмечает уличные сценки и смешные эпизоды, вслушивается в звучание незнакомого языка, записывает русскими буквами отдельные имена и слова, расшифровывает с помощью карманного словаря театральные программки, вывески и меню. В случае необходимости изъясняется по-русски «в простой и суровой манере, опуская все слова, кроме самых необходимых». Его поражает длина русских слов. Кто-то записывает ему по-русски: «защищающихся», а потом транскрибирует английскими буквами: *zashtsheeshtshayoushtsheekhshya*. «Сие устрашающее слово есть родительный падеж множественного числа причастия и означает „тех, кто себя защищает“», — записывает Кэрролл объяснение.

Верный своим привязанностям, он посещает Малый театр и театр в Нижнем Новгороде, восхищается «первоклассной игрой актеров», особенно отмечая Ленского и Сорокину, имена которых вписывает в дневник по-русски.

Кэрролл заканчивает свой дневник описанием ночного путешествия из Кале в Дувр при возвращении в Англию: «Плавание было на удивление спокойным, на безоблачном небе для вящего нашего удовольствия сияла луна — сияла во всем своем великолепии, словно пытаясь возместить урон, нанесенный затмением четырьмя часами ранее, — я оставался почти все время на носу, то болтал с вахтенным, то наблюдая в последние часы моего первого заграничного путешествия, как на горизонте медленно разгорались огни Дувра, словно милый наш остров раскрывал свои объятия навстречу спешащим домой детям, — пока, наконец, они не встали ясно и ярко, словно два маяка на скале, — пока то, что долгое время было просто светящейся чертой на темной воде, подобной отражению

Млечного пути, не приобрело реальности, обернувшись огнями в окнах спустившихся к берегу домов,— пока зыбкая белая полоса за ними, казавшаяся поначалу туманом, ползшим вдоль горизонта, не превратилась, наконец, в серых предрассветных сумерках в белые скалы милой Англии».

Строки эти останавливают внимание читателя своей силой и выразительностью. Усиленные троекратной анафорой, подчеркивающей нарастающее волнение, и дважды повторенным эпитетом «милый» (old), они звучат приподнято и романтично. Вот как, оказывается, наедине с самим собой мог выражать свои мысли этот «педант» и «сухарь» Доджсон, когда он был уверен, что никто не заглянет в его записи.

Первое заграничное путешествие Кэрролла оказалось и последним: больше он не выезжал за пределы Англии. Последовали годы напряженного труда над математическими работами, законченными лишь к концу 70-х годов. Параллельно доктор Доджсон работает над «Зазеркальем», окончательный план которого сложился у него к 1869 г., и публикует отдельные стихи. В январе 1869 г. выходит сборник «Фантасмагория и другие стихи», он посылает своему издателю Макмиллану первую главу «Зазеркалья». В том же году появляются первые переводы «Алисы в Стране чудес» на немецкий и французский языки. Слава его как писателя растет. Когда в декабре 1871 г. выходит в свет «Зазеркалье» (полное название «Сквозь Зеркало и Что там увидела Алиса», издание помечено 1872 г.), критика встречает его восторженно. Последующая публикация «Охоты на Снарка» (1874) завершает классическую трилогию нонсенса.

Доктор Доджсон относился к своей славе спокойно. Он категорически запрещал публиковать свои фотографии, снова и снова повторяя, что ему было бы «крайне тяжело», если бы его лицо стало известно чужим людям, и распорядился, чтобы любые письма, адресованные «Льюису Кэрроллу, Крайст Чёрч», возвращались отправителю с пометкой «Не значится». Впрочем, своим юным друзьям он охотно раскрывал свой псевдоним.

По-прежнему он считает математику основным трудом своей жизни. Один за другим выходят его солидные труды: «Алгебраическое обоснование 5-й книги Эвклида» (1874), «Эвклид и его современные соперники» (1879) и

в 1885 г. «Дополнение» к этой книге, которую он сам считал основным трудом своей жизни. Современные историки науки отмечают глубокую традиционность этих книг. Совсем по-другому относятся они к более, казалось бы, легкомысленным логическим сочинениям Кэрролла — «Логической игре» (1887), «Символической логике» (1896), двум томам «Математических курьезов» (часть I — 1888 г., часть II — «Полуночные задачи» — 1893 г.) и парадоксальным логическим задачам, собранным уже после его смерти в различные сборники. Современные исследователи отмечают: «Особой виртуозности Кэрролл достиг в составлении (и решении) сложных логических задач, способных поставить в тупик не только неискушенного человека, но даже современную ЭВМ. Разработанные Кэрроллом методы позволяют навести порядок в, казалось бы, безнадежном хаосе посылок и получить ответ в считанные минуты. Несмотря на столь явное превосходство, методы Кэрролла не были оценены по достоинству, а имя его незаслуженно обойдено молчанием в книгах по истории логики»⁴⁶. В этих работах ученые находят идеи, предвосхищающие математическую логику, получившую особое развитие в наше время.

По-новому оцениваются сейчас и многие специальные брошюры, которые Кэрролл публиковал по различным поводам на всем протяжении своей жизни. Характерным примером может служить вышедшая в ноябре 1884 г. брошюра «Принципы парламентского представительства» (второе издание в 1885 г.). Вот как оценивает ее современный исследователь экономист Дункан Блэк: «Эта брошюра составляет на деле небольшой (47 страниц) трактат по теории парламентского представительства. От самого начала и до конца в развертывании аргументации соблюдается строгая последовательность, каждый шаг связан с последующим строгой логикой. Аргументация по своей структуре носит математический характер, ее отличает математическая строгость, хоть математический аппарат на страницах трактата практически отсутствует (если не считать нескольких исключений, когда автор приводит простое равенство или алгебраическое неравенство). Аргументация во всей работе строится по принципу игры двух лиц с нулевой суммой, в математической форме она могла быть выражена лишь после 1928 г., когда Джон фон Нейман дал первое выражение

игры двух лиц с нулевой суммой. Этот поразительный факт означает, вероятно, что в данной брошюре нашел, в частности, свое выражение исключительный талант Кэрролла»⁴⁷.

На протяжении своей жизни Кэрролл написал — и отчасти опубликовал — множество брошюр и памфлетов. Они весьма разнородны по своим темам и касаются как чисто университетских дел — от новой колокольни Крайст Чёрч до предоставления девушкам-студенткам права на жительство в колледже (в обоих случаях Кэрролл высказался в духе критическом), так и более широких вопросов⁴⁸. Не менее разнообразны эти брошюры и по избираемым методам и жанрам — математического или логического рассуждения, головоломки, загадки, логической задачи, облеченной в веселую литературную форму, или свободного размышления на избранную тему. Некоторые из них носят откровенно полемический или сатирический характер. Такова, например, «монография», посвященная новой колокольне Крайст Чёрч, своей унылой архитектурой нарушающей старинный ансамбль оксфордской готики. Написанная в псевдоученом стиле, эта «монография», наделавшая много шума в колледже, состоит из отдельных «глав». Вот некоторые из них.

«II. О стиле Новой Колокольни Крайст Чёрч.»

Стиль этот известен под названием «Ранний Искаженный», очень ранний и на удивление искаженный.

III. О происхождении Новой Колокольни Крайст Чёрч.»

Люди посторонние не раз вопрошали — с настойчивостью, грозящей принять личный характер, и с безрассудством, которое порой бывает трудно отличить от безумия: кому мы обязаны первым грандиозным замыслом этого сооружения? Был ли то Казначей, говорят они, постаравшийся, вопреки всем протестам, навязать его колледжу? Или какой-либо профессор сделал проект этой коробки, которая вне зависимости от того, прикрыта она крышкой или нет, одинаково режет глаз?.. Слухи по этому поводу ходят самые разные. Говорят, что Ученый совет породил эту идею сообщая: первоначально было выдвинуто предложение принять за образец башню Св. Марка в Венеции, однако после серии дополнений и поправок все свели, в конце концов, к простому кубу. Говорят еще, что профессор химии предложил для этого сооружения форму кристалла. А еще утверждают, будто профессор

математики обнаружил ее в «Одиннадцатой Книге» Эвклида. По правде говоря, различным легендам, ходящим по этому поводу, нет числа. К счастью, мы располагаем подлинными фактами, полученными из самых надежных источников.

Действительное происхождение проекта таково:

Глава колледжа вкупе с архитектором, испытывая естественное желание увековечить возможно более наглядно свои имена, остановились на прекрасной и беспримерной мысли представить в виде новой колокольни гигантскую модель Греческого Лексикона. Но, прежде чем эта мысль была приведена в исполнение, оба они были вынуждены отлучиться по делам на несколько дней в Лондон; во время их отсутствия все было каким-то образом передано (эта часть истории так и осталась до конца не вполне ясной) в руки бродячего архитектора, который назвался Джиби. Так как прах этого бедного человека покоится ныне в Хэнвелле, не будем беспокоить его память и скажем только, что он утверждал, будто идея Колокольни озарила его в тот миг, когда от нечего делать смотрел он на один из тех ярко раскрашенных и разрисованных таинственными узорами ящичков, в которых хранятся высушенные листья с кустов крыжовника и боярышника, что идут под названием Подлинного Китайского Чаю.

Не было ли в этом совпадении чего-то пророческого?..

VII. О благотворном воздействии на искусство Англии Новой Колокольни Крайст Чёрч.

Идея Колокольни широко распространилась по всей стране и быстро проникает во все отрасли промышленности. Предприимчивый делец, изготавливающий коробки для шляпок, уже рекламирует «модель á la Колокольня», его примеру последовали два строителя, специализирующиеся на постройке купальных кабин в Рамсгейте, одна из старинных лондонских фирм выпустила в продажу мыло, имеющее ту же удивительную симметричную форму, а из надежных источников нам сообщают, что «Мука Борвика» и «Торлеевская Пицца для Скота» выпускаются ныне только в такой упаковке.

VIII. О чувствах, пробуждаемых Новой Колокольней в старых выпускниках Крайст Чёрч.

Горько, да! горько оплакивают старые выпускники Крайст Чёрч сие последнее и пагубное падение туземного

вкуса. «Ученый совет советом,— говорят они,— но кто же принял этот совет, и где была его голова?» И Эхо (пользуясь правом естественного отбора с рассудительностью, которую бы одобрил сам Дарвин) отвечает: «Где?»

Было выдвинуто предложение, чтобы на ближайшем ежегодном обеде в честь старых выпускников Крайст Чёрч, на который съедется немало народу, каждому гостю в конце банкета вручили портативную модель Новой Колокольни, со вкусом выполненную в сыре».

С наименьшим полемическим задором обсуждал доктор Доджсон и другие дела, касавшиеся любимого им университета, будь то его преподавательский состав, бюджет, строительство новых зданий и пр.

В работах, посвященных Кэрроллу, нередко говорится, что он был высокомерен, преклонялся перед знатью, а к людям низкого звания относился пренебрежительно. Новые документы, публикуемые в последнее время, не подтверждают этого мнения. Конечно, доктор Доджсон был членом общества, известного своей строгой иерархией и регламентированностью, руководящим принципом которого было правило: «Всему свое место, и свое место для всего». Он принимал это общество и эти правила и был далек от какого бы то ни было потрясения основ. Вместе с тем его волновала судьба бедняков, и он, как мог, старался помочь им. Подчас он даже рисковал навлечь на себя неудовольствие влиятельных лиц, стоящих на самом вершине иерархической лестницы.

Показательна в этом отношении его переписка с Робертом Сесилем (1830—1903), третьим маркизом Солсбери и будущим премьер-министром, сообщение о которой мы находим в публикации Дж. Дейвиса в летнем номере журнала Общества Льюиса Кэрролла за 1975 г.⁴⁹

Доктор Доджсон познакомился с семейством лорда Солсбери вскоре после того, как тот принял на себя обязанности лорда-казначея Оксфордского университета. Поначалу знакомство Доджсона ограничивалось в основном женой Солсбери и двумя его дочерьми, Мод и Гвендолен, которых он фотографировал и для которых сочинял сказки, легшие затем в основу двух томов его романа «Сильви и Бруно», опубликованных в 1889 и 1893 гг. Его часто приглашали в Хэтфилд-хаус; нередко он проводил там канун рождества, неизменно рассказывая детям сказки.

Постепенно он ближе познакомился и с хозяином дома, с которым у него обнаружилось немало общих интересов. Лорд Солсбери, так же как Кэрролл, окончил Крайст Чёрч; его интересовали, помимо политики, математика и богословие; он часто выступал со своими работами на страницах «Квотерли ревью». Начиная с 1874 г. они нередко переписывались. В фамильной библиотеке Солсбери в Хэтфилд-хаусе сохранилось 27 писем Льюиса Кэрролла, адресованных лорду Солсбери. Они касаются самых различных вопросов: университетских, политических (лорд Солсбери был консерватором) и пр., вплоть до расшифровки некоего шифра, который интересовал Солсбери (Кэрролл предположил, что для шифра была использована фонетическая запись северного варианта староваллийского языка). Редкое письмо Кэрролла обходится без какой-либо просьбы к Солсбери. И вот что примечательно: Кэрролл ни разу не просит за себя; свое знакомство с премьер-министром он старается использовать для того, чтобы помочь людям, нуждающимся в помощи. Его волнуют судьбы отдельных лиц и целых поселений. Он ходатайствует о месте для преподавателя математики, рекомендует кого-то в качестве личного секретаря. Не обескураженный неудачами (судя по всему, ни одна из его просьб не увенчалась успехом), он снова и снова обращается к Солсбери.

Особый интерес в этом смысле представляют письма Доджсона, посвященные судьбе жителей острова Тристан-да-Кунья (декабрь 1885 г.— февраль 1887 г.). О бедственном положении жителей острова Кэрролл узнал от своего брата Эдвина Доджсона, который был священником на Тристан-да-Кунья. После того как китобойные суда перестали заходить на остров, 100 человек жителей оказались на грани голода, сообщал Кэрролл лорду Солсбери в письме от 12 декабря 1885 г. Кэрролл предлагал правительству рассмотреть вопрос о переводе населения в Южную Африку или в Австралию и просил у премьера разрешения навестить его вместе с братом, чтобы подробнее обсудить этот вопрос. Лорд Солсбери отвечал уклончиво. В течение декабря Кэрролл направил ему еще три письма с дальнейшими соображениями о наилучшем устройстве судеб жителей острова и снова просил об аудиенции. Наконец, 30 декабря 1885 г. встреча состоялась. Премьер-министр принял братьев Доджсон в Министерстве ино-

странных дел, однако, судя по записям в дневнике Кэрролла, беседа была малообещающей. 4 января 1886 г. лорд Солсбери ответил через своего секретаря Кэрролла. Корабли, идущие в Австралию, сообщает он Кэрролла, не заходят на остров, менять курс их следования было бы опасно и дорого. Мысль о переселении жителей Тристан-да-Кунья он считает совершенно невозможной, его пугает возможность создания «опасного прецедента, могущего повести к просьбам со стороны англичан и ирландцев о бесплатном перевозе через Атлантический океан». Дж. Дейвис, опубликовавший сообщение о переписке, замечает по этому поводу: «Лорд Солсбери отвергает в своем письме одно за другим все предложения, с таким волнением выдвинутые Кэрроллом и его братом».

Спустя год, несмотря на неудачу первых попыток заинтересовать лорда Солсбери, а через него и правительство судьбой жителей Тристан-да-Кунья, Кэрролл снова возвращается к этому вопросу. 21 февраля 1887 г. он пишет лорду Солсбери, что положение на острове приняло бедственный характер. Одно из рыболовецких судов, которым располагали жители, потерпело крушение; в результате на острове осталось всего 11 здоровых мужчин. Кэрролл посылает лорду Солсбери список жителей острова и их имущества и спрашивает, кому следует переслать эти бумаги.

Ответа лорда Солсбери на это письмо не сохранилось, как не сохранились и прочие его письма к Кэрролла. Дж. Дейвис восстанавливает его по записям секретаря: «24 февраля 1887 г. Из записной книжки секретаря.

Лорд Солсбери предлагает переслать бумаги в Адмиралтейство, однако выражает сомнение в том, что это приведет к какому-либо результату. Он отмечает, что если скот островитян, действительно, стоит, как сообщал ему ранее Кэрролл, 10 тысяч фунтов, переселение их с острова может произойти за их собственный счет, без помощи правительства. На этом переписка по этому вопросу обрывается. Переселение не состоялось, Эдвин покинул Тристан-да-Кунья в 1890 г. по совету врачей». Все же благодаря вмешательству Кэрролла жители Тристан-да-Кунья получили со специально посланным кораблем кое-какие припасы и помощь.

Из переписки с лордом Солсбери становится ясен еще один немаловажный факт: на протяжении многих лет

Кэрролла волновал вопрос о «чистоте» проведения выборов и о возможно более широком представительстве в парламенте. Этому, как указывалось выше, был посвящен ряд его работ, некоторые из этих работ были опубликованы. Многие предложения излагались в письмах к лорду Солсбери. Таково предложение о «чистоте выборов», о котором Кэрролл писал Солсбери 19 мая 1881 г. Письмо под этим названием было опубликовано 4 мая 1881 г. в «Сейнт-Джеймс газетт». Кэрролл ратовал за тайное голосование и за то, чтобы конверты с бюллетенями не распечатывались до конца выборов, с тем чтобы сообщения о первых результатах не повлияли на окончательный исход выборов. 8 июля 1884 г. он посылает Солсбери свою работу «Парламентские выборы»; возможно, указывает Дж. Дейвис, это перепечатка письма, опубликованного под тем же названием в «Сейнт-Джеймс газетт» 5 июля того же года. Кэрролл выступал в ней сторонником «пропорционального представительства», в результате которого члены парламента лучше представляли бы интересы своих избирателей (позже письмо было развернуто в самостоятельный памфлет). 2 ноября 1884 г. Кэрролл посылает лорду Солсбери корректуру своей специальной работы «Принципы парламентского представительства», о которой говорилось выше. В письмах содержится также множество предложений по другим животрепещущим проблемам (проституции, вивисекции и пр.). Все это живо свидетельствует о том, насколько близко к сердцу принимал чудаковатый профессор из Оксфорда общественные интересы и как глубоко и лично волновали его бедствия знакомых и незнакомых ему людей.

Нуждается в уточнении и другая черта созданной популярной литературой легенды о Кэрролле: она представляет писателя неким унылым анахоретом, нарушавшим свое одиночество лишь ради общества детей. Как всегда бывает с утверждениями такого рода, они представляют действительность весьма односторонне. Помимо юных друзей, Кэрролл на протяжении всей жизни поддерживал близкие отношения со своими братьями и сестрами, а также с прочими членами многолюдной доджсоновской семьи. Среди них выделялся, в частности, дядюшка Скеффингтон, посвятивший Кэрролла в тайны фотографии. Были у Кэрролла друзья и помимо семейного клана, среди прочих и женщины. Одной из них была замеча-

тельная актриса его времени Эллен Терри, которую Кэрролл увидел впервые, когда она дебютировала на сцене в возрасте восьми лет (сохранилась фотография, сделанная Кэрроллом). Дружбой с Эллен Терри и со всем талантливым театральным семейством Терри отмечены поздние годы жизни Кэрролла. Другим многолетним другом Кэрролла была художница Гертруд Томсон (1850—1929), иллюстрировавшая две книги Кэрролла («Оригинальные игры и загадки» и опубликованный посмертно сборник «Три заката и другие стихотворения») и оставившая воспоминания о нем⁵⁰. Кэрролл познакомился с ней в 1879 г. Его внимание привлекла серия рисунков Г. Томсон, выпущенная под названием «Страна фей», и он обратился к ее издателю Аккерману с просьбой сообщить ему адрес художницы, чтобы написать ей. В течение нескольких месяцев Кэрролл и Гертруд Томсон переписывались; наконец, в июне 1879 г. состоялась и личная встреча. Они договорились встретиться 27 июня в двенадцать часов дня у коллекции Шлимана в Саут-Кенсингтонском музее. Вот как Г. Томсон описывала эту встречу.

«Незадолго до двенадцати я уже была там, и тут до меня дошел весь юмор ситуации: ведь я не имела никакого представления о том, как он выглядит, да и он не мог узнать меня. В зале, как всегда, было полным полно всякого народа; я бросала украдкой взгляды на находившихся там мужчин, только для того чтобы убедиться, что ни один из них не может быть тем, кого я искала. Как только большие часы пробили двенадцать, я услышала в коридоре веселые детские голоса и смех. В зал вошел высокий джентльмен, который вел за руки двух девочек. Увидев его стройную фигуру и чисто выбритое, тонкое и выразительное лицо, я про себя сказала: «Вот Льюис Кэрролл». С минуту он стоял с высоко поднятой головой, обводя быстрым взглядом зал, а затем нагнулся и что-то шепнул одной из девочек. Та на минуту задумалась и указала прямо на меня. Он отпустил их руки, подошел ко мне и со своей чудесной улыбкой, которая заставляла тут же забыть о том, что перед вами оксфордский профессор, просто сказал:

— Я мистер Доджсон. Я должен был встретиться с вами, не так ли?

На что я улыбнулась так же открыто и ответила:

— Как вы догадались, что это я?

— Моя маленькая приятельница нашла вас. Я сказал ей, что должен встретиться с юной леди, которая знает фэй, и она тут же указала мне на вас. Но я вас узнал еще раньше».

Последние годы Кэрролла прошли, как всегда, в напряженной работе: «Сильви и Бруно», труды по математике и логике... В 1881 г. он оставил чтение лекций в Крайст Чёрч, а через год принял на себя обязанности куратора Клуба преподавателей своего колледжа, от которых отказался лишь спустя десять лет. Слава его сказок об Алисе растет: еще в 1869 г. появились первые переводы «Страны чудес» на немецкий и французский языки, в 1872 г. ее переводят на итальянский, в 1874 г. — на голландский, в 1879 г. — на русский язык. К рождеству 1886 г. Театр принца Уэльского в Лондоне ставит «Алису в Стране чудес» (режиссер Сэвилл Кларк). В том же году Кэрролл опубликовал факсимиле рукописи «Приключений Алисы под землей», первого письменного варианта «Страны чудес», подаренного им Алисе Лидделл. Он по-прежнему жил в Оксфорде, часто бывая наездами в Лондоне и Гилфорде, где жили его сестры, а лето проводя, как обычно, в Истбёрне. Он умер 14 января 1898 г. в Гилфорде, в доме своих сестер «Честнатс», куда поехал на рождественские каникулы. Там он и похоронен, над его могилой на гилфордском кладбище стоит простой белый крест. На родине Кэрролла в деревенской церкви Дэрсбери есть витраж, где рядом с задумчивым Додо стоит Алиса, а вокруг теснятся Белый Кролик, Болванщик, Мартовский Заяц, Чешпирский Кот и другие персонажи его бессмертных сказок.

* * *

Вышедший в 1931 г. солидный библиографический указатель произведений Льюиса Кэрролла⁵¹ перечисляет «все произведения и издания, напечатанные и изданные Доджсоном с 1845 по 1898 г.» Число их весьма внушительно — 256; в последние же годы оно увеличилось еще на десяток названий в связи с тем, что были найдены некоторые публикации, ранее неизвестные или считавшиеся утерянными. Уоррен Уивер, описавший коллек-

цию М. Л. Пэриша, одно из наиболее полных собраний кэрроллианы, замечает, что она естественно распадается на несколько разделов, границы между которыми не всегда легко определить. Перечислим эти разделы:

- А. «Алиса» и связанные с нею публикации;
- В. Другие «детские» книги;
- С. Ранние журнальные публикации;
- Д. Поздние журнальные публикации;
- Е. Фотографии и фотография;
- Ф. Математические брошюры и книги;
- С. Логика;
- Н. Игры и головоломки;
- И. Оксфордские памфлеты;
- Ж. Памфлеты на различные темы.

«Следует признать,— пишет Уивер,— что это разделение весьма условно. В случае с Кэрроллом нелегко бывает решить, является ли какая-либо книга (например, «Охота на Снарка») детской или нет, а какая-то брошюра — серьезным вкладом в логику или юмористической игрой»⁵².

Скажем сразу же, что в дальнейшем нас будут интересовать лишь два первых пункта предложенного Уивером списка: А. «Алиса» и связанные с нею публикации, а также отчасти В. Другие «детские» книги, под которыми, в первую очередь, понимают два наиболее значительных из произведений Кэрролла, как ни отличаются они друг от друга по самому своему характеру,— «Охоту на Снарка» и «Сильви и Бруно». Уивер не случайно берет термин «детские» книги в кавычки. Термин этот, действительно, представляется весьма сомнительным в применении к «Снарку» и «Сильви и Бруно». Сам Кэрролл в своем предисловии адресовал «Сильви и Бруно» детям, однако это определение следует понимать расширительно. В переводе на современный язык оно означало бы, скорее всего, жанр книги для юношества, но даже и в этом случае двухтомный роман Кэрролла далеко выходит за эти рамки. Кэрролл, посвятивший «Сильви и Бруно» долгие годы труда и полагавший, что этот роман станет его литературным *magnum opus*, слишком много вложил в это произведение, главы которого нередко напоминают подробные трактаты на богословские, моральные, политические и экономические темы. Как ни широко трактовалось

понятие «детское произведение» во второй половине XIX в., даже и в те годы «Сильви и Бруно» вряд ли можно было считать таковым.

«Охоту на Снарка» также трудно назвать детским произведением хотя бы потому, что детям, которым сам Кэрролл нередко дарил эту книжку, оно было решительно непонятно. Впрочем, точно так же непонятно — а, возможно, и в большей степени — оно было и взрослым. Крайняя, хотя и веселая, живая абстракция этой поэмы-нонсенса, центральная фигура которой принципиально непредставима, делает ее уникальным явлением в английской литературе XIX в. Мы еще вернемся к ней в связи с анализом некоторых характеристик нонсенса, пока же заметим только, что в «Снарке» Кэрролл доводит до крайнего, предельного напряжения тот принцип непредставимости, который важной составной частью входит в поэтику романтизма, во всяком случае в его «патетическом» варианте. Отдельные разработки этой темы встречались в

«Стране чудес» и «Зазеркалье»; в «Охоте на Снарка» она выделилась в самостоятельное произведение, решаемое в том же ключе нонсенса.

Иное дело — «Алиса в Стране чудес» и «Зазеркалье». Эти две сказки, первоначально написанные Кэрроллом для детей и широко читавшиеся и до сих пор читаемые ими, представляют собой разительный пример обратной литературной «миграции». На протяжении веков традиционным путем развития детской литературы было включение «взрослой» классики в круг детского чтения. Народные сказки и баллады, рыцарские и плутовские романы, «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Гулливер» и «Робинзон Крузо», а в более



Белый Кролик

позднее время Диккенс и Стивенсон, Честертон и Киплинг осваиваются детьми, становясь в известном смысле их достоянием, поначалу в переработанном или сокращенном виде, а в наши дни нередко и полными оригинальными текстами. Процесс этот, который хочется порой назвать «узурпацией» (настолько энергично даже по отношению к неадаптированной литературе действуют дети), вряд ли стоит понимать однозначно: «исчерпанные» взрослыми произведения и темы с течением времени, словно платье с родительского плеча, переходят детям⁵³. Скорее следует говорить о том, что произведение получает нового адресата, не теряя в то же время полностью и старого, и начинает функционировать на двух уровнях — взрослом и детском. Само собой разумеется, что для такой «миграции» (употребим этот термин условно, ибо, обретая новую «сферу функционирования», произведение не покидает и старой, а лишь по-иному реализуется в ней) оно должно само по себе обладать совершенно особыми свойствами и, конечно, отвечать также различным историко-литературным требованиям «узурпирующей» эпохи.

Сказочная диалогия Кэрролла об Алисе — едва ли не единственный в истории литературы пример произведения, написанного первоначально для детей и «узурпированного» впоследствии взрослыми. Самый факт «узурпации» (при сохранении и первоначальной сферы функционирования) был признан достаточно широко уже в 1932 г., когда Англия отметила 100-летие со дня рождения Кэрролла национальными торжествами, за вершившимися присуждением оксфордским кол-



Грифон

леджем Крайст Чёрч, с которым была связана вся научная жизнь Кэрролла, почетной докторской степени 80-летней миссис Харгривз — Алисе Лидделл, вдохновившей некогда писателя на создание его сказки.

С наступлением нового века две сказки Кэрролла получают новое осмысление; становится очевидно, что круг их воздействия очень широк. Видные писатели признают свой долг перед Кэрроллом, его сказочные образы проникают все больше и больше в литературу «для взрослых» и высокую поэзию, его неологизмы входят в словари и живую английскую речь, о нем размышляют критики самых различных направлений, ему посвящают свои произведения Гилберт Кит Честертон и Уолтер Де ла Мар, Вирджиния Вулф и Элинон Фарджон, Роберт Грейвз и Джон Бойнтон Пристли. В странах английского языка сказка Кэрролла занимает одно из первых мест по частоте цитат и ссылок, уступая лишь Библии и Шекспиру.

В середине XX в., отмеченной научно-технической революцией и важными достижениями в области психологии и философии, две сказки Кэрролла четче обнаружили и свой глубокий естественнонаучный и философский подтекст. К ним обращаются математики и физики, психологи и историки, философы и логики, находя в них немало материала для своих специальных раздумий. В последние годы было сделано несколько попыток созвать «симпозиумы» — пока что заочные — представителей различных отраслей знаний, которым книга Кэрролла дорога не менее, чем историкам литературы или просто читателям, детям и взрослым⁵⁴.

Необычайная судьба сказок об Алисе отражает во многом необычайный характер их создателя и предложенного им жанра, а также особые историко-литературные контексты, порождением одного из которых они были и в которые позже вписывались. «Книги имеют свои судьбы»: выйдя из рук своего создателя, они обретают порой смысл, далекий от субъективных намерений автора, становясь частью все новых и новых историко-культурных построений, играя свою подчас неожиданную роль в литературных баталиях будущего. Никто не понимал этого лучше самого Кэрролла, который как-то заметил: «Слова, как вы знаете, означают больше того, что мы имеем в виду, пользуясь ими, а потому целая книга означает, вероятно, гораздо больше того, что имел в виду писатель...»⁵⁵.

НОНСЕНС: РАЗДУМЬЯ И ДОГАДКИ

...выделить из застывшего торгашества современного мира пьянящее молодое вино, нет, мед интеллектуального нонсенса.

Г. К. Честертон

Говоря о творчестве Льюиса Кэрролла, исследователи употребляют обычно термин «нонсенс». Термин этот прочно вошел в литературоведение, однако теоретической разработки не получил. Попробуем рассмотреть некоторые из его употреблений, с тем чтобы в конце этой главы наметить кое-какие характеристики охватываемых им понятий. Заметим, что термин «нонсенс» трактуется многими исследователями весьма вольно. В литературно-критических текстах он используется как в узком, так и в более широком смысле. В первом случае этот термин обозначает некий жанр или, вернее, жанровую разновидность: сказка-нонсенс (это об «Алисе в Стране чудес» и «Зеркалье» в целом), стихотворение-нонсенс (это о «Бармаглоте» или о том стишке, который прочитал Алисе Шалтай-Болтай, в частности), поэма-нонсенс («Охота на Снарка»).

Вместе с тем термин «нонсенс» часто используют, имея в виду творческий метод Кэрролла, подобно тому как говорят о реализме Диккенса или о романтизме Лэма. Во всех этих случаях термины «реализм», «романтизм», «нонсенс» требуют серьезных уточнений, ибо даже в таких, казалось бы, устоявшихся понятиях, как «писатель-реалист» или «романтик», кроется много различий и тонкостей. Что уж говорить о нонсенсе, в котором все неясно, неопределенно, зыбко. Исследователи сходятся пока что на немногом: что монополию на нонсенс в мировой литературе держат англичане, что нонсенс нечто совершенно специфически английское, другим нациям подчас даже непонятное, что нонсенс в чистом виде и в Англии представлен всего двумя именами — Льюисом Кэрроллом и Эдвардом Лиром¹, что нонсенс переиначивает, «выворачивает наизнанку» обычные жизненные связи, однако совсем не означает, как можно было бы предположить

из прямого перевода этого слова, просто «бесмыслицы», «чепухи» и что в нем кроется некий глубинный смысл (nonsense, оказывается, означает и некий sense). Однако, что за смысл в нем кроется, это каждый трактует по-своему.

Нередко в нонсенсе видят своеобразную аллегорию, «подстановку», «скрытый код» для описания вполне реальных событий. Чаще всего Кэрролла «расшифровывают» биографическим методом, подставляя под сказочные события «Страны чудес» и «Зазеркалья» события домашней оксфордской жизни, то, что происходило либо в семье Лидделлов в пору, когда возникли сказки, либо с самим доктором и с его близкими, которых знали дети ректора Крайст Чёрч. Возникшие в своем первоначальном замысле как домашнее развлечение, импровизация, в которой участвовали и сами слушатели, сказки об Алисе, действительно, связаны со всеми этими людьми и происшествиями. Как известно, центральная героиня обеих сказок — это Алиса Лидделл. Ее сестры Лорина и Эдит также «участвуют» в «Стране чудес»: это орленок Эд (Эдит, младшая сестра) и австралийский попугайчик Лори (Лорина), который то и дело твердит: «Я старше, чем ты, и лучше знаю, что к чему!» (26). В той же главе «Море слез» появляются и другие «удивительные существа»: Робин Гусь — участник знаменитого пикника 4 июля 1862 г. Робинсон Дакворт и Птица Додо — сам Доджсон, который, заикаясь, произносил свое имя так: «До-Додж-сон». Персонажи этого эпизода принимали участие и в другой экспедиции, которая состоялась немного раньше — 17 июня 1862 г., когда Кэрролл взял своих сестер Фэнни и Элизабет, а также тетюшку Люси Лютвидж на лодочную прогулку вместе с Даквортом и тремя сестрами Лидделл. В дневнике Кэрролла находим следующую запись: «17 июня (вторник) — экспедиция в Нунхэм. Дакворт (Тринити колледж), Ина (Лорина), Алиса и Эдит поехали с нами. Мы отправились в 12.30, в Нунхэме были к 2; пообедали, погуляли в парке и отправились домой около 4.30. В миле от Нунхэма нас застиг сильный дождь; сначала мы решили перетерпеть, но через некоторое время я предложил оставить лодку и пойти пешком. Пройдя три мили, мы вымокли до нитки. Я пошел вперед с детьми, так как они могли идти гораздо быстрее, чем Элизабет, и отвел их в единственный знакомый мне дом

в Сэнфорде, дом миссис Броутон, где живет Рэнкен. Я оставил их у нее сушиться, а сам пошел искать коляску, однако ничего не сумел найти. Когда пришли остальные, Дакворт и я отправились в Иффли и послали им оттуда шарабан» (25). Эта прогулка нашла свое отражение в «Стране чудес», где промокшие до нитки «удивительные существа» пытаются отыскать способ как можно скорее высохнуть и согреться. В первоначальном варианте сказки — «Приключениях Алисы под землей», — деталей, связанных с прогулкой в Нунхэм, было значительно больше, однако позже, готовя сказку к публикации, Кэрролл многие из них снял, считая, что они будут неинтересны читателям, ничего об этой прогулке не знающим. Кое-что все-таки осталось, в частности выдержка из учебника истории, которую Мышь зачитывает с важным видом (гл. III. «Бег по кругу и длинный рассказ»). Как выяснил Р. Л. Грин, приводимая выдержка взята из вышедшего в 1862 г. учебника истории Хэвилленда Чемпелла, по которому занимались девочки Лидделл. Есть в сказке и другие цитаты из учебников — латыни и французского языка, хорошо знакомые сестрам Лидделл (см. гл. II. «Море слез»).

Дальнейшие главы «Страны чудес» также изобилуют деталями и намеками, связанными с событиями домашней жизни, хорошо известными как Кэрроллу, так и детям ректора Лидделла. В них, например, упоминается кошка Дина, которая жила в доме ректора и была особой любимицей Алисы, и апельсиновый джем, рецепт которого хранился в семействе Лидделл, попав к ним, возможно, из Шотландии². Болванщика, одного из участников Безумного чаепития (гл. VII), дети, верно, тоже хорошо знали, как знали его все в Оксфорде: это был Картер, чудаковатый торговец мебелью, живший неподалеку. «Его прозвали так, — сообщает М. Гарднер, — отчасти из-за того, что он всегда носил цилиндр, отчасти из-за его эксцентричных идей. Изобретенная им „кровать-будильник“, которая будила спящего, выбрасывая его в нужную минуту на пол (она выставлялась в Хрустальном дворце на Всемирной выставке в 1851 г.), помогает понять, почему Болванщика у Кэрролла так волнует мысль о времени и о том, чтобы разбудить Мышь-Соню. Нельзя не отметить, что в этом эпизоде много предметов, напоминающих о профессии Картера (стол, кресло, конторка)» (56). Мышь-

Соня, другой персонаж Безумного чаепития, также была небезызвестна в Оксфорде. Судя по опубликованным в 1906 г. «Воспоминаниям Уильяма Майкла Россетти», «прототипом» для Сони, возможно, послужил ручной зверек — вомбат, имевший обыкновение спать на столе у поэта Данте Габриеля Россетти. Кэрролл знал семейство Россетти и порой навещал их.

В главе о Безумном чаепитии снова появляются и три девочки Лидделл. Это «три сестрички» из рассказа Сони, которые жили на дне колодца. Их имена — Элси, Лэси и Тилли — переименованные имена Алисы и ее сестер. «Элси» воспроизводит инициалы Лорины-Шарлотты (L. S., т. е. Lorina Charlotte); «Тилли» — сокращение от шуточного имени Матильда, которое было присвоено в семействе Лидделлов Эдит; «Лэси» (Lacie) — анаграмма имени Алисы (Alice) (62).

Упоминание о поездке Алисы к морю, оказывается, тоже основано на реальном факте: это поездка в Ллэн-дадноу летом 1861 г. Точно так же навеяны реальными фактами и многие другие эпизоды книги. Из воспоминаний Алисы Лидделл стало известно, что, когда бы она и ее сестры ни навестили Доджсона, всегда оказывалось, что они пришли «как раз к чаю», что и нашло свое отражение в главе о Безумном чаепитии. Не случайно и описание того, как Болванщик и Мартовский Заяц пытаются засунуть Мышь-Соню в чайник. Р. Л. Грин сообщает, что «викторианские дети часто держали этих мышек дома. Чаще всего искусственным гнездом, в котором зимовала ручная мышь, служил старый чайник, выложенный мохом или сухой травой»³.

В «Зазеркалье» исследователи находят не меньше оснований для биографических «дешифровок» подобного рода.

Мы узнаем, что Снежинкой звали котенка, принадлежавшего Мэри Макдоналд, дочери доброго друга Доджсона писателя Джорджа Макдоналда, и что его старшую дочь Лили он изобразил под видом белой пешки (112; 136). Мы знакомимся с двумя младшими сестрами Алисы Лидделл — Родой и Вайолет; они появляются в главе «Сад, где цветы говорили» под видом розы и фиалки (Violet по-английски и означает фиалку). Черная Королева, как предполагают, имела немало общего с мисс Прикетт, гувернанткой девочек Лидделл, которую дети про-

звали Колючкой (Pricks),— отсюда, вероятно, упоминание о «девяти шипах» на голове у Королевы (132—134). Сам же сад, где цветы говорили, и последующий бег на месте были, очевидно, навеяны другой прогулкой с Алисой и мисс Прикетт, когда Кэрролл приехал навестить детей в Чарлтон Кингс 4 апреля 1863 г.⁴

Эпизод с путешествием в поезде (глава «Зазеркальные насекомые») также возник как отзвук реальных событий; 16 апреля 1863 г. Доджсон ехал с девочками Лидделл, возвратившимися из Чарлтон Кингс в Оксфорд. Доджсон встретил их в Глостере. «Поезд из Челтнема в 2.40 привез трех девочек Лидделл и мисс Прикетт, и мы очень весело доехали до Оксфорда вместе»,— пишет он в дневнике. Это же путешествие, возможно, подсказало Кэрроллу и самую топографию Зазеркалья. «Следует отметить,— указывает Р. Л. Грин,— что железнодорожная линия между Глостером и Дидкотом пересекает ручей Свилл, ручей Дерри, реку Кей, реку Коул, ручей Чилдри и ручей Летком, причем обе „реки“ настолько близки к своим истокам, что на деле также являются ручьями»⁵. Шесть ручейков-горизонталей, которые в «Зазеркалье» предстоит преодолеть пешке-Алисе, для того чтобы стать королевой, были, возможно, подсказаны шестью «ручьями», которые пересек поезд 16 апреля 1863 г. Эпизод же с Овцой связывают с лодочными прогулками на реке, когда Кэрролл учил Алису грести, а та не делала особых успехов. Аналогии множатся, нарастают, грозя разбить тексты обеих сказок на серию более или менее «расшифрованных» эпизодов домашней жизни, превратив их в ряд семейных шуток, внутренний смысл которых в силу стечения обстоятельств и скрупулезности исследователей стал отчасти понятен посторонним. Впрочем, исследователей с грустью признают, что «смысл» многих подробностей и деталей в настоящее время безнадежно утрачен, вследствие чего ряд эпизодов не поддается расшифровке.

Вряд ли кто-либо станет сейчас отрицать пользу добротного биографического знания при изучении литературного произведения. Сведения такого рода, безусловно, полезны и при изучении произведений Кэрролла. Однако правомерно ли сводить к подобной «расшифровке» все содержание и смысл произведения? На этот вопрос трудно ответить утвердительно. Ведь произведение литературы

существует по своим внутренним законам, представляя собой некое организованное целое, систему совсем иного порядка, чем биография человека, создавшего его. Что дают факты жизни Кэрролла, с такой скрупулезностью собранные исследователями, для понимания самой сути нонсенса, его законов, приемов, особенностей? И, наконец, разве читатель, не знающий ничего ни о самом Кэрролле, ни о его отношениях с детьми ректора Лидделла, не в состоянии оценить «пьянящее молодое вино» нонсенса?

Кэрролл был «разнообразным» и разносторонним человеком, вероятно, это и породило то разнообразие в «дешифровках» его сказок, которым отмечены многие работы о нем. Показательна в этом отношении работа Шана Лесли, автора ряда богословских трудов, в частности солидной монографии о кардинале Мэнпинге. Он интерпретирует сказки Кэрролла в свете религиозных споров, шедших в Оксфорде в 40—70-е годы прошлого века. «Вряд ли будет профанацией предположить, что в „Алиса в Стране чудес“, возможно, скрывается история Оксфордского движения», — заявляет он⁶. При таком прочтении Алиса — наивный первокурсник, оказавшийся в гуще богословских споров той поры; Белый Кролик — скромный англиканский священник, пуще всего боящийся своего епископа (Герцогиня); банка с апельсиновым джемом (orange marmalade) — многозначительный намек на «протестантизм старого образца, связанный с именем бессмертного короля» (т. е. Вильгельма Оранского). Двери в зале, по мысли Ш. Лесли, символизируют английскую Высокую и Низкую церковь; золотой ключик — ключ священного писания; пирожок, от которого откусывает Алиса, — святую догму. Кошка Дина, которой так боится церковная Мышь, конечно, католичка, а Алисин скотчтерьер, будучи шотландцем, — пресвитерианец, что также весьма неприятно Мыши. Всевозможные пертурбации, вызванные желанием Алисы подрасти или уменьшиться ростом, Ш. Лесли объясняет колебаниями английского верующего между Высокой и Низкой церковью.

«Зазеркалье» представляется Ш. Лесли несколько более трудным для интерпретации, однако он составляет следующую гипотетическую таблицу, в которой соотносит персонажей Кэрролла с событиями Оксфордского движения и его участниками:

Белые

Труляля — Высокая церковь
Единорог — Коввокация духо-
венства
Овца — доктор Пьюси
Белая Королева — доктор
Ньюмен
Белый Король — доктор Джо-
ветт
Древний старичок — оксфорд-
ский профессор
Белый Рыцарь — Гексли
Траляля — Низкая церковь

Черные

Морж и Плотник — обзорева-
тели и эссеисты
Черная Королева — архиепис-
коп Мэннинг
Черный Король — каноник
Кингсли
Черный Рыцарь — епископ
Уилберфорс
Лев — Джон Буль
и пр.

Согласно Ш. Лесли, «Зазеркальная жизнь, в которой все возникает в обратной перспективе, есть символ жизни сверхъестественной», а Бармаглот — не что иное, как отвратительный символ папства. Белый Рыцарь, как явствует из таблицы, составленной Ш. Лесли, «представляет науку эпохи викторианства или Гексли в его самоуверенном изобретательстве». Соответственно Черный Рыцарь олицетворяет его старого врага епископа Уилберфорса. «Оба достигают одной и той же клетки на шахматной доске одновременно и оба пытаются взять Алису в плен. Это знаменитое столкновение между Уилберфорсом и Гексли на заседании Бриганской Ассоциации в 1866 г.»⁷

Другой вариант «исторического» прочтения Кэрролла предлагает Ч. У. Скотт-Джайлз. Он считает, что Кэрролл использовал некоторые исторические эпизоды и даже фигуры в своих сказках. Он задается вопросом «Где же Алисин Герцог?» в связи со сценой на кухне у Герцогини. «Ответ на этот вопрос можно найти, если задуматься над личностью младенца. Сын Герцога, ставший свиньей, — кто это, как не Ричард Глостер, взошедший на трон под именем Ричарда III, взяв своим знаком белого кабана, и прозванный „кабаном“ политическими памфлетистами? Когда он родился в октябре 1452 г., его отец, Ричард, герцог Йоркский, жил в изгнании после первой неудавшейся попытки удалить Сомерсета из королевского совета. Если иметь в виду вражду между Йорком и королевой Маргаритой, становится понятно, почему герцог не получил королевского приглашения на партию в крокет. Решимость Маргариты сохранить власть Ланкастеров и не допустить к ней Йорка находит свое отражение в «Алисе»: королева требует, чтобы все розы в королевском

саду были алыми, так что садовники спешат покрасить в алый цвет Ланкастеров розы Йорка»⁸. Скотт-Джайлз находит в кэрролловском тексте немало других примеров в подтверждение своей гипотезы. Интересно, что все они связаны с теми учебниками истории, по которым занимались девочки Лидделл, и потому в отличие от теологических построений Ш. Лесли имеют более прямое отношение к тексту Кэрролла.

Больше всего написано о Кэрролле и его сказках приверженцами психоаналитических толкований. Примечательно, что в представительной антологии «Аспекты, Алисы», раздел, посвященный фрейдистским оценкам Кэрролла и его творчества, имеет самый внушительный объем. К этому следовало бы прибавить и некоторые биографические очерки, идущие в этом солидном томе под другими рубриками, однако нередко носящие тот же характер. Эта тенденция к психоаналитическому прочтению «Алисы» была подмечена в самом начале ее возникновения Дж. Б. Пристли, который, узнав о новых переводах «Алисы» на немецкий язык, написал ядовитую «Заметку о Шалтае-Болтае» (1921). С редкой пронизательностью он пророчил, что с «Алисой» будет то же, что «произошло с Шекспиром». «Комментаторов соберется целая туча, и добрая тысяча важных тевтонцев усядется писать толстые тома комментариев и критических исследований; они примутся сопоставлять и сравнивать героев (даже ящерке Биллю будет посвящена коротенькая глава) и предложат множество противоречивых истолкований кэрролловских шуток. Вслед за этим на сцене неизбежно появятся Фрейд и Юнг со своими последователями, и нам предложат ужасающие тома о Sexualtheorie * „Алисы в Стране чудес“, об Assoziationsfähigkeit и Assoziationsstudien ** Бармаглота и о сокровенном смысле конфликта между Труляля и Траляля с психоаналитической и психопатологической точек зрения. Впервые мы поймем, наконец, специфически отвратительный символизм Безумного чаепития, а мой старый приятель Болванщик предстанет перед нами всего-навсего как сплетение невров. Что касается Алисы... но, нет, Алису поща-

* Теория сексуальности (нем.)

** Способности устанавливать ассоциации и исследования ассоциаций (нем.).

дят: я во всяком случае не собираюсь разрушать иллюзий задумчивой тени Льюиса Кэрролла; да пребудет он еще немного в неведении о том, что на самом деле происходило в Алисиной головке, этой, с позволения сказать, Алисиной Стране чудес»⁹. Пристли ошибся лишь «географически»: большая часть работ психоаналитического толка вышла в Англии и США¹⁰. О распространенности психоаналитического прочтения «Алисы» свидетельствует, например, следующий отрывок из беседы двух выдающихся мастеров современной культуры — А. Моравиа и Ф. Феллини (речь идет о фильме Феллини «Джульетта и духи»):

«Моравиа. Я сравнил бы Джульетту с Алисой из книги „Алиса в Стране чудес“, как вследствие скудности и узости ее взглядов, которые, впрочем, показаны режиссером с симпатией и любовью, так и вследствие тех отношений, которые с самого начала устанавливаются между героиней и чудовищами из подсознания и повседневной жизни: эти отношения юмористичны, с оттенками удивления, любопытства и ханжества.

Феллини. Мне кажется, что это очень острое наблюдение»¹¹.

К этому следовало бы добавить ряд шахматных интерпретаций, в которых «Алиса в Зазеркалье» рассматривается как своеобразная шахматная задача. Порой шахматный принцип трактуется более широко; «Зазеркалье» в таком случае предстает как некий двойной код: сначала для фантастической шахматной задачи (fairly chess problem), затем для столь же фантастической «шахматной морали» (fairly chess moral), с помощью которой Кэрролл, как предполагает, например, А. Дикинс, рассуждает о «конечной цели бытия в жизни и небытия в смерти»¹². С точки зрения Дикинса, в «Зазеркалье» можно различить по меньшей мере «три слоя»: легковесную детскую сказку; затем — пародийную шахматную мораль, в глубине которой кроется свой подтекст: «сложная метафизическая философия, в основе которой лежит христианская религия».

«Комбинированная» методика применяется и в других работах, далеких от шахмат.

Такова статья «Сквозь зеркало» Эликзендера Тейлора. Автор не одобряет категоричности Ш. Лесли или интерпретаторов-психоаналитиков. Он предваряет свои замечания заверением, что не собирается «выжимать послед-

пию каплю смысла из каждого слова»¹³. Он рассматривает «Зазеркалье» как «сатиру, направленную .. против споров по религиозным вопросам», и отмечает, что Кэрролл «производил свои изыскания в основном на „ничейной земле“, лежащей между математикой и богословием, куда он уже делал ранее короткие набег»¹⁴. По мысли Тейлора, шахматы для Кэрролла были не просто игрой. «Будучи математиком, он видел шахматную доску как разделенный на квадраты лист бумаги, позволяющий воспроизвести график любой ситуации; будучи богословом, он видел в двух сторонах доски гораздо более действенный способ представить противоборствующие фракции в церкви и университете, чем любой из тех, который он использовал ранее».

Американский богослов А. Эттелсон предлагает декодировать «Зазеркалье» с помощью сложной системы подстановок, в результате которой из отдельных слов кэрролловского текста возникают отдельные слова и речения ветхозаветного текста¹⁵. Трудно сказать, насколько серьезно написаны его работы, ведь среди публикаций о Кэрролле немало тонких мистификаций¹⁶.

Число примеров различных аллегорически-концептуальных прочтений можно было бы умножить. Однако даже в тех, которые мы привели выше, ясно вырисовывается тенденция, характерная для большей части современных работ о Кэрролле: тенденция «вчитывать» в его сказки то содержание, тот смысл и контекст, которые прежде всего видятся данному автору в связи с конкретной областью его интересов и исследований. Степень оправданности подобных попыток в различных случаях различна, однако нельзя не признать, что диапазон интерпретаций, вероятно, объясняется некими свойствами самих сказок Кэрролла. Ведь ни одно из других произведений современных Кэрроллу авторов не вызывало столько настойчивых попыток различных интерпретаций. А среди них (не говоря уже о таких именах, как Теккерей или Диккенс) было немало писателей, несравненно превосходящих Кэрролла и талантом, и литературным мастерством.

Естественно предположить, конечно, что непосредственная научная «специализация» Кэрролла — математика — и его интерес к той особой ее области, которая получила впоследствии название математической логики, на-

шли свое отражение в книге, не столько в отдельных эпизодах или персонажах, сколько в своеобразии предложенного Кэрроллом метода. Однако вряд ли было бы правомерно пытаться представить сказки Кэрролла как закодированное изложение некой умозрительной теории, придавая каждому из действующих лиц или эпизодов конкретный «домашний», «исторический», «шахматный», «физиологический» или «теологический» смысл. Неправомерно прежде всего потому, что каждое произведение следует судить по законам того жанра, в котором оно создано. При всем интересе Кэрролла к конкретно научной и общеполитической мысли (интересе, получившем несомненное отражение в его творчестве) «Алиса» прежде всего не богословский или философский трактат, не математическое или логическое сочинение, а *произведение литературы*, многими нитями связанное с литературно-историческим контекстом той поры.

В этом плане следует вспомнить также и то, что сам Кэрролл неоднократно протестовал против попыток «вчитать» какой бы то ни было аллегорический смысл в его сказки, хотя при жизни писателя эти попытки не выходили за рамки чисто литературные. Он не уставал повторять, что его сказки (особенно первая) возникли из желания «развлечь» его маленьких приятельниц и что он не имел в виду никакого «назидания». В своем творчестве Кэрролл сознательно выступал против однолинейности, характерной для аллегорических, «моральных» или дидактических книжек той поры. Снова и снова в ответ на вопрос критиков и читателей он повторял, что хотел лишь «развлечь» и что его нонсенс не значит решительно ничего. В этой настойчивости видится прежде всего понятное желание писателя защититься от произвольных аллегорий. Вероятно, следует принять во внимание и то, что в литературном контексте середины XIX в. термин «развлечение» выступал неизменно в оппозиции «развлечение — назидание» со всем комплексом связанных с ними понятий. Пытаясь подыскать ему аналог в системе понятий наших дней, мы приходим к «художественности», трактуемой весьма широко.

При чтении сказок Кэрролла бросается в глаза насыщенность их литературными реминисценциями и пародиями. Западные исследователи немало потрудились над тем, чтобы расшифровать эти литературные аллюзии. Это, во-

первых, многочисленные стихотворные пародии, в которых, по мнению большинства специалистов, Кэрролл высмеивает унылую дидактическую литературу той поры, издеваясь над прописными истинами здравого смысла «четырех стен». Мы еще вернемся к вопросу о пародиях в «Стране чудес» и «Зазеркалье», пока что заметим только, что пародийная стихия в обеих сказках очень сильно и вовсе не ограничивается одними стихотворениями. Вместе с тем наряду с пародиями в текстах двух сказок об Алисе немало прямых и косвенных цитат из других авторов, аллюзий, заимствований, которые звучат отнюдь не пародийно. Сам Кэрролл не раз признавал, что при сочинении «Алисы» использовал всякие «клочки и обрывки». Вопрос о том, «едят ли кошки мошек», возможно, навеян строками из «Золотой нити» (1861) Нормана Маклеода; золотой ключик — стихотворением и сказкой Джорджа Макдоналда¹⁷; в сцене с Гусеницей и грибом слышатся отзвуки «Бала бабочек» (1806) Уильяма Роскоу. «Зазеркалье» разрабатывает тему зеркала, предложенную, в частности, тем же Макдоналдом в романтической вставной повелле о Космо Верштале, бедном студенте Пражского университета (роман-сказка «Фантазия», 1858); Белый Рыцарь напоминает Грустного Рыцаря в «Фантазии» Макдоналда, а возможно, и Дон Кихота¹⁸. Было замечено, что в первой главе «Зазеркалья» слышатся отзвуки «Сверчка на печи» Диккенса и его пародистов¹⁹, в «Стране чудес» находят цитаты из «Энеиды»²⁰ и «Божественной комедии»²¹.

Особенно интересны в этом плане реминисценции из Шекспира, которого Кэрролл прекрасно знал и любил. Драммы Шекспира он видел на сцене в исполнении таких блестящих актеров, как Генри Ирвинг и Эллен Терри, которой особенно восхищался как «совершенной Офелией». В тексте сказок находим немало скрытых цитат, на которых порой строится диалог. Укажем на разговор Алисы с Комаром в главе о Зазеркальных насекомых:

«— Но я могу вам сказать, как их зовут.

— А они, конечно, идут, когда их зовут?— небрежно заметил Комар.

— Нет, по-моему, не идут.

— Тогда зачем же их звать, если они не идут?» (144).

В этом диалоге отголоском звучат шекспировские строки («Генрих IV», I, III, 1):

Глендаур

Я духов вызывать могу из бездны.

Хотспер

И я могу, и каждый это может,

Вопрос лишь, явятся ль они на зов.

Пер. Е. Бируковой

Любимая фраза Королевы из «Страны чудес», как указывает Р. Л. Грин, — это прямая цитата из «Ричарда III» (III, IV, 74); максима Герцогини из главы о Черепашке Квази переиначивает строку из «Сна в летнюю ночь» (IV, I, 72); заключение Чеширского Кота при первой встрече с Алисой («Конечно, ты не в своем уме. Иначе как бы ты здесь оказалась?») приводит на ум строки из «Макбета» (I, V, 33)²².

Все эти детали, конечно, весьма интересны, однако простое установление факта заимствования или использования еще ничего не дает. Фактические заимствования из Шекспира, например, интересны не сами по себе, а потому что позволяют, как нам кажется, сделать вывод: в построении обеих сказок об Алисе используется принцип «диффузной метафоры», характерный для таких произведений Шекспира, как «Сон в летнюю ночь» или «Буря». Трактовка времени и пространства у Кэрролла также обнаруживает ряд принципиальных черт сходства (но, разумеется, и различия!) с Шекспиром.

Многочисленные аллюзии и заимствования у Кэрролла представляют, по-видимому, особый интерес для исследователя еще и потому, что позволяют говорить о «диалогичности» его сказок: каждая из деталей вводит свою тему, подвергая переосмыслению исходный, заимствованный образ. «Чужие слова», включаясь в новый контекст, начинают жить двойной жизнью: не теряя первоначального смысла, на который они прямо указывают, они в то же время дают свое истолкование предложенного образа и темы.

Интересны в этом отношении реминисценции из Макдоналда. Герою сказки Макдоналда золотой ключик в отличие от Алисы дается в руки сразу, но дверь, которую ему надлежит им открыть, можно найти лишь после долгих поисков. Этому он посвящает всю жизнь. Странствия в поисках Страны Золотого Ключика превращаются в сложную аллгорию жизненных странствий в поисках

высшей правды. Мечта о таинственной двери, которую должен открыть золотой ключик, соединяется в воображении героев с мечтой о «стране, откуда падают тени»; отголоски платоновских идей, «Пути паломника» Бэньяна и христианской мифологии соединяются в разветвленную систему символики. Лишь в смерти находит герой Макдоналда страну, поискам которой он посвятил всю жизнь. Смерть толкуется Макдоналдом как «часть жизни», поиски высшей правды не завершаются окончательно и там. Нетрудно заметить, в каком направлении идет внутренняя полемика Кэрролла с концепцией Макдоналда: в чудесном саду, куда, наконец, с помощью золотого ключика попадает Алиса, нет места стройным аллегориям, там царят хаос, бессмысленность, произвол. Разветвленная система реминисценций, прямых и косвенных аллюзий создает вокруг внешне простых сказок Кэрролла богатейший звуковой фон, в котором звучат многие голоса.

Укажем еще на ряд возможных заимствований из Диккенса, особенно важных для нас потому, что они позволяют наглядно проследить некоторые особенности нон-сенса. Речь в данном случае пойдет о романе Диккенса «Наш общий друг», который печатался выпусками на протяжении 1864—1865 гг. Последняя страница помечена Диккенсом 2 сентября 1865 г. («Страна чудес» вышла в конце декабря 1865 г., «Зазеркалье» — в 1871 г., когда Диккенса уже не было в живых). Кэрролл неизменно с огромным интересом читал все новые публикации Диккенса: очевидно, следил он и за выпусками «Нашего общего друга», в котором обнаруживается ряд эпизодов и деталей, сходных со «Страной чудес» и «Зазеркальем». Вряд ли подобное сходство можно объяснить простым совпадением, случайностью или даже некоторыми типологическими аналогиями. В этом нас убеждает, в частности, и анализ диккенсовских аналогий в «Стране чудес». Примечательно, что они отсутствуют в первом, рукописном варианте сказки (1862 г.). Так, например, Чеширский Кот и его знаменитая улыбка появились лишь в окончательном тексте сказки, вышедшем в 1865 г.

В тексте романа Диккенса найдем многочисленные ссылки на детские песенки, игры, скороговорки, многие из которых обыгрывает и Кэрролл. Здесь и ссылка на скрипачей из детской песенки «Старый дедушка Коль»,

и скороговорка о Питере Пайпере, и сравнение с матушкой Хаббард, и намек на сказку «Джек-истребитель великанов» и пр.²³

Персонаж Диккенса, несчастный Брэдли Хэдстон, впервые встретившись с маленькой Дженни Рен, пытается отгадать, что она мастерит из соломы. Маленькая швея подсказывает ему:

«— Вот отгадайте загадку, это будет вам вроде подсказки. Я люблю тебя, когда ты начинаешься на „У“, потому что ты красивая. Я бегу от тебя, когда ты начинаешься на „К“, потому что ты капризная. Мы пойдем с тобой в „Королевскую корону“, и я подарю тебе капор. Зовут тебя Кривляка, а живешь ты в курятнике. Ну, что я делаю из соломы?» (25, 269).

Маленькая швея использует здесь схему известной детской игры, пронизательно намекая в то же время в последней фразе на характер и обстоятельства своего гостя. Тот же прием находим у Кэрролла в «Зеркалье» в сцене с англосаксонскими гонцами. Король представляет Алисе одного из них.

«...А зовут его Зай Атс.

— „Мою любовь зовут на З“, — быстро начала Алиса. — Я его люблю, потому что он Задумчивый. Я его боюсь, потому что он Задира. Я его кормлю...Запеканками и Занозами. А живет он...

— Здесь, — сказал Король, и не помышляя об игре: пока Алиса искала город на „З“, он в простоте душевной закончил ее фразу»²⁴.

Далее обыгрываются некоторые из этих «атрибутов» Гонца.

«— Ты меня пугаешь! — сказал Король. — Мне дурно... Дай мне запеканки!

К величайшему восторгу Алисы, Гонец тут же открыл сумку, висевшую у него через плечо, вынул запеканку и подал Королю, который с жадностью ее проглотил.

— Еще! — потребовал Король.

— Больше не осталось — одни занозы, — ответил Гонец, заглянув в сумку.

— Давай занозы, — прошептал Король, закатывая глаза.

Занозы Королю явно помогли, и Алиса вздохнула с облегчением.

— Когда тебе дурно, всегда ешь занозы,— сказал Король, усиленно работая челюстями.— Другого такого средства не сыщешь!» («Зазеркалье», гл. VII).

Уже из приведенных цитат становится очевидным кардинальное различие в использовании этого приема в контексте произведений двух писателей. У Диккенса реальные обстоятельства диктуют конкретные слова игры; у Кэрролла конкретные слова игры, произвольно выбранные Алисой только потому, что и то, и другое начинается на заданную букву, диктуют, определяют дальнейший ход событий.

Загадки, которые встают перед героями Диккенса, а вслед за ним и Кэрролла, подчас не так просты и невинны, как загадка маленькой швеи. Вспомним признание Юджина Рэйберна, который в разговоре со своим другом Мортимером Лайтвудом рассказывает о своих попытках понять собственный характер. «Ты знаешь, что, став взрослым и признав себя ходячей загадкой, я изо всех сил старался разгадать ее и наскучил самому себе до предела. Ты знаешь, что под конец я оставил эти попытки и на все махнул рукой. Кто же может требовать от меня ответа, если я до него не докопался? Помнишь старинную детскую загадку? „Думай, голову ломай,— кто я, кто я, отгадай“» (24, 348). Как известно, та же «загадка» мучает на протяжении ее странствий по подземному миру и Алису. «А ты кто такая?» — спрашивает Алису Синяя Гусеница («Страна чудес», гл. V), и Алиса снова и снова признается себе в том, что не может ответить на этот вопрос. Переведенный в «детский» и, казалось бы, шуточный план — а может быть, я Ада? Или Мейбл? — вопрос этот, конечно, звучит в иной тональности, чем у Диккенса. И все же он возникает настолько часто, что дает основания говорить о нем, как об одной из основных тем сказки.

Займствованные из Диккенса, вообще говоря, распространяются далеко за пределы простого цитирования детских песенок или загадок. Вот как описывает Диккенс первое посещение мистером Боффином пропыленной конторы Мортимера Лайтвуда и его беседу с клерком этого адвоката: «И юный Вред весьма торжественно извлек из своей конторки длинную и тощую записную книгу в оберточной бумаге и забормотал, водя пальцем сверху вниз по странице: „Мистер Агз, мистер Багз, Мистер Вагз,

мистер Гагз, мистер Боффин. Да сэр, совершенно верно. Вы пришли немножко рано, сэр. Но мистер Лайтвуд скоро вернется».

Стремясь поддержать репутацию своего хозяина, клерк важно записывает мистера Боффина в список посетителей. «Юный Вред все так же торжественно достал другую книгу, взял перо, пососал его, обмакнул в чернила и, прежде чем вписать фамилию мистера Боффина, провел пальцем по длинному столбцу имен.

— Мистер Алли, мистер Балли, мистер Валли, мистер Галли, мистер Далли, мистер Жалли, мистер Залли, мистер Илли, мистер Калли. И мистер Боффин» (24, 109).

Интересно сравнить этот отрывок из Диккенса с письмом, написанным Кэрроллом одной из его маленьких приятельниц:

«Моя дорогая Энни!

Это, действительно, ужасно! Ты даже представить себе не можешь, сколь велико мое горе. Пришлось мне раскрыть зонтик, чтобы слезы, ручьями текущие из моих глаз, не залили это письмо. Ты пришла вчера фотографироваться? И очень рассердилась? Почему же меня не было? Вот как это случилось. Вчера я и Бибкинс — мой дорогой друг Бибкинс! — отправились на прогулку. Мы вышли из Оксфорда и отшагали много миль — пятьдесят, нет! миль сто, по меньшей мере. Мы шли по полю, на котором паслись овцы, и вдруг в голову мне пришла одна мысль. „Добкинс,— спросил я взволнованно,— который теперь час?“ „Три“,— ответил Физкинс, несколько удивленный моим тоном. По щекам у меня побежали слезы. „Это тот самый ЧАС!“ — закричал я. „Скажи мне, Гопкинс, умоляю тебя, какой сегодня день?“ „Понедельник, конечно“,— ответил Лапкинс. „Это тот самый ДЕНЬ“,— завопил я, стена и рыдая. Овцы окружили меня и терлись своими теплыми, любящими носами о мой холодный нос. „Мопкинс,— сказал я,— ты мой самый старший и верный друг! Скажи мне правду, Напкинс, умоляю тебя. Какой сейчас год?“ „Гм... по-моему, 1867“,— отвечал Пипкинс. „Это тот самый ГОД“,— закричал я так громко, что Топкинс упал без чувств. Все было кончено. Домой меня везли в тачке. Осколки моего сердца лежали на дне, а верный Вопкинс шел рядом и держал меня за руку.

Когда я немного поправлюсь от перенесенного удара и поживу несколько месяцев на море, я зайду к тебе и мы договоримся о другом дне для фотографирования. Сейчас я слишком слаб и не могу даже писать сам. Это письмо пишет под мою диктовку Запкинс.

Твой несчастный друг Льюис Кэрролл»²⁵.

Сравнивая эти отрывки, снова видишь не только несомненное сходство приема, но и ту совершенно особую роль, которую играет один и тот же прием в произведениях двух писателей. В романе Диккенса обыгрывание длинного ряда несуществующих посетительей, организованного по алфавиту, несет вспомогательную функцию. Нарушение самого принципа организации — неожиданное (не по алфавиту) добавление «и мистер Боффин» дает нам возможность уяснить всю глубину профессиональных неудач Мортимера Лайтвуда, в то же время характеризуя юного Вреда, не желающего признаться в этом перед первым и единственным посетителем. Фамилия Боффин, врывающаяся в строго организованный, последовательный алфавитно-аллитеративный ряд, производит впечатление резкого диссонанса и вызывает комический эффект. В миниатюрной новелле, написанной в духе нонсенса, которой, безусловно, является письмо Кэрролла, алфавитно-аллитеративный принцип применен не по отношению к некоему ряду несуществующих людей, но по отношению к одному и тому же, хотя, очевидно, в той же мере нереальному, лицу. Принцип этот — что гораздо важнее — во многом определяет само сюжетосложение. Рассказ о прогулке с верным другом, имя которого бесконечно варьируется, может восприниматься и как своеобразная «рамка» для самих вариаций этого имени. Во всяком случае принцип вариаций у Кэрролла никак не менее важен, чем самый сюжет. Так один и тот же прием в разных художественных контекстах становится элементом различных систем, играя принципиально различные роли. В реалистической системе Диккенса это всего лишь подсобная, проходная деталь; в эксцентрической миниатюре Кэрролла этот прием приобретает ведущее значение. Конечно, мы отвлекаемся в данном случае от характеристики всего несходства между реалистическими полотнами Диккенса и эксцентрическими произведениями

Кэрролла, которое настолько очевидно, что вряд ли стоит специально говорить о нем.

Продолжив эти сравнения, видим, как разнообразны различия, диктуемые осмыслением одних и тех же деталей в произведениях разных поэтик.

Вот бедная маленькая швея у Диккенса, сама еще ребенок, искалеченная болезнью и нищетой, давно привыкшая думать о себе, как о взрослой, жалуется на детей: «— Только им и дела, что бегать, кричать, играть во всякие игры, драться. Только им и дела, что скок-скок-скок на одной пожке по тротуару да чертить по нему мелом. Мне их повадки и фокусы давно знакомы... Кто заглядывает в чужие замочные скважины и кричит всякие обидные слова и передразнивает, какая у кого спина и ноги? Да, да! Мне их повадки и фокусы давно известны. А знаете, какое я придумала им наказание? У нас на площади есть церковь, а под этой церковью черные двери в черное подземелье. Так вот — отворила бы одну такую дверь и затолкала бы туда их всех, а потом — дверь на замок, и в замочную скважину — перцу им, перцу!»

— А перцу зачем? — спросил Чарли Хэксем.

— Чтобы чихали, — пояснила хозяйка дома, — и обливались слезами» (24, 271).

У Кэрролла в главе «Поросенок и перец» («Страна чудес», гл. VI) также фигурируют запертые двери и перец, от которого чихают и Алиса, и Герцогиня, и младенец, что позже определяет песенку Герцогини:

*Лупите своего сынка
За то, что он чихает.
Он дразнит вас наверняка,
Нарочно раздражает!*

Пер. Д. Орловской

Исследователи Кэрролла указывают на стихотворение посредственного стихотворца Бейтса, которое пародировал в данном случае Кэрролл (49—50). Вместе с тем здесь, возможно, слышится и отзвук приведенного эпизода Диккенса. На эту мысль наводит, в частности, появление перца в этой сцене. В таком случае не исключено, что сцена у Герцогини представляет попытку — насколько осознанную, трудно сказать — защититься от страшных тем болезни, нищеты, увечья. Подобную «снимающую» роль смех играет у Кэрролла и в ряде других эпи-

водов, так или иначе связанных с темой смерти или увечья.

Можно было бы привести немало прочих сцен, в которых появляются и другие сходные детали. Мистер Уилфер, спокойно обедавший у себя в конторе хлебом с молоком, внезапно становится свидетелем любовного объяснения своей дочери с мистером Роксмитом:

«— Однако нам надо подумать о папочке,— сказала Белла,— я еще ничего не говорила, давай скажем папочке.

И оба они повернулись к папочке.

— Только сначала, милая,— заметил херувим слабым голосом,— я попросил бы тебя сначала sprysнуть меня молоком, а то мне кажется, что я ...умираю.

В самом деле, маленький человечек чувствовал ужасающую слабость, и колени под ним словно подламывались. Вместо молока Белла sprysнула его поцелуями, а потом дала выпить и молока, и он мало-помалу ожил от ее ласковых забот» (25, 227).

В главе VII «Зазеркалья» Король, напуганный фокусами своего Гонца, просит дать ему сначала запеканки, а потом заноз, которые ему очень помогают.

Если «sprysкивание молоком» у Диккенса еще можно как-то реально объяснить (скажем, отсутствием воды в конторе), то «запеканка» и «занозы» объясняются исключительно тем, что по правилам игры, которую вспоминает в начале этой сцены Алиса, Зай Атс питается Запеканками и Занозами. Оба писателя развивают предложенный прием: у Диккенса Белла «sprysкивает» отца не только молоком, но и поцелуями; у Кэрролла Король формулирует на основе собственного опыта некий универсальный закон:

«— Когда тебе дурно, всегда ешь занозы,— сказал Король, усиленно работая челюстями.— Другого такого средства не сыщешь!

— Правда? — усомнилась Алиса.— Можно ведь брызнуть холодной водой или дать понюхать нашатырю. Это лучше, чем занозы.

— Знаю, знаю,— отвечал Король.— Но я ведь сказал: „Другого такого средства не сыщешь! Другого, а не *лучше!*“» (185—186).

Как видно из приведенного отрывка, прием у Кэрролла снова разворачивается в ином направлении, чем у

Диккенса. Последний достигает мягкого юмористического эффекта благодаря тому, что вводит неожиданную зевгму («спрыснуть», оказывается, можно не только молоком, но и поцелуями), тогда как первый обыгрывает несоответствие между точным (буквальным) и переносным употреблением выражения, вводя строго логические разграничения, обычно не применяемые в языке. У Кэрролла данный прием — логическое «разъятие» привычных языковых формул, близких к идиомам, — становится кардинальным приемом его поэтики (снова и снова в тексте сказки мы наталкиваемся на подобные примеры). У Диккенса он уходит на периферию, играя — в который раз! — лишь подсобную роль. Знаменитый Чеширский Кот Кэрролла, улыбка которого одиноко парит в воздухе, также находит свою параллель у Диккенса. Мистер Боффин, пришедший в мастерскую Венуса, услышав шаги Вегга, прячется за молодого аллигатора, стоящего в углу. Хозяин дома успокаивает его:

« — Я не стану зажигать свечу, пока он не уйдет свет будет только от угольев. Вегг хорошо знаком с аллигатором и не станет его особенно разглядывать. Уберите ноги, мистер Боффин, а то я вижу башмак из-за его хвоста. Голову спрячьте за его улыбкой, мистер Боффин, места вам вполне хватит... вот так, и вам будет очень удобно. Он немножко запылился, но очень подходит к вам по цвету. Удобно ли вам, сэр?» (25, 195).

Далее в тексте улыбка аллигатора обыгрывается не раз: Венус оглядывается на «улыбку аллигатора длиной ярда в два»; мистер Боффин выбирается «из-за улыбки аллигатора с таким мрачным выражением лица, что могло показаться, будто аллигатор зло подшутил над мистером Боффином и теперь веселился, прохаживаясь на его счет», комментируя низость Вегга и человеческую подлость (25, 196—200).

Подобным же образом улыбка Чеширского Кота появляется в «Стране чудес» несколько раз. Однако и здесь следует провести одно немаловажное различие: улыбка аллигатора у Диккенса есть не что иное, как метонимия, т. е. некая замена ее носителя. Говоря «спрятался за улыбкой аллигатора», Диккенс имеет в виду, конечно, самого аллигатора. Улыбка же Чеширского Кота очень скоро приобретает самостоятельный смысл, не связанный с ее носителем метонимической связью. Оборвав метони-

мическую нить, Кэрролл превращает ее в знак чистого нонсенса.

Из других деталей упомянем дубинку, которую герой Диккенса, так же как и Белый и Черный Рыцари Кэрролла, держит на манер героев кукольного раешника Пача и Джуди; второе яйцо, настойчиво предлагаемое не только Алисе, но и мистеру Боффину; песенку «Любовь, любовь, одна любовь повелевает миром», которую вспоминает Диккенс, глядя на счастливую Беллу (25, 305). Не эту ли песенку приводит и Герцогиня в «Стране чудес» (гл. IX)?

Даже из этих далеко не исчерпывающих всего текста примеров очевидно, насколько различно отношение двух наших авторов к казалось бы идентичным единицам, используемым обоими. Элементы, имеющие у Диккенса смысл подсобный, хотя и неожиданный и эксцентричный — ибо какой же юмор обходится без неожиданности и своего, оригинального взгляда, на привычное, — приобретают у Кэрролла самостоятельное, если и не самодовлеющее, значение. Ограничимся пока этими предварительными замечаниями, основанными на наблюдениях о функционировании единиц-аналогов в различных художественных системах. Позже они пригодятся нам для более общих выводов о природе нонсенса.

* * *

Творчество Льюиса Кэрролла привлекало к себе внимание ряда видных английских писателей XX в., которые посвятили ему эссе, статьи, книги. И хотя работы эти в основном носят общий характер, в них возникает живой образ писателя, воссоздается своеобразный психологический климат, в котором он жил и работал. Немало в них и тонких замечаний об особенностях его художественного дара, которые помогают нам понять природу нонсенса.

Всех этих авторов занимает некая двойственность, некое несоответствие между характером творчества и личностью Кэрролла. Эта двойственность становится основной темой эссе известной английской писательницы Вирджинии Вулф, посвященного выходу в издательстве «Нонсач пресс» первого Полного собрания сочинений Льюиса Кэрролла — внушительного тома в 1293 страни-

цы. «Теперь уж делать нечего — Льюису Кэрроллу раз и навсегда надлежит быть собранным воедино,— пишет Вулф.— Нам же надлежит охватить его во всем единстве и полноте. Однако мы снова — который раз! — терпим поражение. Нам кажется, что вот он, наконец, Льюис Кэрролл; мы глядим пристальнее — и видим оксфордского священника. Нам кажется, что вот он, наконец, достопочтенный Доджсон; мы глядим пристальнее — и видим волшебника и чародея. Книга распадается у нас в руках» (248—249). Писательница показывает нам как бы двух совершенно различных людей. Это, с одной стороны, достопочтенный Ч. Л. Доджсон, олицетворяющий собой самую суть respectable академического Оксфорда, принявший все условности, добрый, любящий шутки, но и педантичный, обидчивый, благочестивый, жизнь которого, по собственному его признанию, была свободна от тревог и бед. Этот странный субъект «намеревается издать для юных английских девиц сверхскромного Шекспира, умоляет их задуматься о смерти в тот миг, когда они бегут поиграть, и всегда, всегда помнить о том, что истинная цель жизни состоит в выработке характера...» (250). И в то же время это Льюис Кэрролл, который так непохож на своего двойника. «В этом прозрачном желе был скрыт необычайно твердый кристалл. В нем было скрыто детство. И это очень странно, ибо детство обычно куда-то медленно исчезает. Отзвуки его возникают мгновениями, когда мы уже превратились во взрослых мужчин и женщин. Порой детство возвращается днем, но чаще это случается ночью. Однако с Льюисом Кэрроллом все было иначе. Почему-то — мы так и не знаем, почему — детство его было словно отсечено ножом. Оно осталось в нем целиком, во всей полноте. Он так и не смог его рассеять. И потому, по мере того как шли годы, это чужеродное тело в самой глубине его существа, этот твердый кристаллик чистого детства лишал взрослого жизненных сил и энергии. Он скользил по миру взрослых, словно тень, и материализовался лишь на пляже в Истбёрне, когда подкалывал английскими булавками платья маленьким девочкам. Но, так как детство хранилось в нем целиком, он сумел сделать то, что больше никому не удалось,— он сумел вернуться в этот мир, сумел воссоздать его так, что и мы становимся детьми... Вот почему обе книги об Алисе — книги недетские;

это единственные книги, в которых мы становимся детьми» (249). Суть нонсенса Кэрролла Вирджиния Вулф видит именно в этой детской «остраненности» (хоть она, конечно, и не употребляет этого термина), в умении взглянуть на мир «свежим» глазом ребенка. «Превратиться в детей — это значит принимать все буквально; находить все настолько странным, что ничему не удивляться; быть бессердечным, безжалостным и в то же время настолько ранимым, что легкое огорчение или насмешка погружают весь мир во мрак. Это значит быть Алисой в Стране чудес. Но и Алисой в Зазеркалье. Это значит видеть мир перевернутым вверх ногами. Немало всяких сатириков и юмористов показывали нам мир вверх ногами, но они заставляли нас видеть его по-взрослому мрачно. Один лишь Льюис Кэрролл показал нам мир вверх ногами так, как он видится ребенку, и заставил нас смеяться так, как смеются дети, бесхитростно. Мы падаем, кружась, самозабвенно, в чистейший нонсенс и смеемся, смеемся...» (249—250).

Г. К. Честертон, которому была особенно близка эксцентрическая манера Кэрролла и который в собственном творчестве использовал ряд его приемов и открытий, в разное время посвятил писателю три эссе. В присущей ему парадоксальной манере он подчеркивает значимость нонсенса. «В честь ребенка,— пишет он в эссе «Библиотека для детской»,— девятнадцатое столетие сделало одно подлинное открытие: оно открыло так называемые книги нонсенса. Эти книги — до такой степени творения исключительно нашего века, что нам следует ценить их как электричество или всеобщее образование. Они представляют собой совершенно новое литературное открытие, открытие того, что несообразность может сама по себе быть гармоничной; подобно тому как прекрасны крылья птицы, ибо они порождают мечту, прекрасны и крылья носорога, ибо они порождают смех. Льюис Кэрролл велик в этом лирическом безумии»²⁶. Впрочем, Честертон тут же торопится пояснить свою мысль: сделанное в честь детей открытие нонсенса должно, по его мнению, принадлежать не детям, а взрослым. «Великая литература нонсенса имеет огромную ценность, однако будет по меньшей мере разумно отметить, что это ценность в основном в глазах взрослых. Нонсенс — вещь меркантильной тонкости. Льюиса Кэрролла должны читать не дети; дети пусть

лучше лепят пирожки из грязи; «Алису в Стране чудес» ногами напролет должны штудировать мудрецы и седовласые философы, стремящиеся постичь труднейшую проблему метафизики, проникнув в пограничную зону между рациональным и иррациональным, — природу юмора, самую неуловимую из духовных сил, который вечно порхает между ними»²⁷. Трудно согласиться с тем, что сказки Кэрролла вовсе не должны читаться детьми, впрочем, вряд ли и Честертон высказал эту мысль абсолютно всерьез: в ней много от того полемического задора, с каким написаны эти эссе. Однако нельзя не согласиться с той частью высказывания, в которой указывается на ценность литературы нонсенса для взрослых. Вновь и вновь возвращаясь к этой мысли в других эссе, посвященных Кэрроллу, Честертон вносит в нее дальнейшие уточнения. «... Подозреваю, что лучшее у Льюиса Кэрролла было написано не взрослым для детей, но ученым для ученых. Самые блестящие его находки отличаются не только математической точностью, но и зрелостью» (238). Особенность нонсенса Кэрролла Честертон справедливо видит в том, что в нем нашли свое выражение логические занятия Кэрролла. Он подчеркивает интеллектуальный характер нонсенса, выдвигая в то же время тезис об «интеллектуальных каникулах», которые время от времени позволял себе опутанный узами условностей викторианец. «При первом поверхностном взгляде интереснее всего в нем было то, что он вошел в свой собственный иррациональный Эдем именно сквозь эти железные ворота рационального. Все в этом человеке, что могло бы, как это часто бывает у литераторов, быть привольным, легкомысленным и беспечным, было особенно строгим, уважаемым и ответственным. Лишь у его разума бывали каникулы; чувства его каникул никогда не знали; и уж конечно, не знала их и его совесть!.. Его воображение само собой двигалось в сторону интеллектуальной инверсии. Мир логический он сумел увидеть перевернутым, любой другой мир он не сумел увидеть даже в обычном состоянии. Он взял треугольники и превратил их в игрушки для своей маленькой любимицы, он взял логарифмы и силлогизмы и обратил их в нонсенс» (235—236).

В эссе «По обе стороны зеркала», где Честертон сопоставляет двух великих сказочников XIX в. — Льюиса

Кэрролла и Ханса Кристиана Андерсена, он справедливо обращает внимание читателя на связь, существующую между характером нонсенса Кэрролла и особенностями породившей его викторианской эпохи. «Когда викторианцам хотелось устроить себе каникулы, они их и устраивали, настоящие интеллектуальные каникулы. Они сумели создать мир, который для меня, по меньшей мере, до сих пор остается своеобразным прибежищем и тайными каникулами, мир, в котором чудища, в других сказках устрашающие, превращались в мирных домашних животных. Ничто не отнимет у викторианцев этого достижения. То был нонсенс ради нонсенса. Если мы спросим, где нашли это волшебное зеркало, ответ будет таким: среди очень мягкой и удобной викторианской мебели, иными словами, это произошло потому, что благодаря исторической случайности Доджсон, Оксфорд и Англия в то время наслаждались благополучием и безопасностью. Они знали, что им не предстоит никаких битв, — разве что внутри партийной системы, где Труляля и Траляля условились сражаться, причем уговор их гораздо более бросается в глаза, чем сраженья. Они знали, что их Англии не грозит ни вражеское нападение, ни революция; они знали, что она богатеет за счет торговли; они не понимали, что сельское хозяйство умирает, возможно, потому, что оно уже было мертво; крестьян у них не было» (238—239).

Ниже мы постараемся показать ошибочность тезиса Честертона о «нонсенсе ради нонсенса», который он развивает и в других эссе о Кэрролле. Впрочем, с характерной непоследовательностью Честертон и сам опровергает себя в заключительном параграфе того же эссе, где ставится риторическая альтернатива — Кэрролл или Андерсен? «Что же лучше: выделить из застывшего торгашества современного мира пьянящее молодое вино, нет, мед интеллектуального нонсенса или увеличить древнее и великолепное собрание даров фантазии, воссоздав на свой лад великую волшебную сказку, которая на деле является сказкой народной? Я знаю только, что, если вы попытаетесь лишить меня любого из них, я этого не потерплю» (240).

Противопоставление «застывшего торгашества современного мира» и «пьянящего молодого вина нонсенса» чрезвычайно многозначительно. Что до «великой народной сказки», т. е. фольклора, то Кэрролл, как нам кажется

ся, в своем творчестве опирался на него не менее, чем Андерсен, только связь его с фольклором имела иной, более сложный и опосредствованный характер. Но об этом ниже.

Уолтер Де ла Мар (1873—1956), писатель, хорошо известный в Англии и совсем неизвестный у нас, так же как и Честертон, хоть и по-иному, многим обязанный Кэрроллу, посвятил этому писателю книгу. Замечательный сказочник и стилист Де ла Мар создал жизнеописание, в котором выделяются страницы интересных и подчас глубоких наблюдений над текстом двух небольших сказок Кэрролла. Не колеблясь, Де ла Мар называет «Алису в Стране чудес» «подлинным шедевром», которому можно лишь удивляться, и добавляет: «Еще удивительнее то, что за „Страной чудес“ последовало такое совершенное продолжение, как „Зазеркалье“. Это звезды-близнецы, и литературным астрономам остается лишь спорить об *относительной* яркости их сияния» (241).

Писатель восторгается художественным мастерством Кэрролла, искусностью использования избранных композиционных приемом (карточной игры и зеркала, «издавна ставившего в тупик детей, философов и дикарей»), подсказавших характеры и положения отдельных основных персонажей. Впрочем, он тут же торопится прибавить: «Все это, правда, имеет не больше отношения к воображаемой реальности (высшей иллюзии) „Алисы“, чем сложная хронология и юриспруденция — к „Гремящим высотам“, которые, как известно, недосыгаемы. Читая сказки Кэрролла, мы едва ли замечаем их искусную композицию, хоть она и необычайно законченна и последовательна. „Как вам это понравится“ отличает то же свойство. Какова бы ни была композиция этих произведений, они все равно остались бы по сути самими *оригинальными* в мире. Гениальность Кэрролла проявлялась настолько своеобразно, что он сам не осознавал своего дара. Это часто бывает с гениями» (241—242).

Де ла Мар развивает свою мысль о художественном совершенстве двух сказок Кэрролла, указывая на полную естественность и органичность их звучания при абсолютной фантастичности и ирреальности не только изображенных в них событий, но и большинства действующих лиц.

Воздействие обеих сказок Кэрролла на читателя Де ла Мар связывает с древним учением о катарсисе. «Они

постепенно приводят нас в совершенно особое состояние духа. Изюминка в них начинена порохом огромной взрывчатой силы — или, вернее, золотым песком, — хоть мы никогда, возможно, и не осознаем силы вызываемого им катарсиса. Кэрролловский нонсенс сам по себе, возможно, и принадлежит к тем произведениям, которые, по словам Драйдена, „понять нельзя“, но ведь понимать-то их нет нужды. Он самоочевиден и, более того, может полностью исчезнуть, если мы попытаемся это сделать... „Алиса“ озаряет солнечным светом все наше существо, словно та сверкающая радуга, которая стала в небесах, когда твари живые вышли на свободу и свет божий из темноты и тесноты ковчега. И каждый из нас под ее влиянием на время освобождается от всех забот. Кэрролловская Страна чудес — это (крошечный и необычайный) космос интеллекта, напоминающий эйнштейновский тем, что это конечная бесконечность, допускающая бесчисленные исследования, которые, однако, никогда не будут завершены. Как синеват в нем небеса, как травянисто зеленеет трава, а животные и растения так освежают душу, как никакие другие не только в этом мире, но и в любой другой из известных мне книг. И, даже если речь пойдет о разнообразии и точности в описании его героев, всех их — от Болванчика до Ящерики Билля — можно сравнить лишь с творениями романистов, столь же щедрых, сколь и искусных, — немалое достижение, ибо создания Кэрролла принадлежат не только к особому виду, но и к особому роду» (243—244).

Оставим на совести автора поэтические гиперболы и сравнения, но постараемся запомнить указания на радостный, «очищающий» характер «Алисы» и на сложность организации ее «микрокосмоса».

Выше уже говорилось о полемической статье Пристли, направленной против грядущего психоаналитического «взрыва» в интерпретации Кэрролла. Шалтай-Болтай с его произвольными семантическими толкованиями служит для Пристли поводом выступить против произвола, царящего в литературной критике, преследующей, по мнению писателя, две цели: избавить себя от необходимости думать, но при этом создать все же впечатление необычайного глубокомыслия.

Вслед за Вирджинией Вулф, Честертоном, Де ла Маром и Пристли к творчеству Кэрролла обратились и дру-

гие авторы, европейские и американские. Их замечания, нередко ориентированные скорее на литературную и общественную ситуацию в собственных странах, заслуживают все же внимания хотя бы потому, что, будучи профессиональными писателями, они оказываются зачастую гораздо пронципательнее профессионалов-критиков. Нетривиальный интерес поэтому представляет статья видного английского поэта У. Х. Одена «Сегодняшнему „Миру чудес“ нужна Алиса», написанная в «американский» период его жизни. Героиня Кэрролла, по мысли Одена, воплощает разумное и моральное начало, противопоставленное фантастическому миру, который в каждой из сказок выступает в особом обличье.

Первая сказка, по мысли Одена, ставит перед героиней особую задачу: она все время пытается «как-то осмыслить и упорядочить» царящую вокруг «анархию, когда каждый говорит и делает все, что вздумается». Во второй книге анархию сменяет полная детерминированность: «возможности выбора в нем нет». Оден пронципательно замечает: «В Стране чудес Алисе приходится приравниваться к жизни, лишенной всяких законов, в Зазеркалье — к жизни, подчиняющейся законам, для нее непривычным. Она должна, например, научиться идти прочь от того места, куда она хочет попасть, или бежать со всех ног, чтобы оставаться на месте. В Стране чудес она одна владеет собой; в Зазеркалье — одна в чем-то разбирается. Чувствуется, что если б не ее пешка, эта шахматная партия так и осталась бы незаконченной»²⁸.

Наибольший интерес имеет для нас рассуждение Одена о роли языка в сказках Кэрролла: «В обоих мирах (т. е. в Стране чудес и Зазеркалье.— *Н. Д.*) один из самых важных и могущественных персонажей не какое-то лицо, а английский язык. Алиса, которая прежде считала слова пассивными объектами, обнаруживает, что они своевольны и живут собственной жизнью. Когда она пытается вспомнить стихи, которые учила, ей неожиданно приходят в голову ни на что не похожие строки, а когда она полагает, что знает смысл какого-то слова, выясняется, что оно означает нечто совсем иное.

«— И надо вам сказать, что эти три сестрички жили припеваючи...

— Припеваючи? А что они пели?

— Не пели, а пили. Кисель, конечно.
— ...А эти сестрички жили в киселе!
— Но почему?
— Потому что они были кисельные барышни.
— ...Как ты сказала, сколько тебе лет?
— Семь лет и шесть месяцев!
— А вот и ошиблась! Ты ведь мне об этом ничего не сказала!

— ...Он печется...
— Печется? О ком это он печется?
— Да не о ком, а из чего! Берешь зерно, мелешь его...
— Не зерно ты мелешь, а чепуху!»

Безусловно, нет ничего более далекого от американского образа героя... чем эта увлеченность языком. Язык — предмет раздумья одинокого мыслителя, ибо язык — отец мысли, а также политика (в греческом понимании слова), ибо язык — средство, с помощью которого мы открываемся другим. Американский герой — не мыслитель и не политик».

Известный американский фантаст Рей Брэдбери также отдал дань «Алисе» Кэрролла. Он сравнивает ее с книгой (вернее, серией книг) Фрэнка Баума²⁹ о Мудреце из Страны Оз, которая для американца значит примерно то же, что Страна чудес для англичанина. «Алиса» представляется Брэдбери произведением хоть и фантастическим, но жестоко реальным; Страна Оз — романтической и во многом сладкавой мечтой. Приведем это высказывание Брэдбери:

«Любопытно сравнить наши воспоминания о Дороти, Стране Оз и Бауме с воспоминаниями об Алисе и Зеркале, о Кроличьей Норе и Льюисе Кэрролле.

Стоит нам подумать о Стране Оз, как перед нами возникает целая толпа удивительно милых, хотя и странных, созданий.

Стоит нам подумать о тех, кого встречает Алиса, как нам вспоминаются жадные, раздражительные, мелочные, придирчивые, дурновоспитанные дети; они вечно протестуют, когда надо ложиться в постель или встать, не желают есть, что положено, капризничают из-за погоды: то им холодно, то жарко.

Если для механизма, приводящего героев Страны Оз к успеху, смазкой служит Любовь, то за Зеркалом, где

заблудилась бедная Алиса, все увязает и захлебывается в трясины Ненависти.

Если в четырех странах, окружающих Изумрудный Город, к недостаткам соседей относятся демократично и терпимо, а к чудачествам всего лишь с благодушным удивлением, то каждый раз, когда Алиса встречает Гусеницу, Траляля и Труляля, Рыцарей, Королев и Старух, происходит нечто совсем иное. Это аристократия снобов: на них не угодишь. Сами чудачки и безумцы, они, однако, не выносят чудачеств в других и готовы рубить головы, унижать и топтать всех, кто на них не похож.

В нашей памяти обе книги и оба автора живут по зеркально противоположным причинам. Увлекаемые мощными ветрами, мы парим над Страной Оз, словно чудесные воздушные змеи. Устало, с превеликим трудом, тащимся мы через Страну Чудес, изумляясь тому, что все еще живы.

При всей своей фантастичности Страна Чудес в высшей степени реальна: это мир, где закатывают истерики и где вас выталкивают из очереди на автобус.

Оз — это где-то за десять минут до сна: там мы перевязываем раны, расслабляемся, воображаем себя лучше, чем на самом деле, бормочем обрывки стихов и думаем о том, что завтра, когда встанет солнце и мы хорошо позавтракаем, люди, быть может, уже не будут так лживы, низки и тупы.

Оз — это мёд и сдобные лепешки, летние каникулы и все зеленое приволье мира.

Страна Чудес — это холодная овсянка, арифметика в шесть утра, ледяной душ и нескончаемые уроки.

Не удивительно, что Страна Чудес — любимица интеллектуалов.

Также не удивительно, что мечтатели и романтики отворачиваются от холодного зеркала Кэрролла и спешат через запретную пустыню в Страну Оз: пустыня хоть и грозит гибелью, но, будучи неодушевленной, если и губит, то лишь безразличием и зноом. Они стремятся в Оз, потому что там обитают дружелюбные злодеи, которые на деле вовсе не злодеи. Раггедо — всего лишь обманщик и прикида, несмотря на все свои вопли, прыжки и проклятья. А Королева из Страны Чудес рубит головы по-настоящему, и детей там бьют, если они чихают.

Страна Чудес — это то, что мы есть.

Оз — это то, чем мы хотели бы быть.

Мы можем измерить расстояние, отделяющее животное от цивилизованного человека, если протянем бечевку от Кроличьей Норы Алисы до Вымощенной Желтым Кирпичом Дороги, по которой шла Дороти.

Это не значит, что нам нужно выбрать одну страну, одну героиню, одних персонажей. Это не тот случай, когда необходимо решать: «либо — либо», «или — или». Можно совместить и то и другое.

Печальный и в то же время счастливый удел человечества в том и состоит, чтобы без конца измерять расстояние от того места, где мы находимся, до того, где мы хотели бы быть.

Я надеюсь, что поклонники Страны Чудес и Страны Оз не разделится на два постоянно враждующих лагеря. Это было бы глупо и бесплодно: взрослому человечеству дозы реальности нужны так же, как дозы мечты. Я склонен полагать, что, показывая, какие мы в сущности непостоянные, безрассудные, грубые и беспокойные дети, Алиса поставляет нам антитела, необходимые, чтобы выжить в этом мире. Сами дети, конечно, узнают себя в причудливых созданиях с прескверными манерами, которые бродят, топчутся и неуклюже танцуют вокруг Алисы.

Но низость, грубость и кошмары — это ужин, лишенный витаминов. Реальность — недостаточно сытная пища. Дети умеют распознать и добрую мечту, когда они ее видят. Поэтому они и обращаются к мистеру Бауму, когда хотят получить кусок вкусного пирога вместо водянистой овсянки и при этом совсем не боятся его злодея, этого Санта-Клауса на деле, только притворяющегося, что он очень страшен. Дети охотно идут на риск захлебнуться в патоке и разведенном сахаре. У мистера Баума и того и другого предостаточно: еще немного и нам пришлось бы назвать его сказочку сентиментальным сюсюканьем» (Пер. Н. Дезен)³⁰.

Мы привели сравнение Брэдбери целиком отчасти потому, что оно у нас малоизвестно, но главным образом потому, что в нем подчеркивается реальная и, более того, реалистическая основа нонсенса Кэрролла, кажущегося на первый взгляд совершенной фантастикой. Конечно, Брэдбери был далек от мысли о том, чтобы разбирать метод Кэрролла в контексте породившей его страны и эпо-

хи, он включает его совсем в иной историко-литературный контекст, показывая, каким предстает кэрролловский нонсенс глазам современного американца.

Для нас, впрочем, сейчас важно лишь одно — мысль о конечной и принципиальной реальности созданного Кэрроллом фантастического мира сказок.

Из многочисленных критиков, писавших о Кэрролле, отметим еще два имени — бельгийца Эмиля Каммаэртса и англичанки Элизабет Сьюэлл, посвятивших нонсенсу специальные исследования. Оба используют для своего анализа огромный материал: не только произведения Лира и Кэрролла, но и фольклор, особенно ту его часть, которая посвящена «чужакам» и «безумцам» и составляет специфическую особенность английского национального самосознания. «Есть два способа вырваться из стен здравого смысла, — пишет Каммаэртс, — либо выбить окна, либо опрокинуть вверх дном всю мебель».³¹ Первый путь, по мысли Каммаэртса, есть путь волшебной сказки, второй — нонсенса. Нечего и говорить о том, что «здравый смысл» в терминологии критика синонимичен узкой расщудочности, унылому утилитаризму и обывательской морали.

Каммаэртс рассматривает различные способы «перевертывания мебели», анализируя стихи, получившие на русском языке название «перевертышей».

Э. Сьюэлл рассматривает нонсенс как некую логическую систему, в основе которой лежит принцип игры. Мы еще вернемся более подробно к концепции Сьюэлл (см. гл. IV), пока же заметим только, что она представляется нам чрезвычайно важной для понимания специфики нонсенса и того особого места, которое он занимает в истории литературы³².

Советские исследователи-литературоведы подчеркивают связь нонсенса с народной поэтической традицией. В сказках Кэрролла, по мысли В. Важаева, «не только используются, но и развиваются традиции английского фольклора»³³. А Д. М. Урнов пишет: «Обращаясь к народному „абсурду“, фольклорному гротеску, литература совершает еще один „бесмысленный“ шаг: с сознательной формальной расчетливостью доводит глупость до нарочитого изыска»³⁴. Так возникает, по словам критика, особый эффект, который он называет «„безумием“ механически действующих мозгов»³⁵.

В статьях советских исследователей найдем немало указаний на связь творческого метода Кэрролла с его научными трудами и интуитивными прозрениями. Первым в этом ряду был В. В. Тренин: «Полет фантазии Кэрролла был подготовлен и обусловлен изысканиями математика...»³⁶. Особенно интересны и плодотворны в этом плане работы Ю. А. Данилова, профессионального математика, отдавшего немало сил внимательному изучению Кэрролла³⁷.

В отечественном литературоведении неизменно подчеркивается связь нонсенса с сатирическим изображением действительности. В. Важаев пишет: «...внешний блеск викторианской эпохи (она совпала с усилением колониального могущества Англии) не обманул писателя. Льюис Кэрролл сохранил трезвость взгляда и необходимую объективность: сказочник и мыслитель, он дал великолепную сатирическую картину викторианской Англии. Здесь и острая пародия на косную, консервативную систему школьного образования, и ироническое изображение остановившегося времени на часе «традиционного» чаепития, бесцельного и нелепого круговорота, в который втянуты персонажи сказки ... здесь и гордость обитателей сказочного государства по поводу традиционных «постоянных правил» (читай — незыблемости испокон веков действующих законов) ...»³⁸.

Принципиально важным представляется нам и указание Ю. И. Кагарлицкого на внутреннюю полемику Кэрролла с современной ему бытописательской прозой, исходящей из философии позитивизма, и на связь произведений Кэрролла с традицией английского реалистического романа. Кэрролл, пишет Кагарлицкий, прокладывал дорогу «европейскому неогуманизму», представленному в Англии такими умами, как Уэллс и Шоу, с «их вниманием одновременно к науке и человеку, с их стремлением снова соединить разобщенные интеллектуальные и эмоциональные сферы»³⁹.

* * *

Итак, сделаем попытку суммировать различные интерпретации нонсенса, восполняя в то же время существующие пробелы и развивая те характеристики, которые имеют, на наш взгляд, принципиальное значение. Оговорим-

ся сразу, что самый термин «нонсенс» мы будем употреблять как в широком, так и в узком значении, т. е. и как метод художественного моделирования действительности, и как разновидность художественных жанров (романтической сказки, стихотворения, поэмы и пр.). Естественно, нас будут особенно интересовать те стороны нонсенса, которые имеют прямое отношение к творчеству Кэрролла.

Размышляя о нонсенсе, следует прежде всего, как нам кажется, включить его в тот историко-литературный контекст, частью которого он являлся. 40—70-е годы XIX в. — вот те исторические границы, в пределах которых возникают лучшие произведения «чистого» нонсенса как Кэрролла, так и Лира. 80-е годы в известном смысле являются уже свидетелями кризиса нонсенса и как метода, и как жанра. В этом плане характерен роман Кэрролла «Сильви и Бруно», в котором автор делает попытку объединить структурно-образную систему нонсенса с правоучительным романом. Попытку, заранее обреченную на неудачу, ибо нонсенс — система настолько своеобразная, замкнутая на себе и своих внутренних законах, что жанровых симбиозов не допускает. Иное дело — сравнительно небольшие вкрапления нонсенса в реалистические или романтические произведения; такое нередко случилось и до середины XIX в., и в более поздние годы. Однако попытки более или менее равноправного объединения структуры нонсенса с любой другой структурой удачных в художественном отношении результатов не давали и, как нам кажется, а priori дать не могли. Этим, вероятно, в частности, объясняется тревожащая незавершенность (не в смысле неполноты текста, но в смысле неполного выявления замысла) многих произведений Честертона. Даже несомненный талант и изобретательность этого автора не смогли преодолеть принципиальной «несовместимости» нонсенса с другими художественными структурами. В этой «несовместимости», возможно, кроется одно из основных отличий нонсенса.

Нонсенс, как представляется нам, развивается в рамках позднего романтизма в Англии. Заметим, кстати, что изучение судеб английского романтизма XIX в. в нашем литературоведении отмечено известной неравномерностью. Сравнительно хорошо изучен английский романтизм «классического» периода, т. е. конца XVIII в. — первой

трети XIX в. (труды М. П. Алексеева, А. А. Елистратовой, А. А. Аникста, Н. Я. Дьяконовой, Ю. Д. Левина, Е. И. Клименко, Ю. М. Кондратьева и др.). Не так интенсивно, однако достаточно внимательно и подробно изучается романтизм конца XIX — начала XX в., или так называемый неоромантизм (работы М. В. и Д. М. Урновых, И. М. Катарского, Ю. И. Кагарлицкого). Однако романтизм середины XIX в., отмеченный своими особенностями, остается до сих пор очень мало освоенным.

Конечно, в истории романтизма этого периода наблюдается значительный спад, однако было бы неверно представлять его как безоговорочное отступление и сдачу позиций, как одно лишь унылое эпигонство по сравнению с великими достижениями классической поры. Позднему романтизму в Англии середины XIX в. принадлежит заслуга разработки ряда оригинальных жанров как в поэзии, так и в прозе. Среди них не последнее место занимает нонсенс.

Нонсенсу, как и различным жанрам романтизма классического периода, свойственно решительное неприятие буржуазной действительности, энергичное и недвусмысленное отталкивание от нее. Это сказывается и в специфике материала, и в выборе героев, и в моделировании места, времени и сюжета, а также и прочих структурных форм, и, конечно, в самом принципе организации действия и функционирования персонажей.

Стремление перевернуть вверх ногами, вывернуть наизнанку, смешать (или сблизить) высокое и низкое, великое и малое и прочие многочисленные и разнообразные по своей изобретательности гротески и эксцентрические эскапады, которым с таким весельем и блеском предаются Кэрролл и Лир, — конечно, не просто чистая «игра ума», «нонсенс ради нонсенса». Эта эксцентрика, эти гротески суть прежде всего реакция на строгую иерархию ценностей регламентированного и уважаемого викторианского общества.

Нонсенс смеется — смех его при всем внешнем легкомыслии, безотчетности и безответственности несет огромный разрушительный заряд. Он равно отрицает основные институты общества: и собственности, и социальной иерархии, и престижа, и унылой житейской морали «здорового смысла», и философии пользы, и религиозности, и пр. Всем этим ценностным категориям он противополо-

ставляет веселый и в самом веселье своем раскрепощающий смех и незамутненность детского «свежего» взгляда, который видит вещи не так, как их положено видеть, а в их первозданной истинности. Просветляющая чистота детства, которую нонсенс заимствовал у романтиков начала века, освободив ее от идеально-религиозного звучания (У. Вордсворд), соединяется в этом повом жанре с культом чудачества, также весьма характерным для творчества многих романтиков тех лет. Из писателей, во многом подготовивших появление этого нового эксцентрического жанра, укажем на Чарлза Лэма, в «Очерках Элии» которого найдем немало тем и мотивов, характерных для «романтического гротеска»⁴⁰. Детство и чудачество — эти две темы проходят через все очерки (вернее было бы сохранить английское слово «эссе») Лэма, соединяясь в один чуть диссоциирующий, веселый и грустный, тревожащий аккорд.

«Разумный» («взрослый») мир в контексте очерков чаще всего означает для Лэма мир расчетливый, корыстный и потому уже глубоко подозрительный. Отворачиваясь от тех, в ком воплощаются идеи буржуазного утилитаризма, Лэм подчеркнуто значимым жестом отдает свои симпатии эксцентрикам, чудакам, «дуракам» и детям. В этом отношении программным является его эссе «День всех дураков», открывающееся воспоминаниями о детстве. «С той поры (т. е. с детских лет. — Н. Д.) не приобрел я ни одного мало-мальски длительного знакомства и не завязал ни одной мало-мальски прочной дружбы ни с кем, в ком не было бы капли абсурдного. Честную скособоченность во взглядах почитаю я всем сердцем. Чем больше смешнейших ошибок допускает сей человек в вашем обществе, тем более убеждает он вас в том, что он вас не подведет и не предаст... Читатель, можете положиться на мое слово и, если пожелаете, говорите, что это сказал вам дурак, только в ком нет унции чудачества, в том непременно найдешь галлоны чего-нибудь похуже»⁴¹. Немаловажно для нас и то, что, как указывалось, это программное высказывание Лэма предваряется развернутым рассуждением о детстве, откуда, собственно, автор и выносит почтение к «честной скособоченности во взглядах».

Нонсенс создает особый, разительно непохожий на реальную действительность мир, отвергающий все пра-

вила и законы «здравомыслящего» общества. В этом мире не признают общественных различий, не думают о деньгах и выгодах, не помышляют о спасении души, не ходят в церковь, не благотворительствуют, не лицемерят, не подличают, не боятся смерти, не унижаются перед властью имущими, не страшатся того, что скажут соседи. Здесь думают о самых основах бытия — еде, питье, росте, тождестве, передвижении, сне. Думают и о смерти, и о болезнях, и об увечьях только совсем по-иному, чем это делалось в окружающем обществе, диктующем свои нормы. Нонсенс подчеркнуто антидидактичен и внерелигиозен; многое в нем продиктовано желанием «вывернуть наизнанку» известные образчики религиозно-правоучительной литературы XIX в. и, конечно, общепринятые моральные клише.

Вместе с тем было бы неверно, очевидно, отождествлять нонсенс с сатирой. Нонсенс принадлежит совсем иной плоскости, «воссоздавая» себя по принципиально иному закону. От произведений сатирических нонсенс отличает качественно иной характер его смеха, в котором нет ни той публицистической направленности, ни той язвительности, ни той конкретности. Образная система нонсенса посит более отвлеченный, «математический» характер. Будучи менее связанной с конкретными реалиями определенной поры, нонсенс дает возможность для большего числа «подстановок», что позволяет сравнивать некоторые единицы его системы с алгебраическими знаками. Огромная литература, предлагающая свои интерпретации различных единиц нонсенса Кэрролла и в известной, хотя и гораздо меньшей, степени Лира, сама по себе свидетельствует об этой «алгебраичности» нонсенса. И дело тут не только в том, что Кэрролл был математиком по профессии (Лир, в частности, им не был). Здесь, вероятно, сказывается и глубинная связь этого жанра с фольклором, в особенности с волшебной сказкой, которая отмечена высочайшей степенью художественного обобщения, концентрированностью «отвлечения» и «возгонки». Е. М. Мелетинский в своей монографии о волшебной сказке пишет: «Отражение социальных процессов в волшебной сказке очень сложно и имеет не „натуралистический“ и не „символический“, а обобщенно-типизирующий характер»⁴².

Раскрепощающий, веселый, радостный смех, которым

смеется нонсенс, не лишен и известных обертонов. «Хоть легкая витает грусть в моей волшебной сказке...» — признается сам Кэрролл в стихотворном вступлении к «Стране чудес». Та же грусть чувствуется и в миниатюрах-лимериках Лира, и особенно в его поздних, более развернутых стихотворениях-нонсенсах («Мы в восторге от мистера Лира», «Дядя Арли» и пр.). Попытки объяснить это явление одними лишь биографическими причинами — мысли о старости, одиночестве, болезнь — вряд ли могут считаться достаточными. Гораздо уместнее вспомнить тонкое наблюдение французского писателя-фантаста Андре Бретона, который видит нонсенс как «реальный выход из глубочайшего противоречия между приятием веры и примененем разума»⁴³. Грустные обертоны, возникающие в нонсенсе и Кэрролла, и Лира, вероятно, можно было бы объяснить принципиальной невозможностью разрешения того противоречия, о котором говорит Бретон, невозможностью, которую не могли не чувствовать, хотя бы интуитивно, оба автора. В этой связи следует, как нам кажется, говорить и о той литературно-философской категории, которая (в применении в основном к немецкому романтизму) получила в нашем литературоведении наименование «романтической иронии». В одной из своих ранних работ о немецком романтизме Н. Я. Берковский писал: «В чисто познавательном смысле ирония означала, что тот частный способ освоения мира, который практикуется в данном произведении, самим автором признается неокончательным, но выходы за его пределы тоже всего лишь субъективны и гипотетичны. Поэтому Тик в разговорах с Кепке указывал на двойную природу иронии: „Она не является насмешкой, издевательством, как это обыкновенно понимают, но скорее всего в ней присутствует глубокая серьезность, связанная с шуткой и подлинным весельем“. Ирония знаменует и печаль бессилия и веселое поправление положительных границ»⁴⁴.

«Экспериментальная площадка», на которой осуществляет свои построения нонсенс, сравнительно невелика, однако это не мешает произведениям нонсенса отличаться глубиной и сложностью организации. Это особенно относится к сказкам Кэрролла, которые, как все подлинные произведения искусства, функционируют на различных уровнях художественного обобщения. Прежде чем перей-

ти к конкретному их рассмотрению, сделаем еще одно общее замечание, на этот раз относящееся, правда, уже исключительно к Кэрроллу.

Обе «Алисы» принадлежат к так называемым литературным сказкам — жанру, получившему в Англии в отличие от Германии и некоторых других европейских стран широкое развитие лишь к середине XIX в. «Король Золотой реки» Джона Рёскина (написан в 1841 г., опубликован в 1851 г.), «Кольцо и роза» Уильяма Теккерея (1855), «Дети воды» Чарлза Кингсли (1863), многочисленные сказки Джорджа Макдоналда (60—80-е годы), «Волшебная косточка» Чарлза Диккенса («Роман, написанный во время каникул», 1868) по-своему разрабатывали богатейшую фольклорную традицию Англии⁴⁵. К теоретической «реабилитации» сказки в Англии обратились еще романтики в начале века, противопоставившие творения народной фантазии утилитарно-дидактической и религиозной литературе. Правда, в собственной художественной практике английские романтики использовали народную сказку мало, обратив свое внимание в основном на иные жанры. Однако теоретические установки романтиков начала века, широкое использование ими различных фольклорных форм в собственном творчестве подготовили почву для бурного развития литературной сказки в Англии, начавшегося в 50-х годах XIX в. Важными вехами на пути к созданию нового жанра было знакомство с творчеством европейских романтиков, в особенности немецких, и выход первых переводов на английский язык сказок братьев Гримм (1824) и Х. К. Андерсена (1846).

Писатели, обратившиеся к жанру литературной сказки, переосмысливали его в рамках собственных идей и концепций, придавая ему индивидуальное звучание. Рёскин, Кингсли и Макдоналд используют «морфологию» сказки, приспособлявая функции действующих лиц английского и немецкого фольклора для построения собственных сказочных повествований, выдержанных в христианско-этических тонах, в целом не выходя за пределы допускаемых структурой народной сказки редуций, замен и ассимиляций. Особую роль играют у них замены, возникшие под влиянием архаичных или современных религиозных форм, которые В. Я. Пропп называет конфессиональными и суеверческими⁴⁶. Диккенс и Теккерей созда-

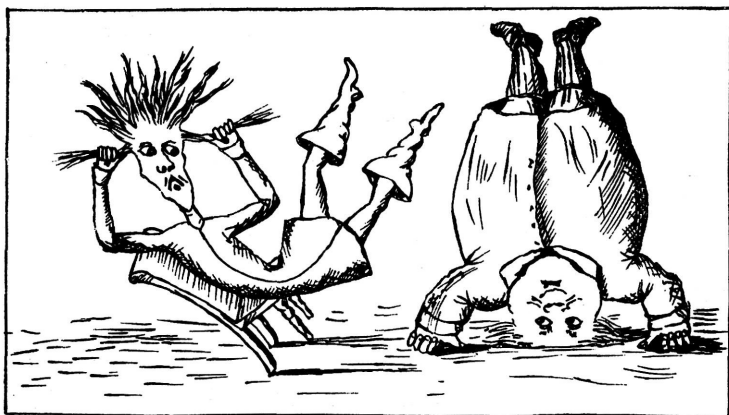


Рисунок к стихотворению «Папа Вильям»

ют в своих сказках весьма отличный по самому духу органический сплав, в котором чрезвычайно силен элемент пародии (отчасти и самопародии). Смело комбинируя характерные темы собственного реалистического творчества с романтическими и сказочными ходами, они далеко отходят от строгой структуры народной сказки, сохраняя все же отдельные ее ходы и характеристики (отметим такие особенно важные черты, как «парность» известных элементов, причинно-следственная связь, пусть получающая ироническое осмысление, но, безусловно, существующая у этих авторов, и пр.).

«Алиса в Стране чудес» и «Зазеркалье» стоят гораздо ближе к этой последней, иронической линии развития литературной сказки Англии. Однако они во многом и отличаются от известных нам произведений этого рода. В первую очередь это отличие кроется в функциональном характере самой иронии. Сказки Диккенса и Теккерея ориентированы в плане иронии на второсортные образчики мелодраматической и приключенческой литературы, а также в известном смысле на собственные произведения (в обоих случаях мы находим в них ироническое переосмысление своих тем, характеров, сюжетов). Ирония здесь прежде всего пародийна или самопародийна. Ирония Кэрролла, как указывалось выше, носит принципиально иной характер.

Элемент пародии, конечно, присутствует и в сказках Кэрролла, однако в более узком, частном плане. Пародия, как ни важна она в сказках Кэрролла, не является в них ведущим жанрообразующим принципом, организующим всю сказку.

С разной степенью вероятия можно предположить, что Кэрроллу были известны сказки, созданные его современниками. Оставляя за неимением точных данных в стороне вопрос о знакомстве Кэрролла со сказкой Теккерея до выхода в свет «Страны чудес» (Диккенс опубликовал свою «Волшебную косточку» спустя три года после нее), отметим, что ко времени «Зазеркалья» Кэрролл не мог не познакомиться с ними. Произведения Рёскина, Кингсли и Макдоналда Кэрролл, конечно, хорошо знал. Он был знаком с Рёскином, начинавшим свою деятельность в Оксфорде; с семейством Кингсли и Макдоналдов Кэрролла связывали дружественные отношения. В тексте обеих сказок Кэрролла находим неоднократные примеры перекличек с отдельными эпизодами в произведениях этих писателей⁴⁷. Однако сходство между сказками Кэрролла и этих писателей ограничивается лишь отдельными деталями. Установка на религиозно-этическое иносказание в рамках структуры народной волшебной сказки была чужда Кэрроллу.

«Приключения Алисы в Стране чудес» и «Алису в Зазеркалье» можно, пожалуй, без преувеличения назвать двумя вершинами жанра нонсенса, общую характеристику которого мы старались дать в этой главе. Обратимся к более подробному и конкретному рассмотрению этих оригинальных и талантливых произведений. И хотя их разделяет во времени несколько лет (замысел первой сказки относится к 1862 г., второй — к 1868 или 1869 г.), основные исходные принципы в них едины. Только, возможно, в «Стране чудес» чуть больше непосредственности, импровизации, что, разумеется, и вполне понятно: эта сказка возникла из устного рассказа, Кэрролл выступал здесь пионером, прокладываяющим новые пути в литературе. В начальных главах, где описываются многочисленные трансформации героини, порой ощущается даже некоторая неуверенность. Впрочем, начиная со встречи с Синей Гусеницей голос рассказчика крепнет, чувствуется, что он полностью овладел своим жанром.

«Алиса в Зазеркалье», возможно, чуть строже орга-

низована, чуть графичнее, чуть грустнее «Страпы чудес». Это не мешает обеим сказкам складываться в сказочную дилогию об Алисе, отмеченную высокой художественностью и оригинальностью.

* * *

Не задаваясь целью раскрыть тайну нонсенса в целом (возможно, она относится к ряду тех загадок искусства, которые едва ли могут быть полностью рационально истолкованы), мы предполагаем в дальнейшем изложении пойти путем анализа некоторых конкретных и, как нам кажется, существенных аспектов сказок Кэрролла, которые важно принимать во внимание при рассмотрении этой проблемы.

Глава III

«АЛИСА»: ВРЕМЯ. ПРОСТРАНСТВО. СОН

Мы падаем, падаем, падаем стремглав в этот пугающий, никак не объяснимый и в то же время безупречно логичный мир, где время обгоняет самое себя, а потом застывает, где пространство расширяется, чтобы потом сжаться. Это мир сна, но это и мир снов.

Вирджиния Вулф

«Алиса в Стране чудес» и «Зазеркалье» принадлежат к жанру литературной сказки, вместе с тем их отличает от всех известных нам сказок прежде всего особая организация временных и пространственных отношений, т. е. того хронотопа, который, по мысли М. М. Бахтина, является ведущей формально-содержательной категорией, определяющей не только самый жанр и жанровую разновидность произведения, но и образ человека в нем¹. И здесь Кэрролл оригинален, предлагая свои решения, во многом качественно иные, чем в современной ему (в широком смысле слова) литературной сказке или в традиционных фольклорных образах.

Вглядимся пристальнее в систему временных и пространственных отношений в двух этих сказках, отметив сразу же, что писатель не повторяет в них одного, раз найденного приема, но предлагает в каждой из них свое особое построение.

И в «Стране чудес» и в «Зазеркалье» используется мотив сна как особого способа организации мира сказки. И в той, и в другой сказке сон «включается» не сразу, оставляя место для вполне реального, если не реалистического, зачина.

Как ни короток этот зачин, он укореняет Алису в реальном, «биографическом» времени. Обе сказки начинаются (и кончаются) как обычные викторианские повести середины века, лишь сон вводит в них собственно сказочные мотивы. События в «Стране чудес» и «Зазеркалье» разворачиваются не в «некотором царстве, некотором государстве», бесконечно далеко от викторианской

Англии как во времени, так и в пространстве: они происходят «здесь» и «сейчас». Этим сказки Кэрролла и отличаются не только от фольклорных сказок, но и от огромного большинства сказок, созданных его современниками. Назовем здесь в первую очередь таких писателей, как Рёскин, Кингсли, Макдоналд.

Такое построение сказок позволяет нам говорить о реальном, «биографическом», с одной стороны, и собственно сказочном — с другой, типе организации времени в пределах каждой из сказок Кэрролла. Под сказочным временем мы будем понимать не время всей сказки в целом, а сказочное время сновиденья в обеих сказках.

Оговоримся сразу, что сам сон — тот своеобразный рычаг, который «включает» и «выключает» основное сказочное действие с его особыми характеристиками, — трактуется в двух сказках Кэрролла различно. В «Стране чудес» мотив сна возникает в прямом и буквальном смысле слова, хотя писатель в начале сказки нигде и не говорит о том, что это был сон. Алиса, сидя в жаркий день на берегу реки рядом с сестрой, читающей книжку «без картинок и разговоров», — «что толку в книжке, если в ней нет ни картинок, ни разговоров?» — засыпает. Затем следует сама сказка, которая, очевидно, просто снится Алисе. В конце сон кончается, а вместе с ним кончается и сказка.

В «Зазеркалье», как и в «Стране чудес», сон является тем рычагом, который «включает» и «выключает» сказочную действительность, «реализуя» ее во всех параметрах. Как и в первой сказке, зачин «Зазеркалья» вполне реален и реалистичен: Алиса сидит одна в кресле в чинной викторианской гостиной перед камином, в котором пылает огонь, и беседует со своим котенком.

В начале сказки, как и в «Стране чудес», ничего не говорится о том, что Алиса заснула. Более того, поначалу мы вправе предположить, что собственно сна в обычном, физиологическом значении этого слова здесь и не было. В этом смысле сама трактовка сна в «Зазеркалье» принципиально отличается от «Страны чудес». Сон в «Зазеркалье» на деле очень близок к игре. Недаром он и начинается словами: «*Давай играть, будто мы* (курсив мой.— Н. Д.) можем туда [т. е. в Зазеркалье] пройти! Вдруг стекло станет тонким, как паутинка, и мы шагнем сквозь него. Посмотри-ка, оно и, правда, тает, как туман...» (118).

Этому предшествует развернутая экспозиция, из которой мы узнаем, что Алиса нередко произносила эту фразу и что игра для нее обладала не меньшей реальностью, чем действительность. Кэрролл, не читавший никаких трудов о детской психологии, интуитивно знал, конечно, об этой особенности детского сознания и в своих произведениях нередко использовал ее. Магической фразе «Давай играть, как будто мы...» он посвящает в зачине сказки целый абзац: «Я даже сказать тебе не могу, как часто Алиса повторяла эту фразу! Не далее, как вчера у нее вышел долгий спор с сестрой; Алиса ей сказала: „Давай играть, как будто мы короли и королевы“, — а сестра, которая во всем любит точность, заявила, что это невозможно, потому что их только двое. В конце концов Алисе пришлось уступить. „Ну, хорошо, — сказала она, — ты будешь одним королем-и-королевой, а я всеми остальными королями и королевами сразу!“ А однажды она до смерти напугала свою старую няньку, крикнув ей прямо в ухо: „Няня, давай играть, как будто я голодная гиена, а ты — кость!“» (114).

Английская фраза, которую во всех этих случаях использует Кэрролл, еще более емкая, чем русское «давай играть, как будто...». «Let us pretend» у Кэрролла соотнесено с более широким контекстом и может включить в себя — да, собственно, наверняка и включает — понятие «dream», т. е. в данном случае вовсе не только сон, а всякий вид деятельности воображения. Русские понятия, гораздо более дифференцированные в двух этих случаях, фиксируют лишь один из видов работы воображения (либо игра, либо мечта, либо сон), тогда как в английском языке они сосуществуют в различных своих оттенках в самих словах «pretend» и «dream».

Таким образом, в английском тексте мы имеем дело не с собственно *игрой* и не с собственно *сном*, а с более широким понятием, охватывающим все эти явления. Произнеся слова «Давай играть, будто мы можем туда пойти!», Алиса на деле говорит: давай вообразим, что мы можем попасть в Зазеркалье. Затем следует первая из «перебивок» (назовем переходы в иное пространство и время «перебивками»), «включающая» Зазеркалье: «Тут Алиса оказалась на каминной полке, хоть и сама не заметила, как она туда попала. А зеркало и точно стало *таять*, словно серебристый туман поутру.

Через миг Алиса прошла сквозь зеркало и легко спрыгнула в Зазеркалье» (118).

Интересно, что в монологе Алисы, предшествующем этой сцене, вводящей в Зазеркалье, т. е. в реальной исходной ситуации, упоминаются многие из параметров этой сказочной страны. Это касается не только персонажей (Китти, которой Алиса предлагает стать Черной Королевой; шахматный конь, который испортил ей игру, и пр.), но и самой организации времени и пространства в этой сказочной стране. Вся вторая половина первой главы («Зазеркальный дом») реализует эту предварительную наметку игрой воображения. Этим достигается не только плавность, естественность перехода из мира реального в мир воображаемый, но и достоверность, психологическая обоснованность и убедительность самого мира сна, где, как известно, отдельные детали и реалии действительной жизни возникают в самых неожиданных комбинациях и превращениях. Так мир сна, т. е. мир сказки, оказывается частично намеченным, «проигранным» в реальном зачине, словно основные мелодии в увертюре, предвещающие полное звучание оркестра.

Мотив собственно сна появляется в главе I «Зазеркалья» лишь в самом конце. Расшифровав стихи в Зазеркальной книге, Алиса решает покинуть Зазеркальный дом и осмотреть всю страну:

«...Алиса бросилась из комнаты и побежала вниз по лестнице... собственно, не побежала, а... как бы это объяснить? Это новый способ легко и свободно спускаться по лестнице, подумала Алиса: она только положила руку на перила — и тихонько поплыла вниз по ступенькам, даже не задевая их ногами; так она пронеслась через прихожую и вылетела бы прямо в дверь, если б не ухватилась за косяк. От полета у нее закружилась голова, и она рада была снова ступить на землю» (129).

Здесь впервые авторский текст позволяет нам говорить о собственно сне: ощущение полета, столь характерное именно для сна, передано Кэрроллом чрезвычайно живо. В заключительной главе «Зазеркалья» Алиса, протирая глаза, говорит котенку: «Ты меня разбудила, Китти, а мне снился такой чудесный сон! И ты там со мной была — в Зазеркальной стране» (225). И снова возникает реальный мир, с которым мы познакомились в первой главе: Алиса перебирает шахматные фигуры, сидя

на коврике перед камином. Примечательно, однако, что английский текст и здесь оставляет свободу для интерпретации: «You woke me out of oh! such a nice dream! And you've been along with me, Kitty — all through the Looking-Glass world» (242). Читатель вправе трактовать «dream» здесь не только в узком, но и в более широком плане.

Отметим также, что реальное и сказочное время (т. е. время зачина и сновидения) связаны между собой еще одним способом: события, предметы и люди реального мира Алисы то и дело проникают в мир сказочный. Строго говоря, между этими мирами не существует непроходимой преграды. Инфильтрация реального «биографического» времени в сказочное время сновидения происходит непрерывно, ее осуществляет основная героиня, которая принадлежит одновременно двум мирам — миру реальности и миру сновидения. Страна чудес, так же как впоследствии и Зазеркалье, воспринимается Алисой как страна «чужая», населенная странными, непонятными существами, живущими по своим, непонятным Алисе законам, и странным, непонятным образом воздействующая на саму героиню. В мыслях и речах Алисы непрестанно звучит сопоставление Страны чудес и обычной, реальной жизни. Она то и дело вспоминает, какой она была в той прошлой жизни, что она знала, что умела, какие у нее были привычки, книги, домашние животные и т. д. Привычный уклад жизни и быта, свод правил и пр. — все это проходит перед нами либо во внутренних монологах самой героини, либо в авторском тексте, передающем ее мысли. Интересно, что противопоставление мира Страны чудес и привычного мира осмысливается самой Алисой как разрыв между «сегодня» и «вчера». «Нет, вы только подумайте! — говорила она. — Какой *сегодня* день странный! А *вчера* все шло, как обычно! Может, это я изменилась за ночь? Дайте-ка вспомнить: *сегодня* (курсив мой. — Н. Д.) утром, когда я встала, я это была или не я? Кажется, уже не совсем я! Но, если это так, то кто же я в таком случае? Это так сложно...» (19).

Как видим, «сон» (мечта, игра, игра воображения, творчество) выступает на протяжении обеих сказок об Алисе как важнейший формально-содержательный момент, по-своему моделирующий самый мир сказки. Для пространственно-временных отношений в сказках Кэр-

ролла принципиальное значение имеют именно сложные взаимоотношения «сна» (т. е. мира, создаваемого воображением) и реальности.

В «Стране чудес», как говорилось выше, «сон» является не только основным, но и единственным способом организации сказочного пространства и времени. В реальное, реалистическое время зачина и концовки (относящейся, собственно, к пробуждению самой Алисы, но не ко «сну» ее сестры) вторгается сказочное время «сна», разрывающее «биографическую», линейную последовательность течения времени. Сколько (минут? часов?) проспала Алиса, уткнувшись головой в колени сестры, мы не знаем; да, собственно, это и не имеет значения, ибо время сна, а следовательно, и время сказки никак не соотносятся с реальным, «биографическим» временем. Между «биографическим» зачином (Алиса томится, сидя в жаркий день на берегу; размышляя о том, не подняться ли и не нарвать ли цветов, она незаметно засыпает) и «биографической» концовкой (Алиса просыпается и сестра отсылает ее пить чай), занимающими лишь очень небольшой временной отрезок, простирается некое «зияние», некая «выключенность» из реального течения времени. Это «выключение» из линейного, «биографического» времени происходит с помощью магического слова «вдруг»: «Вдруг мимо пробежал белый кролик с красными глазами...» (11). Обратное «включение» в линейное время происходит в момент наивысшего напряжения, когда, отмахиваясь и отбиваясь от разбушевавшихся гостей, Алиса внезапно просыпается. «Алиса, милая, проснись! — сказала сестра.— Как ты долго спала!» (99). Линейное время смыкается, оставляя сказочное время за своими пределами.

Как же течет время в самой Стране чудес? Сказочное время Страны чудес не только физически выключено из «биографического» ряда, но и психологически также оно никак не определяет жизни героини, никак не соотносится с ее реальным существованием. Оно предельно абстрактно и существует само по себе. В Стране чудес нет ни дня, ни ночи, там не светит солнце, не сияет луна, нет звезд на небосклоне, да собственно, нет и самого небосклона. Часы, если и появляются (в главе о Безумном чаепитии), то показывают то час, а то число, да к тому же еще и «отстают на два дня» (59). В той же главе

упоминается, что число сегодня четвертое, однако месяц не упоминается вовсе. Наконец, мы узнаем, что Болванщик поссорился со Временем еще в марте, «как раз перед тем, как *этот вот* (он показал ложечкой на Мартовского Зайца) спятил» (61), и в отместку Время остановило часы на шести. Все эти сведения, связанные с персонафицированной фигурой Времени, ничего не прибавляют к пониманию временной структуры «Страны чудес», а лишь мистифицируют читателя².

Наряду с этими упоминаниями времени в авторской речи, а также в речи Алисы и других персонажей сказки употребляются порой выражения, долженствующие обозначать некоторую временную длительность или последовательность: «через минуту», «спустя мгновение», «подожду немного» и пр. Однако и эти выражения имеют скорее абстрактный смысл; это, строго говоря, языковые клише, условности речи, не связанные с действительностью. Сколько длилось странствие Алисы по Стране чудес? Закончилось ли оно в один день или продолжалось дни, недели? На эти вопросы мы не получаем ответа, как бы ни вчитывались в текст сказки. Конечно, можно было бы произвести некий подсчет, прикинув, хотя бы приблизительно, сколько времени понадобилось бы на каждый из эпизодов, а потом сложить эти результаты, сведя их воедино. Однако и такого рода эксперимент мало что прибавил бы к нашему пониманию времени в Стране чудес. Ибо время это существует лишь как некая упорядоченность, последовательность эпизодов, в свою очередь отмечаемых различными отрезками пространства. Отметим сразу же, что причинные связи в самой последовательности эпизодов также предельно ослаблены; если исключить некие малосущественные моменты, связанные с внезапным ростом или уменьшением героини, можно смело сказать, что их и вовсе не существует. В самом деле, встреча с Мышью и ее «длинный рассказ» никак не ведут к встрече с Белым Кроликом, встреча с Белым Кроликом причинно не связана со встречей со щенком, а эта последняя — с Синей Гусеницей. Нет никакой причинной связи и между советом Синей Гусеницы и встречей с Герцогиней, а Чеширский Кот, если и указывает Алисе дорогу к двум безумцам — Болванщику и Мартовскому Зайцу, то тут же прибавляет: «Все равно, к кому ты пойдешь. Оба не в своем уме» (53). Собственно говоря,

указать дорогу к персонажам следующего эпизода легко может любой из участников эпизода предшествующего: функция эта чисто служебная. Вот почему эпизоды внутри сказки легко поддаются перестановке: нет в них и внутренних пределов к увеличению или уменьшению их числа.

Сказочное время «Страны чудес» существует благодаря некоему достаточно абстрактному сказочному пространству. Оно возникает не сразу, а серией последовательных переключений. Зачин сказки, как говорилось, достаточно реален, пространство здесь также вполне реальное, знакомое, «свое», земное. Это усыпанный цветами берег реки, на котором сидят Алиса и ее сестра. В этот реальный мир неожиданно, «вдруг» вторгается первый собственно сказочный персонаж: это Белый Кролик с часами в жилетном кармане, который к тому же на ходу говорит: «Ах, боже мой, боже мой, я опаздываю...». С этих слов — назовем их первой «перебивкой» — мы незаметно, как это бывает лишь во сне, «вплываем» в сказку, в сказочное пространство и время. Переход от реального зачина к ирреальности сказки осуществлен очень плавно и ровно; он подготовлен словами: «Мысли ее текли медленно и несвязно, — от жары ее клонило в сон. Конечно, сплести веноч было бы очень приятно, но стоит ли ради этого подыматься?» (11). Затем начинается сон. Собственно, пространство здесь осталось тем же — это все тот же берег реки, — только на него «наложилось» сказочное время, придав и самому пространству особый оттенок (назовем это «второе» пространство условно переходным). В этом втором (будто бы реальном, но на деле уже ирреальном, ибо уже начинается сон) пространстве Алиса, сгорая от любопытства, бежит по полю, видит,



«Кролик вдруг вынул часы из жилетного кармана...» (11—12)

как Кролик юркает в норку под изгородью, и юркает за ним следом. Юрканье Алисы в норку является второй «перебивкой», отмечающей новое качество пространства. Если от первой «перебивки» до второй, т. е. от слов Кролика о том, что он опаздывает, до юрканья в норку, пространство на деле было уже сказочным, ирреальным, внешне оно еще не отделилось от реального, но полностью с ним совпадало. Пространство, которое возникает между этими двумя «перебивками», занимает как бы промежуточное место между реальным, реалистическим пространством зачина и полной ирреальностью собственно сказочного пространства. Начиная со второй «перебивки», т. е. с юрканья в норку, это последнее вступает в силу. Кроличья нора под изгородью оказывается такого размера, что в нее без помехи проходит семилетняя девочка. Нора сначала идет прямо, ровная, как туннель, а потом вдруг круто обрывается, так что Алиса начинает падать, словно в глубокий колодец. Третья «перебивка» — падение — вводит новое (четвертое) пространство. Оно еще более ирреально, чем нора. Колодец, в который падает Алиса, то ли очень глубок, то ли обладает еще одним дополнительным сказочным свойством: падают в него медленно. Есть у него и еще некоторые особенности: по стенам он уставлен шкафами и полками, а кое-где увешан картинами и картами. Падение Алисы продолжается так долго, что она успевает многое передумать, в частности, не приближается ли она к центру земли (по ее представлению, это «около четырех тысяч миль вниз»), на какой она находится широте и долготе и «не пролетит ли она всю землю насквозь». Все эти соображения, равно как картины, полки и банка с апельсиновым вареньем, оказавшаяся на одной из них, служат, очевидно, одной цели: организовать сказочное пространство, придать ему, если можно так выразиться, некую реальность ирреальности. Заячья нора, куда свободно пролезает девочка, нора, превращающаяся в глубочайший колодец, в который медленно падает Алиса, с одной стороны, совершенно ирреальна. С другой же, благодаря тому что она соотносится — пусть фантастично — с некими всем знакомыми и реальными координатами, она становится не только представимой, но и по-своему реальной.

Эту же цель, вероятно, преследуют и размышления об антиподах: «А не пролечу ли я всю землю насквозь?»

Вот будет смешно! Вылезая — а люди ходят вниз головой? Как их там зовут?... Антипатии, кажется...» (13). И дальнейшее географическое «уточнение»: «Придется мне у них спросить, как называется их страна. „Простите, сударыня, где я? В Австралии или в Новой Зеландии?“» (13).

Интересно, что все эти «географические» детали и уточнения относительно колодца, в который падает Алиса, имеют и вполне реальный и чуть ли не научный аспект. Дело в том, что, если представить себе некий отвесный туннель, начинающийся где-то неподалеку от Оксфорда и проходящий, как это отмечено в сказке, через центр земли, то этот туннель или колодец вышел бы на поверхность Земли действительно в районе Новой Зеландии. Алиса, «пролетев всю землю насквозь», вынырнула бы из туннеля в океан у берегов Новой Зеландии. К югу от нее находились бы острова Антиподов. Не этим ли, в частности, подсказаны размышления Алисы об «антипатиях»?

В пространство и время падения незаметно вкрадывается еще одно, качественно иное пространство-время. Повторяя и варьируя свой вопрос о том, едят ли кошки мошек, а мошки — кошек, Алиса «почувствовала, что засыпает» (четвертая «перебивка»). Здесь мы сталкиваемся с особым приемом, о котором говорили выше, — приемом «сна во сне». «Ей уже снилось, что она идет об руку с Диной и озабоченно ее спрашивает:

— Признайся, Дина, ты когда-нибудь ела мошек?» (14).

Как видим, пространство в этом коротеньком эпизоде не упоминается вовсе: Алиса идет рука об руку с Диной, но, где именно осуществляется эта прогулка, по чему они идут, остается неясным. Пространство это — новая реальность сна, ибо во сне, как известно, можно существовать как в пустоте. Это как бы «нулевое», пустое пространство второго, более глубокого уровня сна, вводящее и свое особое время «сна во сне». Длится оно очень недолго, его прекращает пятая «перебивка»: Алиса падает на кучу валежника, колодец кончается. Алиса оказывается в подземном царстве, в той собственно Стране чудес, которая дала название всей сказке. Строго говоря, чудеса, конечно, начались и раньше: чудесная была и нора, и колодец, и пустое пространство с Диной. Однако все

это было зачином, «отправкой», «средством доставки» (Пропп) ³, и сама Страна чудес как своеобразно организованное пространство начинается лишь после пятой «перебивки». Страна чудес лежит на большой глубине под землей (напомним, что первоначальный вариант сказки назывался «Приключения Алисы под землей») и тянется в горизонтальном направлении. Это обширная страна, состоящая из многих локальных пространств, мало чем похожих друг на друга и следующих без всяких переходов одно за другим. Отныне и до конца сказки, до самого момента просыпания (шестая «перебивка») мы будем иметь дело с этой серией отдельных локальных пространств, составляющих в сумме пространство собственно Страны чудес.

За кучей валежника, на которую упала Алиса, начинается «другой коридор», в конце которого мелькает Белый Кролик.

Коридор этот изгибается, Кролик «исчезает за поворотом», а Алиса, «повернув за угол», оказывается в «длинном, узком зале, освещенном рядом ламп, свисавших с потолка». В этом зале множество дверей, в нем же стоит стеклянный столик на трех ножках, на котором лежит крошечной золотой ключик, а за занавеской, которую Алиса сначала не заметила, находится «маленькая дверца дюймов в пятнадцать вышиной» (15). Открыв эту дверцу ключиком, Алиса видит за ней еще одну нору, «совсем узкую, не шире крысиной», а за ней — «сад удивительной красоты» с яркими цветами и прохладными фонтанами.

Впрочем, попадет туда Алиса нескоро, лишь в конце главы VII («Безумное чаепитие»), после встречи с различными существами и после многочисленных трансформаций и приключений. Меж тем все действие в главах II—VII происходит в подземном зале, который в свою очередь распадается на ряд еще более мелких локальных пространств. Некоторые из них, подобно маленькой дверце в пятнадцать дюймов высотой, даются в точных измерениях. Такова лужа слез «дюйма в четыре глубиной», которую наплакала Алиса, выросши футов до девяти ростом (гл. II). Лужа разливается по полу и доходит «до середины зала», а когда Алиса катастрофически уменьшается в росте, превращается в «море слез». Промокшие насквозь Алиса, Мышь, Додо и прочие существа выби-



*«Тут все снова столпились вокруг Алисы,
а Додо торжественно подал ей наперсток...» (29)*

раются на «берег», где и происходит Бег по кругу (гл. III). О «береге» мы не узнаем ничего: Кэрролл лишь называет его, но не сообщает о нем никаких подробностей. Расставшись с Мышью и другими зверьками, Алиса слышит в отдалении звук шагов и снова видит Белого Кролика. Она ищет его перчатки и замечает, что все вокруг изменилось: большой зал со стеклянным столиком и дверцей куда-то исчез, «словно его и не бывало» (гл. IV). В этом новом очистившемся для дальнейших трансформаций пространстве возникают отдельные сцены. Поначалу кажется, что по своему «срединному» расположению между коридором, ведущим в зал, и коридором-норой, ведущим в чудесный сад, это новое, пустое пространство совпадает с подземным залом. Оно напоминает нам пустую сцену, на которой по прихоти режиссера-сна воздвигаются и разрушаются различные — употребим здесь театральный термин — «выгородки». «Выгородка» первая — домик Кролика, в нем маленькая комнатка, в которой у окна стоит стол, а на столе лежат веер и пара перчаток.

«Выгородка» вторая — окружающий дом сад и теплицы, за которыми угадываются и другие пространства, ибо Алиса слышит гул голосов прибежавших соседей и скрип тачек. «Выгородка» третья — дремучий лес, в котором очутилась Алиса, выйдя из домика Кролика и увидав зверюшек, столпившихся вокруг Ящерики Билля. «Все бросились к ней, но она пустилась наутек и вскоре оказалась в дремучем лесу» (гл. IV). В этом лесу происходит ряд знаменательных встреч: встреча с гигантским щенком (гл. IV), встреча с Синей Гусеницей (гл. V), встреча с Горлицей, принявшей Алису за змею (гл. V). В этом же лесу стоят и дома других персонажей Страны чудес, с которыми встречается и беседует Алиса. Это домик Герцогини (частная «выгородка» внутри большой, леса, гл. VI). Сначала Алиса видит его снаружи — «маленький домик, не более четырех футов вышиной» — и наблюдает встречу двух Лакеев, Лакея-Лепца, выбежавшего из леса, и Лакея-Лягушонка, вышедшего из домика. Затем она толкает дверь и оказывается в просторной кухне, в которой на колченогом табурете восседает Герцогиня с младенцем, а у печи толчется Кухарка и сидит Чеширский Кот. Выйдя из дома с младенцем в руках, Алиса снова оказывается в лесу; там происходит ее разговор с Чеширским Котом, сидящим на ветке. Кот указывает путь к Болванщику и Мартовскому Зайцу, Алиса идет к последнему. Следующая «выгородка» находится снова все в том же лесу; это дом Мартовского Зайца, на крыше которого торчат две трубы, удивительно похожие на заячьи уши: дом такой большой, что Алиса находит нужным подрасти до двух футов. В конце главы VII («Безумное чаепитие»), уйдя от патентованных безумцев, Алиса снова оказывается в лесу. В одном из деревьев она замечает дверцу, а войдя в нее, снова оказывается «в длинном зале возле стеклянного столика». Здесь, взяв сначала золотой ключик со стола, а потом уменьшившись до «фута ростом», она наконец пробирается по узкому коридорчику (т. е. уже знакомой нам норе) и оказывается в чудесном саду среди ярких цветов и прохладных фонтанов.

Выше уже говорилось о сложности организации пространства в «Стране чудес». Ничто, пожалуй, не иллюстрирует это лучше, чем соотношение подземного зала и леса. Здесь мы имеем дело по меньшей мере с двумя раз-

личными пространствами, которые включаются друг в друга и связываются, помимо этого, прямым ходом из последнего в первый.

В чудесном саду Королевы идет игра в крокет; Алиса снова беседует здесь с Чеширским Котом и с Герцогиней, а затем отправляется с Королевой в поисках Грифона. Грифон по просьбе Королевы ведет Алису к Черепашке Квази (гл. VIII—IX). Последний лежит вдалеке на скалистом уступе. Что это за уступ, мы не знаем. Не знаем мы и того, включается ли он в пространство сада.

Наконец, сцена суда (гл. XI—XII) вводит еще одно особым образом организованное локальное пространство: это «суд», где на троне восседают Червонный Король и Королева, стоит стол с блюдом кренделей и сидят на особой скамье присяжные заседатели. Поначалу у читателя создается впечатление, что суд над Валетом происходит под открытым небом, в королевском саду. Однако Кэрролл употребляет слово «the court» в таком контексте, который заставляет предположить не просто процесс судопроизводства, но и зал суда. В этом предположении нас утверждает также и одна подробность — появление свидетельницы, которой оказывается Кухарка, держащая в руках перочницу. «Она еще не вошла в зал суда,— пишет Кэрролл,— а те, кто сидел возле двери, все как один вдруг чихнули» (92). Что это за зал суда и в каком здании он находится, мы так и не узнаем; не узнаем мы и того, есть ли в нем что-либо помимо двери, трона, стола, скамьи присяжных, да еще скамьи, на которой сидит стремительно растущая Алиса. Наконец, в конце главы IX происходит «пробуждение», а вместе с ним и возвращение в реальное время и пространство зачина (о концовке мы еще скажем несколько слов ниже).

Размышляя о пространстве в «Стране чудес», замечаешь еще одну немаловажную подробность. Помимо различных трансформаций, затрагивающих его отдельные части, есть тут и некая более общая закономерность, касающаяся, очевидно, не отдельных частных и частей, но всего подземельного пространства в целом. Это пространство обладает способностью к сжатию и расширению, способностью, практически ничем не ограниченной. Конечно, это свойство подземельного пространства находится в прямой зависимости от трансформаций, происходящих с самой героиней, которая то стремительно умень-



«Через минуту ей снова стало тесно — она продолжала расти» (34)

шается, а то так же стремительно растет. Вероятно, не случайно, что именно на эти эпизоды обратили внимание ученые, космологи и математики. В примечании ко второй главе, где стремительно растущая Алиса ударяется головой о потолок, М. Гарднер замечает: «Предыдущий эпизод, когда Алиса так сильно увеличилась в размерах, нередко приводится космологами для иллюстраций тех или иных аспектов теорий, рассматривающих расширение Вселенной» (21). Позже, когда Алиса начинает обмахиваться веером и так стремительно уменьшается, что едва вовсе не исчезает, Гарднер вспоминает теорию уменьшающейся Вселенной, выдвинутую Э. Уиттекером, «в духе кэрроллианской шутки»⁴.

Впрочем, интерес представляют не только трансформации, происходящие с самой Алисой, но и трансформации, происходящие с окружающим ее пространством. Эти последние относительно, они определяются лишь тем, что происходит с самой героиней. Так лужа слез, заплаканная ею, когда она была ростом в девять футов, превращается в море, в котором плавают и сама Алиса, катастрофически уменьшившаяся ростом, и Мышь,

и Додо, и многие другие зверьки и птицы. Число подобных примеров можно было бы умножить, ибо все развитие действия в первой сказке во многом определяется этими трансформациями, вернее, необходимостью приведения в соответствие различных параметров: роста самой героини, величины окружающих ее предметов и пр. Сказка кончается, когда Алиса, выросшая до своих естественных размеров, оказывается в состоянии должным образом соотносить себя и персонажей «Страны чудес» («Кюму вы страшны?..» — восклицает она).

Как видим, и время и пространство в «Стране чудес» достаточно абстрактны и предельно «лаконичны». Время определяет последовательность отдельных, локальных «пространств», которые весьма слабо связаны друг с другом. Они соотношены не с общим, более емким пространством, а с героиней и тем, что происходит с ней. Помимо нее они не существуют. В самом деле, казалось бы, Страну чудес можно представить себе так: это некая страна, находящаяся под землей, в которой есть леса и доли, моря и скалы, сады, дворцы, дома, здания суда и пр. Однако картина, которую создает Керролл, совсем иная: это серия небольших, drobных, разрозненных «выгородок», за которыми нет — не тянется, не простирается — ничего. В самой Стране чудес они имеют горизонтальное строение и следуют одна за другой в зависимости от развертывания событий. Строго говоря, в Стране чудес существует два уровня организации этих единиц (подземный зал, выходящий в чудесный сад, и дремучий лес), однако уровни эти соподчинены. Кроличья нора и колодец, в который «медленно падает Алиса», выполняют функции «средств отправки»⁵. Они соединяют реальное пространство зачина со сказочным пространством собственно Страны чудес. Пространство последнего «пульсирует», то уменьшаясь, то увеличиваясь относительно героини, которая то увеличивается, то уменьшается ростом. Героиня — и только она одна — принадлежит обоим хронотопам, миру реального обрамления и миру сказочного сновидения.

При всей абстрактности, drobности и неполноте сказочного пространства в Стране чудес странным образом оно не раздражает читателя, заставляя его снова и снова пытаться заглянуть за «выгородку», понять, что же находится там. Читатель принимает «вневременность»

и «внепространственность» (Де ла Мар) Страны чудес как полноправную реальность художественного вымысла. В этом одна из несомненных побед Кэрролла, ибо он сумел, используя призрачную реальность сновидения, предельно лаконичными средствами утвердить несомненную художественную реальность своего сказочного мира.

Сказанного о временных и пространственных отношениях в «Стране чудес» было бы недостаточно, если бы мы не упомянули о вставных стихах и концовке. В первую очередь нас должны интересовать три вставных стихотворения, имеющих известную самостоятельность и законченность: «Морская кадрили», «Это голос Омара», «Шел я садом однажды...». Каждое из них существует «автономно»; ни одно из них не является частью собственно Страны чудес. Каждое характеризуется своим особым временем, которое можно было бы назвать *plusquamperfect*'ом по сравнению со временем Страны чудес, и своим особым пространством (море в «Морской кадрили», песчаная отмель в «Омаре», сад, где Сова и Шакал делят коврижку, — «Шел я садом однажды»). Хронотоп каждого из этих стихотворений обнаруживает те же типологические характеристики, которые свойственны хронотопу Страны чудес в целом. Вместе с тем, несмотря на свою автономность, они проявляют некую склонность к «текучести», к «слиянию» с пространством Страны чудес. Королевский сад, где играют в крокет, и сад, где Сова и Шакал делят коврижку, сливаются в сознании читателя в одно целое. То же происходит с морской отмелью в «Кадрили» и скалистым уступом, где Алиса встречает Черепаху Квази.

В концовке Страны чудес (после возвращения Алисы в реальное, «биографическое» время) содержится двоекратное повторение, «проигрывание» чудесных событий, выпавших на долю Алисы во время ее странствий. Сначала проснувшаяся Алиса рассказывает свой сон сестре; затем все рассказанное Алисой проходит перед внутренним взором сестры. Создающееся таким образом троекратное, если иметь в виду всю сказку, повторение усиливает эффект повествования, связывая его с фольклорным троекратным повтором, восходящим к одной из самых архаичных форм мышления.

Наконец, самый «сон» сестры представляет для исследователя интерес и с другой точки зрения. Отправив



«Наконец, Черепаха Квази обрел голос и, обливаясь слезами, заговорил» (80)

Алису домой, сестра остается одна на берегу и, закрыв глаза, в «неком подобии сна» воображает, что и она попала в Страну чудес, хоть знает, что стоит ей открыть глаза, как «все вокруг снова станет привычным и обыденным» (100). Сон (мечта, воображение) и явь сосуществуют в этом эпизоде на равных правах, пронизывая друг друга. Приведем целиком заключение первой сказки.

«Она прислушалась: все вокруг ожило, и странные существа, которые снились Алисе, казалось, окружили ее.

Длинная трава у ее ног зашуршала — это пробежал мимо Белый Кролик; в пруду неподалеку с плеском проплыла испуганная Мышь; послышался звон посуды — это Мартовский Заяц поил своих друзей бесконечным чаем; Королева пронзительно кричала: «Рубите ему голову!». Снова на коленях у Герцогини расчихался младенец, а вокруг так и свистели тарелки и блюда; снова в воздухе послышался крик Грифона, скрип гри-

феля по доске, визг подавленной свинки и далекое рыданье несчастного Квази.

Так она и сидела, закрыв глаза, воображая, что и она попала в Страну чудес, хотя знала, что стоит ей открыть их, как все вокруг снова станет привычным и обыденным; это только ветер зашуршит травой, погонит по пруду рябь и зашатает камыши; звон посуды превратится в треньканье колокольчика на шее у овцы, пронзительный голос Королевы — в окрик пастуха, плач младенца и крик Грифона — в шум скотного двора, а стенанья Квази (она это знала) сольются с отдаленным мычанием коров» (100).

Отрывок этот, послуживший поводом к сопоставлению «Алисы в Стране чудес» и «Дон Кихота»⁶, примечателен тем, что автор здесь, в частности, размышляет о специфике творческого процесса и под иным углом. Цель отрывка (мы отвлекаемся здесь от вопроса о том, насколько ее осознавал сам автор) двойная. Первая — очевидная и достаточно простая: суммировать и заключить сказку. Вторая же, возможно, не столь очевидна: соотносить сказочные события с событиями реальными не столько для того, чтобы объяснить их, сколько для того, чтобы прояснить (для самого себя в первую очередь) механизм их появления. Мысль эта могла бы показаться слишком надуманной, если бы речь шла об одном произведении, именно об «Алисе в Стране чудес». Однако в контексте всего творчества Кэрролла (особенный смысл здесь имеют «Зазеркалье» и «Сильви и Бруно») мысль эта напрашивается сама собой. Мы еще вернемся ниже к этой теме. Пока же заметим только, что Кэрролл не просто рассказывает сказку, он еще и следит как бы со стороны за самим процессом творчества и высказывает некоторые соображения относительно этого процесса. Наблюдения эти выносятся «за скобки», хотя и входят в самый художественный текст, ими заключается каждое из названных выше произведений. Постепенно, в процессе творческой эволюции писателя, они приобретают все большее значение. В «Стране чудес» эти наблюдения входят в заключительную часть последней главы, посвященной суду (гл. XIII. «Алиса дает показания»). В «Зазеркалье» они составляют, хоть и не полностью, отдельную главку, которая, однако, все еще связана сюжетно с самим повествованием (гл. XII. «Так чей же это был сон?»). В «Силь-

ви и Бруно», наконец, эти наблюдения выделяются в самостоятельный текст. Они сконцентрированы в предисловии автора ко второй части, где рассматриваются не как художественный прием, а как самостоятельная и уже научная проблема.

Вместе с тем в сне сестры четко выделяются две части. Первая из них ретроспективна, обращена в прошлое; она как бы быстро «прокручивает» сон Алисы, накладывая сказочные, ирреальные события сна Алисы на события реальной действительности. Этим достигается особый эффект: сон Алисы и реальность совмещаются, словно две музыкальные темы, записанные на одну пленку. Но сон сестры устремлен и в будущее, он как бы предвосхищает его, набрасывая те события, которые хотелось бы видеть автору. События эти включают (интересная особенность!) неоднократное воспроизведение уже трижды проигранных тем.

В этой связи можно, как нам кажется, говорить о некоем «музыкальном» принципе организации «Страны чудес» (и некоторых других произведений Кэрролла). В заключительной части своей сказки автор словно отбирает основные темы, полногласно оркестрованные в ходе самого повествования, и проигрывает их снова в ином темпе, в ином, переосмысленном виде, создавая впечатляющий финал.

* * *

Время «Зазеркалья» в целом характеризуется (хотя и не ограничивается) теми же параметрами, что и в «Стране чудес». Оно также распадается на время «биографическое» (линейное, реальное), т. е. время зачина и концовки, и время сказочное, «зияющее» между двумя временными терминами (проход в Зеркало и пробуждение).

Время реальное и время сказочное во второй сказке, так же как и в первой, соотношены, коррелированы между собой. Правда, корреляция эта весьма приблизительна, и все же она важна, ибо подчеркивает ирреальность, призрачность сказочного времени сновидения. Первый сон Алисы (приключения в Стране чудес) привиделся ей, пока она спала на берегу реки в жаркий летний день (к чаю она уже проснулась). Второй же сон (приключения в Зазеркалье) привиделся ей в холодный зимний

день, пока кошка Дина умывала, сидя перед горячим камином, Снежинку. Уже здесь мы сталкиваемся с основным, ведущим для Кэрролла принципом — принципом *симметричной* организации времени в обеих сказках. Принцип симметрии, вообще говоря, чрезвычайно важный для писателя, прослеживается на протяжении обеих сказок, впрочем, это не означает механического, однообразного воспроизведения одних и тех же моделей. Напротив, Кэрролл чрезвычайно изобретателен и разнообразен в своих приемах; симметричны лишь некоторые общие структуры. Среди них укажем в первую очередь на равное количество глав в каждой из сказок: их по двенадцати, хотя, конечно, по своему «наполнению» последние три коротенькие главки «Зазеркалья» («Преобразование», «Пробуждение», «Так чей же это был сон?») совсем неравноценны остальным девяти. Равновелики и тексты обеих сказок в целом, и продолжительность каждого из «больших» эпизодов в отдельности (встреча с Синей Гусеницей, эпизод в доме Белого Кролика, встреча с Герцогиней, Безумное чаепитие, встреча с Шалтаем-Болтаем, встреча с Труляля и Траляля и т. д.). Два из этих «больших» эпизодов, превышающие «средний» объем, разделены на две главы. Причем, для того чтобы восстановить равновесие относительно объема глав, автору пришлось включить в них дополнительно и другой материал, прямо с этими эпизодами не связанный (таковы две главы с Черепахой Квази, куда введена также беседа с Герцогиней, а также заключающая «Страну чудес» сцена суда, где описывается пробуждение Алисы и сон ее сестры). Симметричны также и сами обрамляющие структуры обеих сказок, и наличие в финале каждой из них «второго сна», особым образом связанного со сном Алисы.

Эта симметричность и равновеликость, равнопротяженность ведущих структур обеих сказок служат важным подспорьем для временной организации текста, которая, так же как и в первой сказке, предельно абстрактна в своей сказочной части. Сказочное время «Зазеркалья», подобно сказочному времени «Страны чудес», не исчисляется ни часами, ни днями, ни месяцами, ни годами. Правда, упоминания единиц времени в целях «мистификации» читателя встречаются и здесь, так же как и в первой сказке. В главе V Королева говорит, что ей «сто один год, пять месяцев и один день», и предлагает Алисе поверить

в это, а также в ряд других «невозможностей». Траляля и Труляля, собираясь драться, осведомляются о времени и, узнав, что уже «половина пятого», решают подрагаться до «шести» (гл. IV). Расставаясь с Белым Рыцарем, Алиса видит заходящее солнце, запутавшееся в его волосах (гл. VIII), что позволяет предположить, что все ее странствие по Зазеркалье происходило в течение одного дня. В этом предположении нас мог бы утвердить и конец главы IV, когда прилет огромного ворона заставляет Алису решить, что настала ночь. Вместе с тем сама продолжительность эпизодов в сумме вряд ли могла бы вместиться в один реальный день, что возвращает нас к изначальной «вневременности» Зазеркалья.

Отсчет времени в Зазеркалье идет, подобно Стране чудес, с помощью некоего ритма, повторяемости равнопротяженных пространств (горизонталей шахматной доски), покрываемых героиней в ходе отдельных эпизодов, некой равномерности «дыхания». Воспользовавшись термином, предложенным Г. Бёллем, скажем, что «дыхание» у Кэрролла не короткое и не длинное⁷, а ритмичное. Оно-то и служит основной мерой временного отсчета.

В организации времени и пространства в «Зазеркалье» на помощь основному «творцу»-сну приходят два других — зеркальное отражение и шахматная игра. Эти три хронотопа соотнесены друг с другом различно: ведущим является сон, зеркальный и шахматный хронотопы каждый в отдельности дискретны и подчинены ведущему. Вместе с тем все три хронотопа существуют одновременно, попеременно уступая друг другу место на авансцене.

Уже в предварительном «проигрывании» Зазеркального мира, которое содержится в первой главе, Алиса отмечает основную его особенность: он совершенно «такой же», «только все там наоборот» (114), и с редкой пронизательностью предполагает, что «там, должно быть, столько всяких чудес» (118).

Исследователи полагают, что мысль об использовании идеи зеркальной инверсии возникла у Кэрролла в 1868 г. и что она была подсказана беседой с Алисой Рейкс, дальней родственницей писателя. Вот как она рассказывает об этом сама: «В детстве мы жили на Онслоу-сквер и играли, бывало, в саду за домом. Чарлз Доджсон гостил там у старого дядюшки и часто прогуливался по лужайке,

заложив руки за спину. Однажды, услышав мое имя, он подозвал меня к себе и сказал:

— Так ты, значит, тоже Алиса. Я очень люблю Алис. Хочешь посмотреть на что-то очень странное?

Мы вошли вслед за ним в дом, окна которого, как и у нас, выходили в сад. Комната, в которой мы очутились, была заставлена мебелью, в углу стояло высокое зеркало.

— Сначала скажи мне,— проговорил он, подавая мне апельсин,— в какой руке ты его держишь?

— В правой,— ответила я.

— А теперь,— сказал он,— подойди к зеркалу и скажи мне, в какой руке держит апельсин девочка в зеркале.

Я с удивлением ответила:

— В левой.

— Совершенно верно,— сказал он.— Как ты это объяснишь?

Я никак не могла этого объяснить, но, видя, что он ждет объяснения, решилась:

— Если б я стояла по ту сторону зеркала, я бы, должно быть, держала апельсин в правой руке?

Я помню, что он засмеялся.

— Молодец, Алиса,— сказал он.— Лучше мне никто не отвечал.

Больше мы об этом не говорили, однако спустя несколько лет я узнала, что, по его словам, этот разговор навел его на мысль о «Зазеркалье», экземпляр которого он и прислал мне в свое время вместе с другими своими книгами» (114—115).

В организации пространства и времени Зазеркалья принцип зеркальной инверсии, «вывернутости» функционирует избирательно; он выдерживается не повсеместно, а лишь в отдельных эпизодах, главным образом в начале книги, т. е. в эпизодах, следующих непосредственно за «прохождением» Алисы сквозь Зеркало. Что гораздо важнее — путем зеркальной инверсии моделируется в основном пространство, но не время Зазеркалья. Это и понятно. В самом деле, время, как говорилось выше, у Кэрролла связано с самой героиней, тогда как пространство в Зазеркалье — это пространство «чужого» ей мира, куда она проникает. Все действие строится на молчаливом допущении того факта, что сама героиня остается такой же,

какой она была «по сю сторону зеркала», тогда как пространство Зазеркалья «обращается», «вывертывается».

Другими словами, Алиса, попавшая в Зазеркальный мир, не становится «девочкой по ту сторону зеркала», которая, по словам Алисы Рейкс, должна была бы держать апельсин в правой руке; тем самым она продолжает видеть все, что находится по ту сторону зеркала, глазами «посюстороннего» персонажа. Это подчеркивается и парными рисунками Дж. Тенниела, изображающими Алису, проходящую сквозь Зеркало. На первом из них Алиса изображена со спины, входящей в зеркало из своей комнаты. Она стоит на каминной полке, опираясь о поверхность зеркала правой рукой и выставив вперед левую ногу. Справа от нее на каминной полке стоят часы под стеклянным колпаком, слева — вазочка и портрет. На втором из парных рисунков Тенниела Алиса изображена спереди, входящей в Зазеркалье. Часы на этом рисунке оказываются слева, а вазочка и портрет перемещаются вправо. Сама же Алиса остается «необращенной»: она все так же протягивает вперед правую руку и опирается на левую ногу. В тексте самой сказки нет указания на то, что пространство оказалось в Зазеркалье «вывернутым» справа налево, Кэрролл только замечает, что «круглые часы, стоявшие на каминной полке (*раньше Алиса видела их только сзади*), улыбнулись ей» (119)*. Вместе с тем все рисунки Тенниела, как известно, тщательно проверялись Кэрроллом, многие же из них делались по прямым указаниям последнего. Не может быть никакого сомнения в том, что диптих с зеркалом отражает авторское представление о пространстве в Зазеркалье.

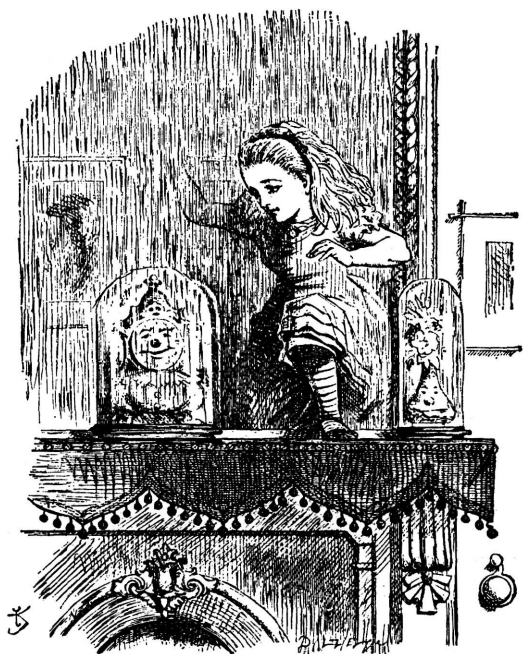
Именно «обращением» пространства в Зазеркалье при «необращенности» самой героини объясняются и трудности первых шагов Алисы, попавшей в этот новый для нее мир. Выйдя из Зазеркального дома, Алиса хочет подняться на возвышающийся перед ней холм, чтобы осмотреть с его вершины весь Зазеркальный мир, однако, ступив на ведущую, как ей кажется, наверх тропинку и повернув от дома, выходит неожиданно для себя к дому. Снова и снова она пробует идти в направлении от дома, снова и снова тропинка упорно выводит ее к дому.

* Т. е. Алиса видела их только сзади *в зеркало* (здесь и в тексте курсив мой.— Н. Д.).



«...Алиса оказалась на каминной полке» (118)

Тот же прием «обращенных» направлений используется в сцене первой встречи с Черной Королевой. Увидев после разговора в саду с цветами вдали Королеву, Алиса направляется ей навстречу, хотя Роза и советует ей идти в обратную сторону, и тут же оказывается снова у порога дома. Лишь решившись, наконец, идти в направлении, противоположном тому, которое ей нужно, она встречается с Королевой и получает, наконец, возможность подняться на холм. М. Гарднер снабжает этот эпизод кратким примечанием: «В этих словах — явный намек на то, что „вперед“ и „назад“ в зеркале меняются местами. Идите к зеркалу — изображение двинется навстречу вам, т. е. в обратном направлении» (133). Эта же тема развивается в главе III — «Зазеркальные насекомые», — когда Контролер заявляет Алисе, что она едет «не в ту сторону» (141).



«Через миг Алиса прошла сквозь зеркало» (119)

Время в зеркальном хронотопе второй сказки порой также обладает способностью к обращению, но здесь это уже не основное, ведущее время Алисы (т. е. хронотоп всей сказки), а время отдельных персонажей, принадлежащих Зазеркалью. Таков известный эпизод с Белой Королевой (гл. V. «Вода и вязанье»), которая сначала кричит от боли и трясет пальцем, из которого течет кровь, а лишь затем укалывает его. О том же свидетельствует рассказ Королевы: «Возьмем, к примеру, Королевского Гонца. Он сейчас в тюрьме, отбывает наказание, а суд начнется только в будущую среду. Ну, а про преступление он еще и не думал!» (163).

На протяжении дальнейшего повествования эта особенность зеркального хронотопа будет порой возникать и «обыгрываться» Кэрроллом (скажем, в гл. VII. «Лев и Единорог», когда Алиса должна будет сначала дать всем

пирога, а лишь потом разрезать его). Однако «обращенное время» так и не станет ведущим временем сказки.

Вместе с тем порой пространство в Зазеркалье обладает своеобразной «вязкостью»: сколь бы быстро ни передвигались относительно него герои, они тем не менее остаются на местах. Знаменитый эпизод из главы II, когда Королева и Алиса вдруг пускаются бежать, вводит в повествование именно такое пространство. «Самое удивительное было то, что деревья не бежали, как следовало ожидать, им навстречу; как ни стремительно неслись Алиса и Королева, они не оставляли их позади» (137). Когда измученная Алиса совсем уже выбилась из сил, Королева разрешает ей остановиться и отдохнуть. Следует знаменательный эпизод:

«Алиса в изумлении огляделась.

— Что это?— спросила она.— Мы так и остались под этим деревом! Неужели мы не стронулись с места ни на шаг?

— Ну, конечно, нет,— ответила Королева.— А ты чего хотела?

— У нас,— сказала Алиса, с трудом переводя дух,— когда долго бежишь со всех ног, непременно попадаешь в другое место.

— Какая медлительная страна!— сказала Королева.— Ну, а здесь, знаешь ли, приходится бежать со всех ног, чтобы только остаться на том же месте!» (137—138).

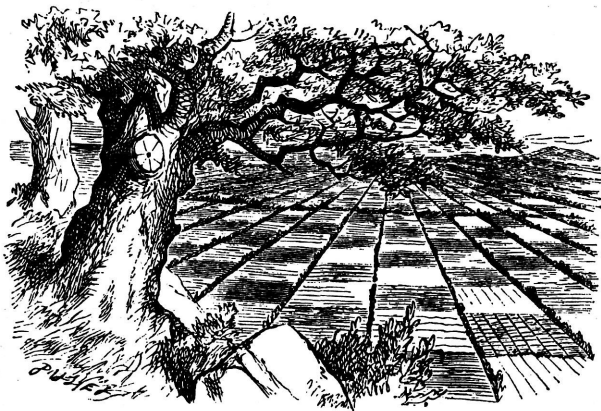
Эта особенность зеркального хронотопа снова дискретна; она ограничивается лишь второй горизонталью, на которой в главе II находится пешка Алиса. Связь с идеей зеркальной инверсии здесь очевидна, хотя и носит несколько иной характер, чем в предыдущих сценах. Здесь происходит нечто прямо противоположное тому, что происходит в мире «по сю сторону зеркала»: предметы, вместо того, чтобы «бежать» вам навстречу, как это обычно бывает при быстром передвижении, бегут *вместе с вами*, т. е. в одном с вами направлении.

Возможно, что это свойство пространства в Зазеркалье снова связано с особенностью зеркального хронотопа. Здесь при желании можно увидеть и некую «математическую» инверсию. Вот что пишет по этому поводу Э. Тейлор: «Не подлежит сомнению, что множество остроумных и глубокомысленных вещей, сказанных об этом беге, совершенно справедливы. Возможно, Кэрролл здесь

предвосхищает Эйнштейна. Возможно, он действительно представляет здесь духовные странствия Алисы, в результате которых она оказывается там же, откуда ушла. Однако в основе этого эпизода лежит математический фокус. В нашем мире скорость есть частное от деления расстояния на время... В «Зазеркалье», однако, скорость есть частное от деления времени на расстояние. При большой скорости время велико, а расстояние мало. Чем выше скорость, тем меньше пройденное расстояние. Чем быстрее бежала Алиса во времени, тем более она оставалась на том же месте в пространстве»⁸.

Как указывалось, в организации пространства и времени в «Зазеркалье» принцип зеркальной инверсии определяет в основном события первых глав сказки (хотя и проявляется спонтанно в более поздних главах). С конца главы II в организацию пространственных и временных отношений вступает шахматная игра. Мы уже говорили о том, что замысел второй сказки возник у Кэрролла в середине 60-х годов, очевидно, под влиянием тех экспромтов, которые он рассказывал сестрам Лидделл, обучая их игре в шахматы. М. Гарднер отмечает, что идея зеркальной инверсии, также получившая развитие в сказке, возникла позже, «наложившись», таким образом, на первичный шахматный план. Принцип шахматной партии проводится Кэрроллом более последовательно по всей сказке, определяя во многом организацию пространства и времени. Уже в самом начале сказки Алиса, поднявшись, наконец, на вершину холма и оглядев Зазеркалье, замечает сходство его с шахматной доской. «Это была удивительная страна. Поперек бежали прямые ручейки, а аккуратные живые изгороди делили пространство между ручейками на равные квадраты» (135). Здесь принцип зеркальной инверсии и шахмат сливаются воедино. Шахматная доска, как известно, построена по принципу зеркальной инверсии: каждая из сторон является зеркальным отражением противоположной, что подчеркивается и той системой обозначений, которая принята в Англии и отличается от международной. В частности, нумерация горизонталей идет для каждой стороны своя, начиная с крайнего правого (для каждой из сторон) квадрата.

Зазеркалье, таким образом, распадается на восемь горизонтальных дискретных пространств, каждое из которых представляет собой особый замкнутый мир со сво-



«Поперек бежали прямые ручейки, а аккуратные живые изгороди делили пространство между ручейками на равные квадраты» (135)

им особым временем, своими особыми законами и своими особыми героями. Прохождение Алисы-пешки сквозь эти горизонталы определяется заданностью шахматной партии, о которой говорит вначале Черная Королева.

«— Пока ты утоляешь жажду,— сказала Королева,— я размечу площадку.

Она вынула из кармана ленту с делениями и принялась отмерять на земле расстояния и вбивать в землю колышки.

— Вот вобью еще два колышка,— сказала она,— и покажу тебе, куда ты пойдешь...» (138).

Казалось бы, описывая страну, организованную по принципу шахматной доски, начинать надо с первого поля. Однако в Зазеркалье, подобно Стране чудес, пространство существует не само по себе, а лишь относительно героини. Алиса, будучи пешкой, стоит на второй горизонтали: именно со второй горизонтали и начинает разворачиваться зазеркальное пространство. Это сад с говорящими цветами, где Алиса встречает Королеву. Интересно, что Королева не говорит о «несуществующем» пространстве, для нее пространство также возникает лишь в связи с Алисой. «Пешка, как ты знаешь, первым ходом прыгает через клетку. Так что на третью клетку ты проскочишь на всех парах — на паровозе, должно быть,— и тут же

окажешься на четвертой. Там ты повстречаешь Труляля и Траляля... Пятая клетка залита водой, а в шестой расположился Шалтай-Болтай... седьмая клетка вся заросла лесом, но ты не беспокойся: один из Рыцарей на Коне проведет тебя через лес. Ну, а на восьмой мы встретимся как равные — ты будешь Королевой, и мы устроим по этому случаю пир!» (138).

Как видим, все пространство Зазеркалья моделируется по принципу шахматной доски, однако — и это фиксирует внимание читателя — во внимание принимаются лишь те параметры, которые важны для героини. Так как Алисе предстоит пройти, притом кратчайшим путем, в королевы, внимание самой героини, а вместе с ней и автора сосредоточено на горизонталях, которые отмечаются в тексте звездочками или волнистыми линиями. Вертикали в тексте не отмечаются и почти вовсе не упоминаются. Общий план, намеченный Королевой вначале, развивается в целые главы. В них, естественно, возникают события и персонажи, о которых в предварительной «заявке» ничего не говорилось.

Что гораздо важнее, по мере прохождения Алисы через шахматные горизонталы на пути ее возникают события и персонажи, не принадлежащие, строго говоря, ни одной из упомянутых выше пространственно-временных систем. Это новая система пространственных и временных отношений (точнее, верно было бы сказать, эти новые системы) связана с фольклорными персонажами и событиями, героями старинных народных песенок, которые ко времени написания сказки стали важной составной частью национального сознания англичан. Таковы Лев и Единорог, Шалтай-Болтай, Труляля и Траляля, которым посвящены особые главы. Конечно, возраст этих героев различен. Стишок о Труляля и Траляля возник, как указывают видные английские фольклористы Йона и Питер Оупи, в 1725 г. Считают, что его написал Джон Байром, известный автор гимнов и преподаватель стенографии, хотя второй куплет нередко приписывают также и Свифту и Поупу⁹. Впервые он был зафиксирован лишь восемьдесят лет спустя в сборнике детских стихов Дж. Харриса, вышедшем около 1805 г.¹⁰ С тех пор он настолько прочно вошел в национальное сознание англичан, что Алиса не могла не вспомнить «слова старой песенки», которые звучали «неотвязно, словно тиканье часов» (148).

Первое письменное упоминание Шалтая-Болтая также относится к самому началу XIX в. (1803 г.), однако, как указывают супруги Оупи, многие фольклористы считают, что этот персонаж принадлежит тому слою, возраст которого «исчисляется не одним тысячелетием, вернее, он столь велик, что вообще не поддается исчислению»¹¹. В подтверждение этой мысли они приводят обширный сравнительно-лингвистический материал. Антагонизм между Львом и Единорогом отражен в легендах многих стран. Он упоминается в ранних английских книгах, изображен на древнегреческих монетах и на шахматной доске из Халдеи, которая датируется 3500 г. до н. э. Полагают, что эта битва символизирует регулярную победу лета (золотогривый лев) над весной (единорог или белый конь). Вместе с тем песенку, которая цитируется в «Алисе», по традиции связывают с давним соперничеством между Шотландией и Англией и соединением их королевских гербов, когда шотландский король Яков VI был коронован в Англии и принял имя Якова I. Два единорога поддерживали шотландский герб; в новом гербе остался один из них, в то время как по другую сторону от герба встал английский лев. С воцарением ганноверской династии корона, украшавшая единорога в новом гербе, была снята. К этому времени относится возобновление соперничества между Англией и Шотландией. Вполне возможно поэтому, что песенка, которая цитируется в «Алисе», возникла именно в это время, ибо первая ее запись относится к 1709 г. Супруги Оупи указывают также, что песенка о льве и единороге одно время, судя по всему, распевалась повсеместно и имела другие куплеты, которые позже были утеряны. Один из них, дошедший до нас в записи 1806 г., дает возможность предположить, что речь в нем идет об известном сражении или даже ряде сражений¹². Как видим, при всем различии в судьбах упоминаемых сюжетов все они имеют одно общее свойство: они уходят корнями в далекое прошлое, будь то область национального фольклора или мифа.

Строго говоря, аналогичные сюжеты возникали и в первой сказке. Таковы proverbialные безумцы, герои «Безумного чаепития», которые обязаны своим происхождением старым пословицам: «Безумен, как мартовский заяц», «Безумен, как шляпник»¹³. Однако, поскольку дальше констатации самого факта безумия пословицы не

шли, фантазия Кэрролла, сделавшего их героями своей сказки, не связывалась никакими ограничениями. Иное дело — старинные песенки, каждая из которых предлагает некий вполне разработанный микросюжет.

Так возникает последовательный ряд «вставных» хронотопов, которые осмысливаются как особые извечные системы, существующие сами по себе, а не порождаемые сказочным миром сновидения. В самом деле, как ни малы (в смысле временных и пространственных длительностей и, конечно, текста) эти хронотопы, они функционируют по своим собственным внутренним законам. Их можно было бы сравнить с теми вставными стихотворениями, о которых говорилось выше в связи с первой сказкой. Несколько таких стихотворений есть и во второй сказке: это «Бармаглот», «Морж и Плотник», «Сидящий на стене». Эти стихотворения написаны самим Кэрроллом, они принадлежат миру сказки, воспринимаясь как нечто неизвестное, сиюминутное, появляющееся и развивающееся *внутри* сказочного хронотопа сновидения. И, хотя некоторые из этих стихотворений («Морская кадриль», «Сидящий на стене») и обнаруживают тенденцию к «текучести», к проникновению и слиянию с событиями или персонажами сказки, тенденция эта не реализуется, а так и остается намеком, едва выраженным в ходе повествования.

Иное дело — вставные фольклорные сюжеты. Каждый из них хорошо известен Алисе. Еще только встретившись с братьями-близнецами, Алиса уже чувствует, что «в голове у нее неотвязно, словно тиканье часов», звучат слова старой песенки; она с трудом сдерживается, чтобы не пропеть ее вслух:

*Раз Труляля и Траляля
Решили вздуть друг дружку,
Из-за того, что Траляля
Испортил погремушку,—
Хорошую и новую испортил погремушку.*

*Но ворон, черный, будто ночь,
На них слетел во мраке.
Герои убежали прочь,
Совсем забыв о драке,—*

Тра-ля-ля-ля, тру-ля-ля-ля, совсем забыв о драке.

Пер. Д. Орловской

Алиса точно знает, что с ними должно произойти, более того, что с ними *непрерывно* и *непрестанно* происходит. Фольклорный хронотоп дается автором как некая структура, непрерывно воспроизводящая самое себя. Вводя в нее некоторые дополнительные мотивы, играя с ней, Кэрролл не посягает на самую целостность этой структуры, он словно бы воспроизводит музыкальную мелодию, лишь аранжируя ее по-своему и придавая ей ироническую тональность. Ссора двух братьев из-за погремушки, их драка и побег принадлежат вечной фольклорной реальности, которая может лишь снова и снова воспроизводиться (хотя и по-своему, с вариациями) во времени.

«— Что ж, вздуем друг дружку? — спросил Труляля, внезапно успокаиваясь.

— Пожалуй,— угрюмо отвечал Траляля, вылезая из-под зонтика.— Только пусть *она* поможет нам одеться.

Братья взялись за руки и отправились в лес, а через минуту вернулись с грудой всяких вещей: были тут и диванные валики, и каминные коврики, и одеяла, и скатерти, и крышки от кастрюль, и совки для угля» (158).

Кэрролл как бы играет событиями этой второй сказочной реальности: он лишает битву братьев видимой оправданности (гнев Труляля прошел, да и Траляля всего лишь угрюм, не более), вводит множество бытовых деталей, назначение которых, очевидно, состоит в том, чтобы еще более «снизить» и без того не слишком-то героическую ситуацию. Вместе с тем сама битва, хотя и того героя или нет, представляется совершенно неизбежной. Как ни старается Алиса примирить братьев, которым и самим-то не хочется драться, битва должна быть. Это хорошо понимают сами участники.

«— Вообще-то я очень храбрый,— сказал Труляля, понизив голос.— Только сегодня у меня голова болит.

Но Траляля его услышал.

— А у меня болит *зуб!* — закричал он.— Мне больнее, чем тебе!

— Тогда не деритесь сегодня,— обрадовалась Алиса. Ей так хотелось их примирить.

— Слегка подраться нам все же *придется*,— сказал Труляля.— Но я не настаиваю на долгой драке... Подеремся часов до шести, а потом пообедаем...» (159).

Появление ворона и побег братьев также воспринимаются Алисой как нечто извечно повторяемое.

Та же трактовка фольклорной реальности характеризует и эпизод с Шалтаем-Болтаем. Уже первые слова Шалтая содержат намек на извечность, повторяемость связанного с ним сюжета. Стишок о Шалтае настолько хорошо сейчас известен, что мы склонны забывать о содержащейся в ней загадке (Шалтай-Болтай это яйцо). Именно об этом и говорит Шалтай в своей первой фразе:

« — До чего мне это *надоело!* — сказал вдруг после долгого молчания Шалтай-Болтай, не глядя на Алису. — Все зовут меня яйцом — ну просто *все до единого!*» (171).

На это же указывает и последующий эпизод.

« — *Если б я все-таки упал,* — продолжал Шалтай, — *Король обещал мне...* Ты, я вижу, побледнела. Немудрено! Этого ты не ожидала, да? *Король обещал мне... Да, он так мне прямо и сказал,* что он...

— Пошлет всю свою конницу, всю свою рать! — не выдержала Алиса.

Лучше б она этого не говорила!

— Ну, уж это слишком! — кричал Шалтай-Болтай сердито. — Ты подслушивала под дверью... за деревом... в печной трубе... А не то откуда бы тебе об этом знать!» (173).

Конечно, Кэрролл по-своему толкует Шалтая, придавая ему множество индивидуальных черточек, которых не было и не могло быть в фольклорном образе. На линии пересечения этой «индивидуализации» и фольклорного начала и идет «игра», создавая особый юмор ситуации. Но речь сейчас не об этом. Шалтай-Болтай, сидящий на стене, не падает с нее в конце своей встречи с Алисой, однако, когда она, расставшись с ним, входит в лес, ей слышится страшный грохот: это к Шалтаю на помощь спешит «вся королевская конница и вся королевская рать». Круг замкнут, круговорот завершен, но лишь для того, чтобы начаться снова. То же самое происходит в главе «Лев и Единорог». Именно на эту непременно повторяемость, неизбежность, цикличность указывает Англосаксонский Гонец, когда в ответ на вопрос Короля о том, что слышно в городе, сообщает: «Они опять взялись за свое!» (186). Алиса, не знающая еще в этот миг, в какую сказочную реальность она «включается», спрашивает, кто взялся за свое, и получает характерный ответ:

« — Как — кто? Единорог и Лев, конечно, — отвечал Король.

— Смертный бой за корону?— спросила Алиса.

— Ну, конечно,— сказал Король.— Смешнее всего то, что они бьются за *мою* корону. Побежим, посмотрим?» (186—187).

Как и в рассмотренных выше эпизодах, вопросы и ответы здесь снова подсказаны словами «старой песенки», которую на бегу твердит про себя Алиса.

*Вел за корону смертный бой со Львом Единорог.
Гонял Единорога Лев вдоль городских дорог.
Кто подавал им черный хлеб, а кто давал пирог,
А после их под барабан прогнали за порог.*

Пер. Д. Орловской

Дальнейшее определяется словами песенки. Интересно, что Кэрролл твердо держится всех немногочисленных деталей фольклорного текста. «Гонял Единорога Лев вдоль городских дорог»,— сказано в песенке. Этому соответствует следующий диалог в тексте сказки:

«— Я бы легко одержал победу,— сказал Лев.

— Сомневаюсь,— заметил Единорог.

— Я же тебя прогнал по всему городу, щенок,— разгневался Лев и приподнялся» (190).

Есть в тексте сказки и все другие подробности, упоминаемые в песенке (пирог и черный хлеб, барабанный бой и пр.). Вместе с тем там, где фольклорный текст оставляет свободу выбора, Кэрролл интерпретирует события по-своему. Так, например, в песенке ничего не говорится о том, кто же одержал победу в бою. Кэрролл отдает лавры победителя Единорогу, но лишь на этот раз. «Мимо, сунув руки в карманы, прошествовал Единорог.

— Сегодня я взял верх,— бросил он небрежно, едва взглянув на Короля.

— Слегка,— нервно отвечал Король.— Только зачем вы проткнули его насквозь?

— Больно ему не было,— сказал Единорог спокойно» (189). В этот текст введена выразительная подробность: «сегодня» победа за Единорогом. Кэрролл словно подчеркивает одноразовость, произвольность этого события, не предуказанного фольклорным текстом.

Возвращаясь к шахматному принципу организации пространства и времени в «Зазеркалье», заметим, что фольклорные хронотопы реализуются на определенных го-

ризонталях, чередуясь с хронотопами сказочного сновидения.

Первым ходом, единственным дозволенным «длинным прыжком» пешки, Алиса перепрыгивает через третью горизонталь и попадает на четвертую. Ей приходится прыгать сразу через два ручейка, т. е. через две линии, ограничивающие пространство третьей горизонтали с двух сторон. Первый из ручейков Алиса перепрыгивает сама, после чего оказывается сразу в поезде, второй — перепрыгивает поезд, неизвестно как поднявшийся в воздух. Пространство третьей горизонтали оказывается «пустым» — мы не узнаем о нем ничего. Сцена в поезде, в который попадает Алиса, перепрыгнув через ручеек, ограничена вагоном, где находятся она сама и другие персонажи. Что простирается за его пределами, неизвестно, хоть Кэрролл и упоминает Контролера, заглядывающего в окошко. Прыжок поезда связывается с появлением следующего ручейка (его видит Лошадь, выглянувшая в окно вагона), после чего Алиса попадает сразу на четвертую горизонталь. Четвертая горизонталь намечена скудными деталями: здесь есть дерево, под которым сидит Алиса, беседующая с Комаром, есть поляна, куда выходит Алиса, и мрачный лес, где исчезают все имена и названия и где Алиса беседует с Ланью, а позже встречается с братьями-близнецами и с Белой Королевой.

Перепрыгнув еще через один ручей, Алиса оказывается на пятой горизонтали, которая, по предсказанию Черной Королевы, должна быть залита водой. Пятая горизонталь реализуется в сказке как два различных пространства, существующих в разновременных плоскостях. Это, с одной стороны, лавка овцы, темная комната с прилавком, полками по стенам и различными диковинками; вместе с тем это и река с крутыми берегами, на которых растут деревья, склонившие до самой воды свои ветви. Оба эти пространства существуют и синхронно, и на разных временных уровнях (сна, могли бы добавить мы): недаром Алиса, сама того не замечая, переходит из лавки овцы в лодочку, скользящую по реке, и обратно. Это подчеркивается и рисунком Тенниела, где овца и Алиса в лодке расположены по отношению друг к другу аналогично их расположению в лавке, а сама река с деревьями течет меж дверью лавки и окном, в котором все так же видны выставленные там товары и зеркально обращенная

надпись «Чай-2» (шиллинга, очевидно). Параллелизм ряда деталей также подчеркивает одновременность обоих пространств: это и спицы, превращающиеся в руках Алисы в весла, и диковинная вещица, которая ускользает от Алисы, и красивые кувшинки, до которых она никак не может дотянуться.

Перепрыгнув через пятый ручеек, Алиса попадает на шестую горизонталь. Все вокруг превращается в деревья, и из лавки овцы с надписью на окне Алиса, не выходя за дверь, попадает в лес, в то время как яйцо, поставленное овцой на полку «острым концом вверх» превращается в Шалтай-Болтая, сидящего на стене, «такой тонкой, что Алиса только диву далась, как это он не падает» (171). Стена, на которой сидит Шалтай, появляется в лесу (на шестой горизонтали) не случайно: это «реали-



«...Лодка медленно скользила по воде, минуя то тихие заводи... то деревья» (168).

зация» той детали, о которой говорится в старинной народной песенке («Шалтай-Болтай сидел на стене...»). Характерна скупость деталей, обозначающих пространство шестой горизонтали: в тексте упоминаются лишь стена да лес, в которые «вписывает» ее автор. Более нет ничего, да, собственно, автору для его целей более ничего и не нужно. Лес, где Алиса встретила с Шалтаем, оканчивается также и местом, в котором разворачивается следующая глава, где Алиса встречается с Белым Королем и его гонцами, а позже знакомится со Львом и Единорогом, так же как Шалтай-Болтай, принадлежащими фольклору. Вообще говоря, это новое пространство (назовем его условно фольклорным пространством в отличие от сказочного пространства, моделируемого исключительно самим Кэрроллом) занимает практически всю шестую горизонталь. Кэрролл осмысливает его как лес, в котором по мере надобности возникают две локальные «выгородки»: стена Шалтая-Болтая и город, где происходит мифологический бой Льва и Единорога и откуда их затем прогоняют под барабан».

Здесь необходимо сделать некоторые пояснения. В авторском тексте лес намечается хотя и чрезвычайно скупо, но вместе с тем и достаточно выразительно. Упоминаются деревья, поляна, куда выходит Алиса, дорога вдалеке, по которой бежит Англосаксонский Гонец, ручей, на берегу которого отдыхают после боя Лев и Единорог и все прочие действующие лица. Город же, о котором говорится в старинной народной песенке, в авторском тексте не возникает. Правда, действующие лица о нем говорят. Король спрашивает, что слышно в городе, и Гонец ему отвечает, что Лев и Единорог «опять взяли за свое» (186). Зай Атс в разговоре с Алисой упоминает тюрьму, откуда только что вышел Болванс Чик; Лев хвастается, что прогнал Единорога «по всему городу» (190), а Король интересуется, как они гонялись — «через старый мост или через рынок» (191). Однако Кэрролл, описывая самый бой и последующие события, не говорит о городе ни слова. Вот как он вводит самый бой:

«Молча они (т. е. Король и Алиса.— *Н. Д.*) побежали дальше, пока не увидели, наконец, огромную толпу, окружавшую Льва и Единорога, которые бились так, что пыль стояла столбом... Поначалу Алиса никак не могла разобрать, где Лев, а где Единорог, но, наконец, узнала

Единорога по торчащему вперед рогу» (187). И хоть Алиса, напуганная барабанным грохотом, и восклицает в конце главы: «Если сейчас они не убегут из города, тогда уж они останутся тут навек!» (192), город все же представляется неким мифом, существующим скорее в сознании героев, чем в той сказочной действительности, которую создает Кэрролл. Именно поэтому реальные сказочные приметы, т. е. приметы, возникающие реально в авторском тексте сказки, связываются не с городом, а с лесом. Отвернувшись от Льва и Единорога, кончивших сражаться, Алиса видит Белую Королеву, которая «выскочила из лесу и бежит через поле» (188), пытаясь разрезать пирог, чтобы угостить им Льва и Единорога, она садится на берегу ручья, и пр.

Вообще говоря, лес является тем пространством, в котором Кэрролл моделирует фольклорные сцены. Так, на четвертой горизонтали Алиса встречает Труляля и Траляля в лесу. Характерно, что поскольку в народной песенке об этих героях место действия не упоминается вовсе, оно не возникает дополнительно и в сказке.

Седьмая горизонталь снова занята лесом — это лес двух Рыцарей. Здесь есть скупые уточнения: дорога, по которой идет Алиса в сопровождении Белого Рыцаря на Коня, канава, в которую он падает, опушка и пригорок, с которого сбегает Алиса, спешащая стать Королевой. Интересно, что именно в этой главе возникает единственная во всем сне картина, соединяющая реальные пространственные и временные координаты. «Многие годы спустя сцена эта так и стояла перед ней, словно все это случилось только вчера: кроткие голубые глаза и мягкая улыбка Рыцаря, заходящее солнце, запутавшееся у него в волосах, ослепительный блеск доспехов, Конь, мирно щиплющий траву у ее ног, свесившиеся на шею Коня поводья и черная тень леса позади — она запомнила все, все до мельчайших подробностей, как запоминают поразившую воображение картину» (202). Исследователи Кэрролла связывают — не без оснований — образ Белого Рыцаря с самим Кэрроллом; вероятно, именно этим объясняется и лирическая выразительность этой сцены, и ее реальная наглядность. В известном смысле эта сцена стоит особняком не только в «Зазеркалье», но и во всей сказочной дилогии об Алисе.

Восьмая горизонталь — это «мягкая, как мох, лужай-

ка, на которой пестрели цветы» (208), куда попадает перепрыгнувшая через последний ручеек Алиса, ставшая, наконец, Королевой. Здесь стоит дом с огромной дверью-аркой, а внутри за длинными столами пируют гости. Из этого-то дома и совершается «возвращение» Алисы в реальность ее собственного дома, находящегося по сю сторону Зеркала.

Как видим, в целом «Зазеркалье» при общей со «Страшной чудес» симметричности в построении являет собой более сложную пространственно-временную систему, дискретно реализующую структуры различного типа.

О принципе симметрии в построении сказочной дилогии Кэрролла хотелось бы сделать еще несколько замечаний. Выше уже говорилось о том, как этот принцип реализуется в общей структуре каждой из сказок (сказочный сон и реальное, «биографическое» обрамление). Однако было замечено, что принцип инверсии, о котором говорилось выше в связи с некоторыми мотивами, разрабатываемыми *внутри* «Зазеркалья», можно распространить на структуру обеих сказок *относительно друг друга*.

«Многие персонажи и события в этих двух сказках имеют несомненное и весьма близкое сходство. Соответствия эти организованы в некоторую последовательность, однако порядок последовательности зеркальный: в первой сказке она идет от начала к концу, во второй — от конца к началу», — пишет Х. Б. Догерти в интересной заметке на эту тему¹⁴.

Предложенная Догерти схема оспаривается С. Гудейком, считающим, что, поскольку обе сказки принадлежат одному автору, в них, естественно, наблюдаются соответствия, однако организованы они в виде прямой, а не обратной, зеркальной последовательности, и иллюстрирующим эту мысль на ряде примеров¹⁵. Предложенная им «прямая» схема не вызывает сомнений (выше говорилось о принципе симметричности), однако это вовсе не исключает возможности «обратной» симметрии. Зазеркальные соответствия, остроумно подмеченные Догерти, могут существовать и, пожалуй, действительно существуют наряду с «прямыми» (в смысле последовательности) соответствиями. Хоть этому принципу полностью и не подчинена вся структура дилогии Кэрролла, само наличие некоторых соответствий такого рода многозначительно. Несмотря на некоторые оговорки, нельзя не согласиться с вы-

водом Догерти, который заверяет читателей, «не искушенных в логических загадках»: «...число и точность соответствующих моментов в их последовательном расположении таково, что вопрос о случайных совпадениях исключается»¹⁶.

Каковы бы ни были уточнения, которые необходимо внести в рассмотрение структуры соотносительно-инвертированной симметрии сказок об Алисе, несомненным представляется одно: симметрический принцип связывает обе сказки в единое целое.

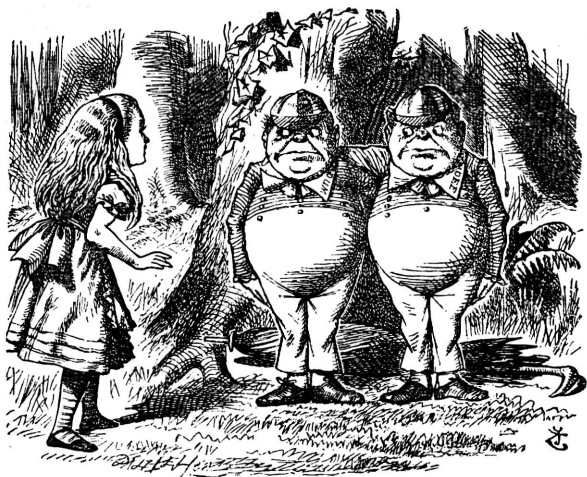
Отдельные отклонения от симметричной организации в целом не столько нарушают, сколько подчеркивают, оттеняют основной принцип, внося в то же время живость и подвижность в основную схему¹⁷. Взятое отдельно, «Зазеркалье» кажется более сложной системой пространственно-временных отношений, оперирующей большим количеством структур различного типа, однако при соотносительном их рассмотрении становится понятна взаимосвязь отдельных мотивов и сюжетов в общем контексте диалогии. Это становится особенно ясно, если мы вернемся к теме сна, рассмотренной в начале этой главы, и продолжим ее в свете сказанного выше. Тема сна возникает снова в концовках обеих сказок, после пробуждения Алисы.

«Страна чудес» завершается своеобразным «сном во сне». На этот раз сон снится сестре Алисы, после того как она отправила Алису домой. Собственно говоря, это уже не сон в прямом смысле слова, а «нечто вроде сна» («dreaming after a fashion»), как называет его здесь Кэрролл. Позже, в своем романе «Сильви и Бруно», он назовет такое состояние «eerie» и укажет, что это особое состояние сознания, когда сон и явь обретают равные права. Если учесть при этом, что русское слово «сон» здесь снова следует понимать расширительно, становится ясно, что речь здесь идет о вещах тонких, в частности о некоторых закономерностях воображения вообще и функционирования творческого воображения в частности. Природа творчества, вообще говоря, глубоко занимала Кэрролла, отдельные замечания на эту тему рассыпаны в его записных книжках, дневниках и письмах. Интересна в этом отношении последняя запись в записной книжке Кэрролла, сделанная за несколько дней до смерти, когда писатель был уже тяжело болен. Он набрасывает несколь-

ко слов о сне, который ему привиделся, когда он находился в том особом состоянии полусна, полубодрствования, в котором нередко находятся тяжелобольные. «Я думал, что все это было бредом, вызванным лихорадкой, на деле же кое-что оказалось частями девятого правила, а кое-что — мнемоническими приемами»¹⁸.

Размышления Кэрролла о природе творчества нашли свое художественное воплощение во многих эпизодах его литературных произведений. Его особенно занимали психологические проблемы, связанные с творческим процессом: непосредственные «толчки», «включающие» творческое воображение, время и обстоятельства творческих решений и находок, протекание самого процесса творчества и пр. В этом смысле последний эпизод «Страны чудес», где сестра Алисы, сидя в полудреме на берегу реки, видит то, что снилось Алисе, представляет особый интерес. Здесь с помощью все того же приема сна, правда в значительно модифицированном виде, Кэрролл моделирует некий новый хромотопный тип, существенно отличающийся и от реального зачина сказки, и от самого сказочного действия. Отметим, кстати, коренное отличие заключительного эпизода «Страны чудес» от других эпизодов типа «сна во сне», которые встречаются на протяжении сказок (сон Алисы, падающей в колодезь, когда ей снится, что она во сне идет под руку с Диной, сон Черного Короля и др.).

Подобно «Стране чудес», «Зазеркалье» также заканчивается пробуждением. И снова здесь возникает тема «сна во сне», введенная в этой сказке в главе IV, когда Траляля и Труляля указывают Алисе на спящего Черного Короля и безапелляционно заявляют ей, что и сама она и все, что с ней происходит, лишь снятся ему во сне. В заключительной главе — «Which Dreamt It?» — Кэрролл предлагает своему читателю самому решить этот вопрос. «Берклианская тема беспокоила Кэрролла, — замечает по этому поводу М. Гарднер, — как беспокоит она всех платоников. Оба приключения Алисы происходят во сне; в «Сильви и Бруно» рассказчик таинственным способом переходит из мира реальности в мир сновидений... В параллельных снах Алисы и Черного Короля наблюдается своеобразный пример бесконечно убывающей последовательности. Алиса видит во сне Короля, который видит во сне Алису, которая видит Короля, и так далее, словно



«Они стояли под деревом, обняв друг друга за плечи, и Алиса сразу поняла, кто из них Труляля, а кто Траляля...» (148)

два зеркала, поставленные друг перед другом...». Правда, сама Алиса принимает точку зрения, противоположную епископу Беркли, которую в сказке выражают близнецы Траляля и Труляля:

«— Ему снится сон!— сказал Траляля.— И как, по-твоему, кто ему снится?

— Не знаю,— ответила Алиса.— Этого никто сказать не может.

— Ему сниться ты! — закричал Траляля и радостно захлопал в ладоши.— Если б он не видел тебя во сне, где бы, интересно, ты была?

— Там, где я и есть, конечно,— сказала Алиса.

— А вот и ошибаешься!— возразил с презрением Траляля.— Тебя бы тогда вообще нигде не было! Ты просто сниться ему во сне» (156).

Кэрролл в заключительной главе «Зазеркалья» повторяет вопрос: так чей же это был сон? Сон, таким образом, снова понимается широко, как некая моделирующая способность сознания. Он моделирует Зазеркальный мир со всеми его особенностями и параметрами. Однако он же моделирует и другие сознания (в частности Черного Короля), которые также обладают способностью к моделированию различных миров. Последняя тема, правда, лишь

намечена Кэрроллом, однако тот факт, что он снова возвращается к ней в конце сказки, свидетельствует о том, что он не вовсе исключает подобную возможность.

Проблема эта — Which dreamt it? — приобретает особый интерес, если соотнести ее с историей создания сказок об Алисе. Известно, что обе сказки возникли как импровизация. Слушательницы, как это бывает с детьми, и, в частности, Алиса Лидделл принимали в ней участие: подавали реплики, предлагали новые темы или неожиданные решения, одобряли или не одобряли рассказчика. Как известно, в дальнейшем, записывая сказку и готовя ее к изданию, Кэрролл принимал во внимание эти моменты.

В этой связи, как нам кажется, не исключена возможность того, что Кэрролл, посвящая обе сказки Алисе Лидделл (о чем красноречиво свидетельствуют стихотворные посвящения и заключения), имел в виду и эти обстоятельства. В самом деле, сказка об Алисе была рассказана Кэрроллом, являясь плодом его воображения, его «сном» (в том особом смысле, о котором говорилось выше). Она включает в себя реальную Алису и в сказочном, «сновидческом» плане некоторые реальные события, происшедшие с нею. Вместе с тем эта реальная Алиса, сидевшая напротив молодого математика, рассказывавшего ей сказку про нее же, сама предлагала ряд сказочных эпизодов, т. е. воображала их, «видела их во сне». В некоторых из них мог присутствовать и сам молодой математик, рассказывавший ей сказку. Эту сложную систему взаимосвязи и взаимовключения двух воображений, возможно, и имел в виду Кэрролл в разбираемых концовках двух сказок. В самом деле, в обеих речь идет о героине сказки Алисе и некоем втором лице, непосредственно в сказке не участвующем, что позволяет ассоциировать его с самим автором. В «Стране чудес» это сестра Алисы, любовно переживающая ее сон. Не звучит ли в заключающих строках сказки глубоко личная нота, перенесенная автором на образ сестры? «И, наконец, она представила себе, как ее маленькая сестра вырастет и, сохранив в свои зрелые годы простое и любящее детское сердце, станет собирать вокруг себя других детей, и как их глаза заблестят от дивных сказок. Быть может, она поведает им о Стране чудес и, разделив с ними их нехитрые горести и нехитрые радости, вспомнит свое детство и счастливые летние дни» (100).

Если в первой сказке «второе лицо» видит сон, приснившийся Алисе, то в «Зазеркалье» ситуация зеркально обращается: «второе лицо» (Черный Король, но, может быть, в известном смысле и сам Кэрролл?) выступает как возможный автор сна Алисы. Трудно сказать, конечно, насколько сознательно вводит Кэрролл эту тему, однако, как нам кажется, она, безусловно, присутствует. Возникает ли она как прямое и закономерное следствие принципа зеркального отражения? Или является сама по себе свидетельством долгих лет отчуждения? Как бы то ни было, тема сна Алисы и «второго лица» завершает обе сказки зеркально отраженным симметричным приемом.

В построении «Страны чудес» и «Зазеркалья» Кэрролл использует некоторые варианты авантюрного хронотопа (Бахтин), переосмысленные в контексте собственного замысла. Таково выпадающее из биографического ряда написание «зияния» между двумя моментами реального временного ряда (засыпание в начале и пробуждение в конце каждой сказки). Оно распадается на серию отдельных, слабо связанных между собой эпизодов-авантур, называемых друг за другом во вневременной и в сущности произвольный ряд. Число и последовательность этих эпизодов-авантур не ограничены никакими внутренними закономерностями. Показателен в этом отношении недавно найденный эпизод из «Страны чудес», который Кэрролл исключил из корректуры по настоянию своего художника Тенниела¹⁹. В этом эпизоде Алиса встречает еще одно странное насекомое — Шмеля в парике — и ведет с ним непродолжительную, но характерную беседу. Исключение этого эпизода, который занимал место непосредственно перед тем, как Алиса перепрыгивала через последний ручеек, отделяющий ее от восьмого поля, не повлекло за собой никаких переделок или изменений в тексте. Повествование сомкнулось, как если бы эпизода со Шмелем не было. Время этого отрезка не оставило в повествовании никакого следа. То же в целом верно и относительно других эпизодов. К ним вполне приложимы слова М. М. Бахтина, относящиеся к характеристике времени в авантюрном хронотопе: «Все дни, часы и минуты, учтенные в пределах отдельных авантур, не объединяются между собой в реальный временной ряд, не становятся днями и часами человеческой жизни. Эти часы и дни ни в чем не оставляют следов, и поэтому их может быть

сколько угодно»²⁰. Не случаен, вероятно, и тот факт, что в сказочном временном ряду Кэрролла, подобно авантюрно-мудрецовскому ряду, ведущее место принадлежит хронотопу встречи.

В сущности обе сказки распадаются на ряд отрезков-авантюр, представляющих встречи Алисы с самыми неожиданными существами. Каждая из этих встреч есть некое испытание героини, восходящее в конечном счете к одной из основных, глубинных тем фольклора — теме тождества. Именно в этом и состоит внутренний смысл странствий Алисы.

Как же воспринимается этот мир героиней? Ответ на этот вопрос в известном смысле содержится в самом термине *Wonderland* и в неоднократно повторяющемся слове *wonder* (*wonders*). Поспешим, однако, оговориться. Английское слово *wonder* лишено той теплой, положительной окраски, которое отмечает русское слово «чудеса». Оно более нейтрально и означает, строго говоря, нечто вызывающее изумление, но не обязательно приятное и радостное. Вот почему Страна чудес, каковой является, конечно, также и Зазеркалье, воспринимается Алисой как страна удивительная, но «чужая» и зачастую угрожающая, враждебная. В самом деле, действие обеих сказок развивается как серия встреч Алисы с существами, которые, за весьма немногими исключениями, относятся к ней критически или откровенно враждебно. «Кто ты такая?» — этот вопрос Синей Гусеницы снова и снова звучит в обеих сказках. «Кто я такая?» — снова и снова спрашивает себя и сама Алиса. В контексте основной темы человеческого тождества осмысляются в начале сказки и изменения, происходящие и с физическим обликом Алисы, и с объемом, непрерывностью и содержанием ее памяти. Последнее, как один из важнейших признаков тождества (*identity*) человеческой личности, особенно важно как для самой героини, так и для автора. Характерен в этом смысле уже цитированный частично выше внутренний монолог Алисы в начале ее странствий по Стране чудес (гл. II. «Море слез»). Приведем его полностью: «Какой сегодня день странный! А вчера все шло, как обычно! Дайте-ка вспомнить: сегодня утром, когда я встала, я это была или не я? Кажется уже не совсем я! Но если это так, то кто же я в таком случае? Это так *сложно*... И она принялась перебирать в уме подружек, которые были с ней одного возраста. Может, она превратилась в одну из них?

— Во всяком случае, я не Ада! — сказала она решительно. — У нее волосы выются, а у меня нет! И уже, конечно, я не Мейбл! Я столько всего знаю, а она совсем ничего! И вообще *она* это она, а *я* это я! Как все непонятно! А ну-ка, проверю, помню я то, что знала, или нет...» (19).

Последовательные проверки (таблица умножения, стихи, некоторые сведения из истории и географии) только приводят бедную героиню в еще большее замешательство. И хотя тема тождества, как и многие другие темы сказки, обыгрывается в смешном, веселом контексте, значение ее в общем замысле этим не умаляется.

Алиса Кэрролла — это некий романтический идеал ребенка и человека, подвергаемый на протяжении сказки всевозможным испытаниям и с честью из них выходящий. В статье «Алиса на сцене», написанной спустя четверть века после возникновения сказки, Кэрролл так описал свою героиню: «Какой же ты была, Алиса, в глазах твоего приемного отца? Как ему описать тебя? Любящей, прежде всего любящей и нежной — любящей, как собака (прости за прозаичное сравнение, но я не знаю иной любви, которая была бы столь же чиста и прекрасна), и нежной, словно лань, а затем учливой — учливой по отношению ко всем, высокого ли, низкого ли рода, величественным или смешным, Королю или Гусенице, словно сама она была королевской дочерью, а платье на ней — чистого золота, и еще доверчивой, готовой принять все самое невероятное с той убежденностью, которая знакома лишь мечтателям, и, наконец, любознательной — любознательной до крайности, с тем вкусом к Жизни, который доступен только счастливому детству, когда все ново и хорошо, а Грех и Печаль всего лишь слова — пустые слова, которые ничего не значат!»²¹

Остальные персонажи сказки контрастируют Алисе — это безумцы, аберрации, монстры, чудачки, одержимые теми или другими страстями, чудачествами, слабостями. Вот что говорит о них автор: «А Белый Кролик? Похож ли он на Алису, — или создан скорее для контраста? Конечно, для контраста. Там, где, создавая Алису, я имел в виду «юность», «целенаправленность», здесь появляются «преклонный возраст», «боязливость», «слабоумие» и «нервная суетливость». Представьте себе все это, и вы получите какое-то представление о том, что я имел в виду.



«Королева побагровела от ярости и, сверкнув, словно дикий зверь, на нее глазами, завопила во весь голос: „Отрубить ей голову!...“» (66—67).

Мне кажется, что Белый Кролик должен носить очки, и я уверен, что голос у него должен быть неуверенный, колени — дрожать, а весь облик — бесконечно робкий»²².
О Червонной Королеве: «Я представлял себе Королеву неким воплощением безудержной страсти — нелепой и бессмысленной ярости»²³.

О Черной Королеве: «Черную Королеву я представлял себе так же, как фурию, но совсем иного рода; ее страсть должна быть холодной и сдержанной; сама же она — чопорной и строгой, впрочем, не вовсе лишенной приветливости; педантичная до чрезвычайности, это квинтэссенция всех гувернанток!»²⁴.

В тексте сказок эти отвлеченные, абстрактные характеристики облекаются плотью, оживают, ведут автора далее задуманного. Так «робость» и «нервная суетливость» Белого Кролика оборачиваются в сцене королевского крокета и суда прямым коварством и предательством.

Наряду с отдельными чертами, генетически связывающими сказку Кэрролла с авантурным хронотопом, примечательны и некоторые черты, сближающие ее со старинным жанром «видений», которые он, конечно, хорошо знал. Обращает на себя внимание, в частности, трактовка пространства в «видениях», в которых, как пишет А. Я. Гуревич, «отсутствует идея целостности пространства»²⁵. В целом «загробный мир видений представляет собой конгломерат разрозненных пунктов, никак не организованных воедино. Их связывает только путь, по которому странствующую душу визионера ведет ангел от одного locus'a к другому»²⁶. И еще: «Ад, как и Рай,— не более, чем совокупность разобщенных мест (гор, долин, болот, ям, строений и т. п.); их разделяют невыясненные пустоты, скачкообразно преодолеваемые в повествовании. Тот свет, собственно, не есть единое пространство, он дискретен так же, как дискретно пространство мифологического мира»²⁷.

При всем сходстве в организации пространства чудесного мира сказка Кэрролла обнаруживает и свое принципиальное отличие от европейских «видений». Страну чудес, несмотря на то что она расположена под землей, нельзя сближать, как это пытаются сделать некоторые из западных исследователей, с загробным миром. Сказка Кэрролла подчеркнута и решительно арелигиозна; смысл ее и содержание лежат за пределами религиозных понятий. Пространство сказки и ее своеобразная топография в отличие от топографии потустороннего мира лишены каких бы то ни было оценочных или эмоциональных качеств. Наконец, что особенно важно, Алиса свершает свой путь сама, а не следует за «ангелом, ведущим странствующую душу визионера». Пройдя сквозь призрачную страну своих видений, она не изменяется, не прозревает некую высшую истину, а лишь доказывает свое земное, человеческое тождество и достоинство. В этом состоит основное, кардинальное отличие сказки Кэрролла и от «видений», и от современных ему авторских сказок (ср. Рёскина, Кингсли, Макдоналда).

«АЛИСА»: НОНСЕНС. ФОЛЬКЛОР. ИГРА

Доджсон обладал первоклассным умом совершенно особого рода: он был логиком и в то же время поэтом.

Э. Уилсон

В «Алисе в Стране чудес» и «Зазеркалье» Кэрролл широко использует народное творчество. Опираясь на фольклорную традицию, он создает глубоко оригинальные образы и ситуации, которые ни в чем не являются простым повторением или воспроизведением фольклорных стереотипов. Такое органическое сочетание традиционного, отобранного и проверенного веками, с одной стороны, и индивидуального, неожиданного, непредсказуемого — с другой, придает особое очарование сказкам Кэрролла. Оно ощущается на всех уровнях организации текста сказок.

Структура народной сказки претерпевает под пером Кэрролла изменения. Они возникают уже в завязке «Алисы в Стране чудес». «Отправка» Алисы вниз по кроличьей норе никак не подготовлена; она спонтанна — «сгорая от любопытства, она побежала за ним (за кроликом)» и т. д. — и не связана ни с предшествующей «бедой», ни с «вредительством», ни с «недостачей» (или «нехваткой»), ни с какими бы то ни было другими ходами сказочного канона¹. «Недостача» появляется лишь тогда, когда, заглянув в замочную скважину, Алиса видит за запертой дверью сад удивительной красоты. За первой, основной «недостачей» следует ряд частных, связанных с различными несоответствиями в росте Алисы относительно высоты стола, на котором лежит ключик, замочной скважины, щели и пр. «Ликвидация» основной «недостачи» (происходящая в главе VIII, когда Алиса, наконец, отпирает золотым ключиком дверь и попадает в сад) не ведет к развязке: чудесный сад оказывается царством хаоса и произвола, впереди еще игра в крокет, встреча с Герцогиней, Грифоном и Квази, суд над Валетом и пробуждение. Ни один из этих эпизодов не подготовлен

предшествующим действием; не «парен» элементам завязки или развития действия. Развязка так же не подготовлена традиционными ходами, как и завязка. И если «недостача» в фольклорной сказке и может отсутствовать вначале, возникая лишь после необходимой «отправки» героя (в этом отношении «Страна чудес» стоит еще достаточно близко к канону), то спонтанность, необоснованность (с точки зрения традиции) развязки составляет ее разительное отличие от фольклорной нормы. Жесткая конструкция причинно-следственных связей, характерная для народной сказки, принцип «парности», «отыгрываемости» в «Стране чудес» решительно нарушается. Сказка кончается не тогда, когда Алисе удалось «ликвидировать» основную «недостачу», и не потому, что ей удалось это сделать. Просто кончается сон, а вместе с ним и сказка.

Подобным же трансформациям подвергаются и другие функции действующих лиц. Они еще не полностью разрушены, еще ощущаются как таковые, однако их качество и взаимосвязи сильно изменены. Так, у Кэрролла в обеих сказках появляются «дарители», которые «выспрашивают», «испытывают», «подвергают нападению» героя, «чем подготавливается получение им волшебного средства или помощника»². В Стране чудес это Гусеница, снабдившая Алису чудесным грибом, Белый Кролик, в доме у которого Алиса находит пузырек с чудесным напитком; в Зеркалье это Белая Королева, «испытывавшая» Алису бегом и объяснившая ей потом правила шахматной игры, и обе Королевы, «испытывающие» Алису загадками и вопросами, после чего она попадает на собственный пир. В прямой функции «дарителя» выступает здесь, однако, лишь Гусеница. Впрочем, характерно, что исход испытания никак не влияет на последующие события. Ведь на самом деле Алиса не ответила ни на один из вопросов Гусеницы, так что получение ею волшебного средства (гриба) совершенно неожиданно не только для читателя, но и для самой Алисы. То же самое, но, пожалуй, в усугубленном виде происходит и с остальными «дарителями». Белый Кролик, сначала принявший Алису не за ту, кем она является, отправляет ее наверх, невольно способствуя тому, что она находит пузырек с волшебным питьем; позже, когда, внезапно и катастрофически увеличившись в объеме, Алиса занимает его дом, он организует нападение на нее,

снова невольно давая ей в руки волшебное средство (камни, превращающиеся в пирожки, съев которые, она уменьшается). Здесь важна не столько невольность одаривания (это порой бывает и в традиционной сказке), сколько то, что сам «даритель» так и не узнает о своей особой функции. В испытаниях, предлагаемых Королевами, Алиса также демонстрирует свою несостоятельность (по крайней мере, с точки зрения Королев). Тем не менее вслед за этими загадываниями, выпрашиваниями, испытаниями (но никак не вследствие их) Алиса неизменно узнает о следующем шаге, который ей надлежит сделать.

Известными вариантами «дарителя» являются и многие другие персонажи обеих сказок: они также испытывают героиню различными способами, однако подготавливается этим не снабжение «волшебным средством», а пересылка к следующему «дарителю». Вариантом враждебного «дарителя» выступает Королева в Стране чудес, впрочем, и ее функция ослаблена: она лишь грозит нападением и расправой, но не осуществляет своих угроз.

Подобным же образом ослабляются и другие функции: пространственные перемещения между двумя царствами, путеводительство (в «Стране чудес» используется вначале «неподвижное средство сообщения» — туннель, в «Зазеркалье» — перемещение, но «по земле» ли?), «снабжение», «получение волшебного средства» (здесь часты случайные находения средства или его появление «само собой»), борьба (имеющая обычно форму словесного состязания, зачастую близкого по характеру своему к перебранке) и пр. Ослабление этих и некоторых других канонических сказочных функций происходит не только за счет нарушения причинно-следственных связей или нарушения состава и взаимодействия первичных элементов сказки, но и за счет иронического осмысления всего происходящего, того особого романтического свойства, которое отличало все творчество Кэрролла. Инструментом разрушения сказочного канона является сон, смешивающий связи, произвольно нарушающий традиционную «парность», и пр.

Сказки Кэрролла при некоторых внешних чертах сходства с юмористической народной сказкой на самом деле отстоят от нее очень далеко. Это объясняется прежде всего принципиальными различиями в характере самого смеха.

В своем внимании к фольклору Кэрролл не ограничивается одной лишь волшебной сказкой. Он обращается к песенному народному творчеству, также подвергая его переосмыслению. Однако характер этого переосмысления качественно иной. Выше уже говорилось о том, что в тексте сказок немало прямых фольклорных песенных заимствований. Они сосредоточены в основном в «Зазеркалье», это народные песенки о Шалтае-Болтае, Льве и Единороге, Труляля и Траляля. Впрочем, и заключительные главы «Страны чудес» — суд над Валетом — основаны на старинном народном стишке (первая строфа его цитируется в тексте; вторая, в которой Валет возвращает украденное и клянется больше не воровать, в тексте не используется). Кэрролл не просто включает в свои сказки старые народные песенки; он разворачивает их в целые прозаические эпизоды, сохраняя дух и характер фольклорных героев и событий.

Помимо прямых заимствований из фольклорного песенного творчества, в сказках Кэрролла играют свою роль и заимствования опосредованные. Одним из каналов такого опосредованного фольклорного влияния служили для Кэрролла лимерики Эдварда Лира, эксцентрического поэта и рисовальщика, выпустившего в 1846 г. «Книгу нонсенса», оригинально разрабатывающую особую часть фольклорного наследия Англии, связанного с «безумцами» и «чудачками»³.

Возможно, что некоторые образы Кэрролла навеяны нонсенсами Лира, в свою очередь находящими себе «аналоги» в фольклоре:

*А вот господин из Палермо,
Длина его ног непомерна.
Он однажды шагнул из Парижа в Стамбул,
Дорогой господин из Палермо.*

*А вот человек из-под Кошице.
Он меньше, чем нам это кажется:
В ненастный денек его сцапал щенок,
И погиб человек из-под Кошице.*

*А вот господин из Бомбея.
Он сидел на столбе, не робея.
А когда холодало — он спускался, бывало,
И просил ветчины посвежее.*

.
*А вот господин с бородой.
Он знаком с верховою ездой.
Если лошадь взбрыкнула — словно пуля из дула,
Он летел, господин с бородой* ⁴.

Пер. О. Седаковой

Господин из Палермо с непомерно длинными ногами заставляет нас вспомнить эпизод, где Алиса прощается со стремительно убегаящими от нее вниз ногами. Сходство это подчеркивается рисунками обоих авторов (Лир неизменно сопровождал свои нонсенсы очень смешными и выразительными рисунками). Лировский господин, сидящий на столбе, возможно, послужил прообразом «древнего старичка», «сидящего на стене» из баллады Белого Рыцаря, а сам Рыцарь, то и дело падающий со своего коня, заставляет вспомнить многочисленных героев Лира, страдающих тем же недостатком. Примечательно, что и Лир, и Кэрролл вкладывали в этих злополучных героев много личного. Лир неизменно рисовал их похожими на себя; Белый Рыцарь Кэрролла также содержит немало черт самопародии.

Число примеров подобного рода можно было бы умножить: эпизод со щенком (гл. IV «Страны чудес») находит свою параллель в лировском лимерике о крошечном господине из-под Кошице; сад, где цветы говорили, и зазеркальные насекомые — в «Бессмысленной ботанике» Лира ⁵ и пр. Не будем приводить их все, для нас важно установить самый факт воздействия лимериков Лира, через которые Кэрролл воспринял один из аспектов народной традиции.

Помимо сказочного и песенного творчества, музу Кэрролла питал еще один мощный пласт национального самосознания. В сказках Кэрролла оживали старинные образы, запечатленные в пословицах и поговорках. «Безумен, как мартовский заяц» — эта пословица была записана еще в сборнике 1327 г.; ее использовал Чосер в своих «Кентерберийских рассказах». Мартовский Заяц вместе с Болванщиком, другим патентованным безумцем, правда уже нового времени, становятся героями «Страны чудес». Чеширский Кот обязан своей улыбкой, да и самим фактом своего существования, также старым пословицам. «Улыбается, словно чеширский кот», — говорили

англичане еще в средние века. А в сборнике 1564 г. находим пословицу: «Котам на королей смотреть не возбраняется». Старинная пословица: «Глупа, как устрица», была, по словам Р. Л. Грина, «возрождена к новой жизни» в «Панче» карикатурой Тенниела (19 января 1861 г.); возможно, отсюда возник эпизод с устрицами у Кэрролла в «Стране чудес»⁶. Значение этих образов трудно переоценить. Уходя корнями в глубину национального сознания, они реализовывались под пером Кэрролла в развернутые метафоры, определяющие характеры персонажей и их поступки.

Особую роль в контексте сказки Кэрролла играют его патентованные безумцы и чудаки. Они связаны прямо или опосредствованно, через Лира, с той «могучей и дерзкой»⁷ фольклорной традицией, которая составляет одну из самых ярких черт национальной специфики английского самосознания. Именно эти безумцы и чудаки, (а таковыми, за исключением самой Алисы и некоторых второстепенных персонажей, являются все герои обеих сказок) создают тот особый «антимир», ту «небыль», чепуху, изначальный мир с его нарочито подчеркнутой «нереальностью», которые в Англии составляют самую суть нонсенса. Не слышатся ли в них отдаленные отзвуки карнавального смеха прежних эпох, сохраненного фольклорной традицией? Правда, смех этот у Кэрролла, как и во всей литературе романтизма, отдается лишь эхом, карнавал «переживается наедине», «переводится на субъективный язык новой эпохи»⁸⁻⁹. Нонсенс отдален от фольклорного карнавала временем и редуцированностью форм, принявших формализованный, литературный характер. И все же не поможет ли нам понять особый характер нонсенса середины XIX в. та концепция карнавала и карнавального смеха, которая была выдвинута М. М. Бахтиным? Возможно, она подскажет ответ на загадку, над которой в течение многих лет бьются критики различных направлений: Доджсон с его приверженностью к порядку, с его религиозностью, законопослушанием — и подчеркнуто внерелигиозный, внеморальный, алогический характер его сказок. Существует множество попыток объяснить эту двойственность: одни говорят о «раздвоении личности» Доджсона/Кэрролла, другие видят в его сказках симптомы неврозов, объясняемых в духе фрейдизма («заторможенность развития», «бегство в

детство», своего рода защитная реакция от сложности реального мира, осмыслить которую сознание отказывается, и пр.). Честертон, о котором мы говорили подробнее в предыдущей главе, называет нонсенс Кэрролла «интеллектуальными каникулами», «праздником», который разрешает себе респектабельный, закованный в броню условностей ученый-викторианец. Каникулы, праздник... Смеховое начало, столь значимое в сказках Кэрролла, может быть, отчасти объясняется концепцией двумирности средневекового и ренессансного сознания, развиваемой Бахтиным¹⁰.

История смеха в последующие эпохи исторического развития культуры в общем и английской культуры в частности еще ждет своих исследователей. Пока что заметим только, что в смехе Кэрролла, возможно, звучит эхо «второго мира средневековья и Возрождения», донесенное до середины XIX в. фольклором. Для понимания Кэрролла важно и замечание М. М. Бахтина относительно «игрового элемента» карнавалыных форм. «По своему наглядному, конкретно-чувственному характеру и по наличию сильного игрового элемента они близки к художественно-образным формам, именно к театральнo-зрелищным... Но основное карнавальное ядро этой культуры вовсе не является чисто художественной театральнo-зрелищной формой и вообще не входит в область искусства. Оно находится на границах искусства и самой жизни. В сущности это — сама жизнь, но оформленная особым игровым способом»¹¹. И здесь снова в субъективных, редуцированных, формализованных приемах кэрроллового нонсенса слышны отголоски народной традиции. Возникнув как игра, в которой равно участвовали все присутствующие, первая рассказанная девочкам Лидделл сказка была также и показана им, правда не в действии, а в серии набросков и рисованных мизансцен, нашедших потом свое отражение в рисунках Кэрролла к первому записанному им варианту. Эта первая рассказанная сказка импровизировалась на ходу, словно *commedia dell'arte*, отгалкиваясь от злободневных сиюминутных событий, связанных с «масками» — участниками, их именами, прозвищами, характерами и пр. Позже, в окончательном, литературном варианте «Алисы», эта специфика несколько стерлась. И все же она во многом ощущается в сказке, делая ее отличной от других литературных сказок

того времени. Это прежде всего особая сценичность сказки. Если исключить начальные описания, в которых автор излагает «условия игры», время и место «сценического» действия (несколько более затянутые в «Стране чудес», где он еще только нащупывал путь, чем в «Зазеркалье»), обе части одинаково легко распадаются на некие сцены, участники которых ведут между собой диалог, принимающий вид ссоры, перебранки и нередко описываемый действиями балаганно-бурлескного типа. Рыцари в «Зазеркалье» дерутся дубинками, которые держат, как подчеркивает это в авторской «ремарке» Кэрролл, обеими руками, словно Панч и Джуди — излюбленные герои народного кукольного театра. Кухарка швыряет в Герцогиню все, что попадает ей под руку: совок, кочергу, щипцы для угля, чашки, тарелки, блюда... Наконец, сама Герцогиня швыряет в Алису младенцем. В сказке то и дело кто-то кого-то пинает, швыряет, дерет, колотит, лупит, обзывает, срамит, грозит прикончить, оттяпать голову и пр. Многие из шуток Кэрролла, особенно те из них, которые связаны со смертью, носят также балаганный оттенок. Здесь в сказку Кэрролла явно проникает народное балаганное (порой кукольное) зрелище, которое даже в XIX в. сохраняло отдельные черты площадного народного действа давних времен.

Сами «прения» актеров в «Алисе» необычайно подвижны, лаконичны, выразительны. Кэрролл проявляет себя в подлинном смысле слова мастером сценического диалога. Описания действий и вводы в сцены предельно сжаты: писатель не описывает внешности своих героев, не поминает о красоте природы, не вводит никаких деталей, которые не были бы потом «обыграны в диалоге». Диалог — это всегда поединок (и не только словесный), всегда противоборство, в котором и проявляют себя характеры. Не менее выразительны и театрализованы размышления самой Алисы, неизменно оформляемые как монологи.

Особую роль выполняют в тексте обеих сказок рисунки. Они восполняют тот зрелищный аспект, недостаток которого из-за отсутствия описаний иначе неизбежно ощущался бы в тексте. Сказка Кэрролла с самого начала прямо ориентирована на них. Они не только иллюстрируют текст: они его восполняют и проясняют. Рисунки — органическая часть сказок Кэрролла. Сравнивая

первоначальные рисунки Кэрролла («Приключения Алисы под землей») и иллюстрации Тенниела, читая их переписку во время работы над иллюстрациями, понимаешь, насколько близко следовал Тенниел замыслу писателя. Многие из его рисунков развивают те эскизы, которые были набросаны Кэрроллом.

Наконец, в самом построении «изнаночного», «перевернутого вверх ногами» мира Кэрролл, как никто, следует принципам «необузданного», «дикого» (Лэм) фольклорного духа. Мы бесконечно далеки от мысли о том, что между нонсенсом викторианца-Кэрролла и вдохновившей его архаичной праздничной карнавальной традицией можно поставить знак равенства. И все же нам кажется небесполезным предположить генетическую связь между этой традицией и сказками Кэрролла.



«И они скрестили дубинки с такой силой, что Алиса в страхе спряталась за дерево» (194).

Фольклор перевертывает вверх дном, выворачивает наизнанку, меняет большое на малое, а малое на большое, холодное на теплое, теплое на холодное; фольклор играет «перевертышами», «переверзиями» (Чуковский)¹² в пище, одежде, явлениях природы, действующих лицах, объектах действия, качествах и пр. Кэрролл смело следует фольклорной традиции.

Излюбленным фольклорным приемом являются переверзии, связанные с размерами действующих лиц. Таких переверзий немало и в двух сказках Кэрролла. В Стране чудес Алиса несколько раз катастрофически меняется — то уменьшается, да так, что начинает бояться, как бы ей вовсе не исчезнуть, а то вдруг вырастает. Соответственно все вокруг изменяется в обратном отношении. В эпизоде со щенком, например, Алиса — крошка, а щенок огромный, как ломовая лошадь, и пр. В Зазеркалье сама Алиса сохраняет свой рост, зато там меняются другие действующие лица. Вокруг цветка выются, словно рой пчел, крошечные слоны, а Комар, с которым беседует Алиса, напротив, такой огромный, что Алиса боится, как бы ее не унесло его вздохом.

Кэрролл широко использует и другие переверзии. Садовник Белого Кролика выкапывает яблоки из земли, а летящая вниз в колодец Алиса размышляет о том, что «антипатии» в Новой Зеландии ходят вниз головой. Переверзии верха и низа, рассыпанные по всей сказке, дополняются переверзиями субъекта и объекта. «Едят ли кошки мошек... Едят ли мошки кошек?» — твердит сонная Алиса, меняя действующих лиц местами. «Вот судья, — размышляет она в сцене суда, переворачивая причину и следствие, — оттого он и судья, что в парике». В той же сцене дрожащий от страха Болванщик откусывает вместо бутерброда кусок чашки, которую держит в руке. Принцип переверзии прямо формулируется в словах Траляля: «Задом-наперед, совсем наоборот». Он обсуждается участниками Безумного чаепития, переворачивающими субъект и объект высказывания. «Нужно всегда говорить то, что думаешь», — наставляет Алису Мартовский Заяц. На что смущенная Алиса отвечает: «Я так и делаю. По крайней мере... по крайней мере я всегда думаю то, что говорю... а это одно и то же». — «Совсем не одно и то же, — возражает Болванщик. — Так ты еще чего доброго скажешь, будто „Я вижу то, что ем“, и „Я ем то, что

вижу“ — одно и то же!» — «Так ты еще скажешь, будто „Что имею, то люблю“, и „Что люблю, то имею“, — одно и то же!» — подхватывает Мартовский Заяц» (58).

Фольклор играет переверзиями части и целого. Он отчуждает части тела, предоставляя им автономность, независимость от целого. Такова известная народная песенка о малютке Бо-пин, где отчуждались овечьи хвосты. Точный возраст этой песенки не установлен, однако уже к началу XIX в. она была очень популярна, существуют записи текста 1805 и 1810 гг.; мы знаем, что ее распевали в народных представлениях, изображали в пантомиме.

*Ах, дело не шутка, ведь наша малютка,
Бо-пин, потеряла овечек.
Пускай попасутся и сами вернуться,
И хвостики с ними, конечно.*

*Бо-пин задремала и тут услышала,
Как рядом топочут копытца.
Проснулась — и что же? — ничуть не похоже,
Никто и не думал явиться.*

*Взяла посошок и пошла на лужок
И твердо решила найти их.
И впрямь углядела — но страшное дело! —
Ведь хвостиков нет позади них.*

*Давно это было, и долго бродила
Бо-пин, и скажите на милость! —
За роцей кленовой на ветке дубовой
Висели хвосты и сушились.*

Пер. О. Седаковой

Тот же прием отчуждения использует и Кэрролл. «Прощайте, ноги!» — восклицает катастрофически растущая Алиса, глядя, как стремительно уносятся вниз ее ноги. Далее следует знаменательный монолог: «Бедные мои ножки! Кто же вас будет теперь обувать? Кто натянет на вас чулки и башмаки? Мне же до вас теперь, мои милые, не достать. Мы будем так далеки друг от друга, что мне будет совсем не до вас... Придется вам обходиться без меня» (18). Намеченный здесь процесс «отчуждения» разворачивается в подробную картину:

«Тут она призадумалась.

— Все-таки надо быть с ними поласковее,— сказала она про себя.— А то еще возьмут и пойдут не в ту сторону. Ну, ладно! На Рождество буду посылать им новые ботинки.

И она принялась строить планы.

— Придется отправлять их с посыльным,— думала она.— Вот будет смешно! Подарки собственным ногам! И адрес какой странной!

«Каминный Коврик

(что возле Каминной Решетки)

Госпоже

Правой Ноге

— С приветом от Алисы».

— Ну, что за вздор я несу!» (18).

Уже здесь ясно проступает некий принцип, который использует Кэрролл в обращении с фольклорными приемами. Кэрролл не просто принимает и использует принцип отчуждения, он развивает и продолжает его, строит на нем свою драматургию, а затем отбрасывает его. Овечьи хвосты, которые висят себе и сушатся на дубовой ветке, в полной отвлеченности от своих естественных хозяек, конечно, представляют собой особое качество. Оно статично в изображении, хотя действие и присутствует в нем, пусть результативно, намеком (ведь хвосты должны были, по-видимому, сбежать от своих хозяек, прежде чем попасть на ветку). Кэрролл идет дальше: приведенный выше монолог представляет собой драматизированную ситуацию, в которой участвуют два действующих лица. Начав с малого — «мы будем так далеки друг от друга» — фраза, которая читается и в прямом, и в переносном смысле,— Кэрролл доводит намеченное здесь отчуждение до логического конца, до полного абсурда, а затем снимает его фразой: «Ну, что за вздор я несу!».

Возвращаясь немного назад, заметим, что так же заканчивается и дискуссия участников Безумного чаепития, когда дремавшая все время Соня замечает, не открывая глаз: «Так ты еще скажешь, будто „Я дышу, пока сплю“, и „Я сплю, пока дышу“,— одно и то же!». Болванщик в ответ на это заявляет Соне: «Для тебя-то это, во всяком случае, одно и то же!». Кэрролл заканчивает этот эпизод так же решительно: «На этом разговор оборвался». В обоих случаях прием, известный по фольклорной традиции, не только используется, но и раз-

вивается далее, доводится до некого предела, а потом решительно отвергается. Круг нонсенса значительно расширяется по сравнению с народной традицией, однако затем возвращается к исходной позиции и снимается. Уже здесь выступает качественное отличие метода Кэрролла от фольклора.

Назовем еще в качестве примера кэрролловских отчуждений знаменитого Чеширского Кота, который обладает способностью исчезать и снова возникать частями. «А вы можете исчезать и появляться не так внезапно? А то у меня голова идет кругом», — просит его Алиса. «Хорошо», — соглашается Кот и исчезает — на этот раз очень медленно. «Первым исчез кончик его хвоста, а последней — улыбка; она долго парила в воздухе, когда все остальное уже пропало» (54). В сцене Королевского крокета Алиса внезапно замечает, что «над головой у нее появилось что-то непонятное», и, поразмыслив, замечает, что это улыбка Чеширского Кота.

«Ну, как дела? — спросил Кот, как только рот его обозначился в воздухе.

Алиса подождала, пока не появятся глаза, и кивнула.

— Отвечать сейчас все равно бесполезно, — подумала она. — Подожду, пока появятся уши — или хотя бы одно!

Через минуту показалась уже вся голова; Алиса поставила фламинго на землю и начала свой рассказ, радуясь, что у нее есть собеседник. Кот, очевидно, решил, что головы вполне достаточно, и дальше возникать не стал» (70).

Эта разработка темы отчуждения, хоть и идет дальше обычного фольклорного приема, еще не вносит в него ничего принципиально нового. Однако дальнейшее развитие сюжета совершенно оригинально. Королева, которую Король просит велеть «убрать этого кота», отвечает, не глядя, своей излюбленной фразой: «Отрубить ему голову!». Однако здесь возникает непредвиденная трудность, и подошедшая Алиса становится свидетельницей своеобразного логического разбирательства. «Палач говорил, что нельзя отрубить голову, если, кроме головы, ничего больше нет; он такого никогда не делал и делать не собирается; стар он для этого, вот что!

Король говорил, что раз есть голова, то ее можно отрубить. И нечего нести вздор! А Королева говорила, что, если сию же минуту они не перестанут болтать и не при-



«Через минуту показалась уже вся голова» (70)

мутся за дело, она велит отрубить головы всем подряд» (72).

Логический элемент, вводимый здесь Кэрроллом в доводах палача и Короля, в сочетании с крайней и резкой бескомпромиссностью Королевы, отрицающей всякую логику, дает неожиданный эффект: мы словно присутствуем при столкновении двух полярно противоположных точек зрения, дающих в результате столкновения яркий «взрыв» и уничтожающих друг друга.

Не будем перечислять всех прочих случаев отчуждения у Кэрролла, напомним лишь о лесе, в котором исчезают имена и названия предметов (145—147). Частным случаем отчуждения можно, по-видимому, считать и то «раздвоение» личности, которое упоминается в начале «Страны чудес» в связи с внутренним монологом Алисы: «Она всегда давала себе хорошие советы, хоть следовала им

нечасто. Порой же ругала себя так беспощадно, что глаза ее наполнялись слезами. А однажды она даже попыталась отшлепать себя по щекам за то, что схитрила, играя в одиночку партию в крокет. Эта глупышка очень любила притворяться двумя разными девочками сразу» (17).

Как видим, Кэрролл не ограничивается простым использованием фольклорных приемов нонсенса. Он использует их расширительно, что нередко приводит к совершенно неожиданным результатам. Принцип переверзии он применяет и в ином плане, чем тот, о котором говорилось выше: он применяет его не только в отношении предметов и людей, но и в отношении понятий и структур. Он подчиняет ему, например, различные логические и стилистические построения. Во время суда разгневанная Королева вопит: «Хватайте эту Сою! Рубите ей голову! Гоните ее в шею! Подавите ее! Ущипните ее! Отрежьте ей усы!» (92).

Собственно говоря, логично было бы расположить предлагаемые для Сони наказания в обратном порядке: сначала ей надо было бы отрезать усы, затем ущипнуть, затем «подавить» (в том специальном смысле, в котором этот термин применяется служителями по отношению к морским свинкам), затем гнать в шею, затем рубить ей голову (последние два, правда, пожалуй, противоречат друг другу, но это уже другой вопрос). Иерархия кар была бы тогда соблюдена не только в логическом, но и в стилистическом плане, пройдя в соответствии со всеми стилистическими правилами через постепенную градацию к кульминационному завершению. Стройная стилистическая конструкция оказывается в этом случае перевернутой вверх дном.

Тот же принцип используется во всех тех случаях, когда Кэрролл прибегает к тонкому стилистическому приему «недооценки» (так, за неимением лучшего слова, переведем английское *understatement*). Этот прием, вообще говоря, настолько важен для английского национального самосознания, что перестает быть простой стилистической фигурой, а становится широкой понятийной категорией. Кэрролл, глубоко задумывавшийся над логикой языковых и понятийных категорий, очевидно, как нельзя лучше понимал это. На протяжении своей сказки он не раз обыгрывает этот традиционный прием. «Оття-

пай ей голову!» — приказывает Герцогиня, указав Кухарке на Алису. «Алиса с тревогой взглянула на кухарку, — пишет Кэрролл, — но та не обратила на *намек* (курсив мой. — Н. Д.) никакого внимания и продолжала мешать свой суп» (49). Назвать «намеком» приказ отрубить голову — это значит превратить в нонсенс привычную всем говорящим на английском языке манеру не только говорить, но и мыслить.

«Недооценка» сочетается в книге Кэрролла с «переоценкой» (overstatement). Черепаха Квази, к которому Грифон приводит Алису, долго молчит, затем произносит одну совершенно бессмысленную фразу и снова погружается в молчание. Алиса решает встать и уйти и готовит в уме прощальную фразу: «Благодарю вас, сэр, за *ваш интересный рассказ*».

Порой Кэрролл сочетает «недооценку» с противоположным ему по смыслу приемом «переоценки», создавая особый эффект нонсенсного «перебора» или «недобора». (Заметим, что вряд ли было бы справедливо искать аналогии этим двум понятиям в традиционной стилистической паре — гиперболе и литоте. Последние гораздо уже и специальнее по сфере своего применения, они относятся более к самим предметам и явлениям, чем к способу их осмысления. Строго говоря, understatement и overstatement включают в себя в качестве частного случая гиперболу и литоту, но отнюдь не сводятся к ним.) Именно на этой более широкой соотнесенности understatement и overstatement строится, например, один из блестящих периодов в начале «Страны чудес». Алиса, увидев пузырек с надписью «Выпей меня!» не торопится следовать этому совету, решив удостовериться сначала, что на пузырьке нигде нет пометки «Яд!». Автор поясняет ее поведение следующим образом: «Видишь ли, она начиталась всяких прелестных историй о том, как дети сгорали живьем или попадали на съедение диким зверям, — и все эти *неприятности* происходили с ними потому, что они не желали соблюдать простейших правил, которым обучали их друзья: если *слишком долго* держать в руках *раскаленную докрасна* кочергу, в *конце концов* обожжешься; если *поглубже* полоснуть по пальцу ножом, из пальца *обычно* идет кровь; если *разом осушить* пузырек с пометкой «Яд!», *рано или поздно почти наверняка* почувствуешь *недомогание*» (16). Курсивом мы отметили

все те слова, с помощью которых создается особый стилистический эффект understatement и overstatement. Конечно, вовсе необязательно *слишком долго* держать в руках раскаленную кочергу, для того чтобы обжечься, и раскалена кочерга необязательно должна быть *докрасна*, да и обожжешься при этом не *в конце концов*, а тотчас же. Точно так же достаточно просто *полоснуть* ножом по пальцу, чтобы из него пошла кровь, а *осушать* пузырек с ядом, для того чтобы почувствовать его действие, необязательно *разом*. Само же действие наступает, конечно, не *рано* или *поздно*, и *почти наверняка*, да и назвать его *недомоганием* — значит весьма мягко изобразить то, что произойдет. Весь пассаж этот очень остроумен; примечательно, что смеховой эффект создается тонкой нюансированностью и соотносительностью «недоборов» и «переборов» в оценке описываемых событий. Интересно, что этот «сдвиг» представлял своеобразную психологическую трудность для первых русских переводчиков «Алисы в Стране чудес». Вот как перевела этот пассаж А. Н. Рождественская (1912): «Она читала много разных *хорошеньких, страшных* рассказов про детей. Иногда дети, о которых в них говорилось, получали смертельные ожоги и умирали; иногда их съедали дикие звери или вообще случалось с ними что-нибудь другое, такое же неприятное. А почему? Да только потому, что они поступали необдуманно и забывали, что им говорили папа и мама; например, что *о раскаленную кочергу сильно обожжешься, если схватишься за нее, а если обрежешь палец ножом, то из пальца пойдет кровь*. Но Алиса хорошо помнила все это; помнила она также, что не следует пить из пузырька, на котором написано «Яд», потому что от этого *очень заболеешь*»¹³. Курсивом мы отметили здесь те места, которые «выпрямлены», «исправлены», «дополнены» переводчицей, не понявшей или не захотевшей передать кэрролловские «недооценки» и «переоценки». Аналогичным образом исправлялись в ранних переводах и некоторые другие нонсенсы Кэрролла. Так, например, садовник Белого Кролика Пэт, который в оригинале занят тем, что выкапывает яблоки из земли («Digging for apples, yer honour!»), в ранних переводах то «роет ямку для яблок» (А. Н. Рождественская), а то «окапывает яблоки» (П. С. Соловьева). И это у переводчиц, с честью вышедших из многих других за-

труднений, которые встают при переводе сказки Кэрролла!

При всей фантастичности ситуаций и умозаключений Кэрролла они нередко включают логический элемент. Взволнованная за свое гнездо Горлица, увидев длинную шею внезапно вытанувшейся Алисы, бросается на нее. «Змея!» — кричит она в испуге. Алиса пытается урезонить ее. — «Никакая я не змея! — сказала Алиса. — Я просто... просто...

— Ну, скажи, скажи, *кто* ты такая? — подхватила Горлица. — Сразу видно, хочешь что-то выдумать.

— Я... я... маленькая девочка, — сказала Алиса не очень уверенно, вспомнив, сколько раз она менялась за день.

— Ну уж, конечно, — ответила Горлица с величайшим презрением. — Видала я на своем веку много маленьких девочек, но с такой шеей — *ни одной!* Нет, меня не проведешь! Самая настоящая змея — вот ты кто! Ты мне еще скажешь, что ни разу не пробовала яиц.

— Нет, почему же, *пробовала*, — отвечала Алиса. (Она всегда говорила правду). — Девочки, знаете, тоже едят яйца.

— Не может быть, — сказала Горлица. — Но, если это так, тогда они тоже змеи. Больше мне нечего сказать!» (44—45).

Английский философ Питер Хит пишет по этому поводу: «Довод, достойный этих птиц, известных своей безмозглостью; он часто цитируется в книгах по логике как пример ошибочности аргументации, основанной на нераспределенности среднего. Из того, что и маленькие девочки, и змеи едят яйца, не следует, что два эти класса имеют общие члены. С другой стороны, из того, что «Если нечто — змея, оно ест яйца» и «Маленькие девочки едят яйца», не следует, что «Маленькие девочки суть змеи». Некоторые авторы, однако (например, Эликзэндер, Брэдбери, Карни и Шир) защищали этот довод как пример (хоть и несовершенный) почтенной научной практики переопределения концепции с тем, чтобы включить новые релевантные данные. Так как горлице ненавистны все, кто ест яйца, различия между ними имеют очень небольшое значение по сравнению с одним свойством, одинаково важным и непривлекательным, которое их объединяет. Сазерленд видит в этом отрывке ошибку

в классификации... Питчер (в книге Фэнна) усматривает сатиру на эссенциализм. Алиса элиминируется как маленькая девочка из-за отсутствия одной важной характеристики — короткой шеи и идентифицируется как змея вследствие того, что обладает только одной характеристикой, а именно тем, что она ест яйца. Длина ее шеи, однако, кажется не менее важной, как признак «змеиности»; в конце концов, именно это и навлекло на нее обвинение в том, что она змея»¹⁴.

Не будем вдаваться здесь в логическую полемику, для нас важно одно: в приведенном эпизоде Кэрролл играет логическими понятиями, создавая за счет недоопределенности среднего термина силлогизма комический эффект. Вывод этот мог бы показаться надуманным, если бы мы не знали также других сочинений Кэрролла, в частности его работ по логике, где находим немало прямых аналогий, ибо принцип игры был им перенесен и в область его научных занятий. Приведем еще один пример, на этот раз из «Зазеркалья», в котором снова логика используется для создания смехового эффекта, правда на этот раз Кэрролл прибегает к совсем иному приему:

«— Когда тебе дурно, всегда ешь занозы,— сказал Король, усиленно работая челюстями.— Другого такого средства не сыщешь!

— Правда? — усомнилась Алиса.— Можно ведь брызнуть холодной водой или дать понюхать нашатырю... Это лучше, чем занозы!

— Знаю, знаю,— отвечал Король.— Но я ведь сказал: „Другого такого средства не сыщешь?“ *Другого*, а не *лучше!*

Алиса не решилась ему возразить» (185—186).

Комический эффект здесь достигается благодаря тонкой логической нюансировке значения. Впрочем, возможно, и псевдологической? Ибо данный случай вплотную подводит нас к тем лингвистическим, словесным гротескам, которых так много в книге.

Прежде чем продолжить, сделаем небольшое отступление. В ходе рассуждений о специфике нонсенса мы не раз, как, конечно, заметил читатель, говорили о своеобразной *игре*, которую ведет автор. Это слово возникало у нас в различных контекстах: Кэрролл *играет*, меняя местами верх и низ, субъект и объект действия, причину



«...Гонец тут же открыл сумку, висевшую у него через плечо, вынул запеканку и подал королю» (185).

и следствие; он *играет*, изменяя пропорции и градации; *играет*, «переоценивая» и «недооценивая» предметы и действия; *играет*, предлагая ложную аргументацию. И в самом деле, *игра* кажется важнейшей составной частью нонсенса, который словно бы задается целью вместо привычного, обыкновенного, ожидаемого подставить нечто совсем неожиданное и непривычное, смешав тем самым то обыденное представление о мире, которое существует у читателя.

Выше мы уже упоминали работу английского логика Элизабет Сьюэлл, ряд положений которой представляются нам чрезвычайно важными для понимания специфики нонсенса. Концепция Сьюэлл своим появлением во многом обязана теории игры, разработанной в 30-х годах Й. Хойзингой¹⁵.

Исследование Сьюэлл ведется на материале старинных стишков-перевертышей, получивших в Англии название *topsy-turvy rhymes*, лимериков, стихотворений Лира, которые сам он называл нонсенсами, и произведений Кэрролла. Рассматривая этот материал с точки зрения его логической организации, Сьюэлл приходит к выводу, что нонсенси есть некая логическая система, орга-

низованная по принципу игры. Нонсенс, по мысли Сьюэлл, есть вид интеллектуальной деятельности (или системы), требующий по меньшей мере одного игрока, а также некоего количества предметов (или одного предмета), с которым он мог бы играть. Такой «серией предметов» в нонсенсе становятся слова, представляющие собой по большей части названия предметов и чисел. «Игра в нонсенс» состоит в отборе и организации материала в собрание неких «дискретных фишек», из которых создается ряд отвлеченных детализированных систем. В «игре в нонсенс», по мысли Сьюэлл, человеческий разум осуществляет две одинаково присущие ему тенденции — тенденцию к разупорядочению и тенденцию к упорядочению действительности. В противоборстве этих двух взаимоисключающих друг друга тенденций и складывается «игра в нонсенс».

Не случайно, отмечает Элизабет Сьюэлл, два виднейших представителя нонсенса, Лир и Кэрролл, были людьми «аналитического склада ума» (слова Лира о самом себе); обоим была в высшей степени присуща «точность, умение извлекать удовольствие из чисел и логических построений, интерес к строго организованному, упорядоченным деталям»¹⁶. Этими личными свойствами обоих писателей, вероятно, объясняется и особая природа создаваемого ими мира, где ведется игра с помощью фишек-слов, которые одинаково годны для создания упорядоченного и разупорядоченного мира. «В сфере нонсенса не может быть решающего сражения,— пишет Сьюэлл,— ибо, пока сознание остается в пределах языка, которым ограничен нонсенс, оно не может ни подавить собственного стремления к неупорядоченности, ни преодолеть его окончательно, ибо эта сила для сознания не менее существенна, чем противостоящее ей стремление к упорядоченности. Нонсенс может лишь вовлечь силу, создающую беспорядок, в непрерывную игру. Это справедливо и применительно к самому противоборству: оно не имеет конца. Обе сказки об Алисе кончаются произвольно: неясно, почему конец должен наступить именно в данный, а не в какой-то другой момент»¹⁷.

Концепция Сьюэлл представляется чрезвычайно плодотворной для понимания специфики нонсенса как литературного жанра, существенным и отличительным моментом которого является игра в том смысле, в каком она

трактуются Сьюэлл. В самом деле, ни для одного из литературных жанров, известных нам, момент игры не является ведущим. Оговоримся сразу же, что Элизабет Сьюэлл выводит нонсенс за пределы литературных направлений и жанров, рассматривая его в своей монографии как чисто логическую игровую систему. Ее не интересуют встающие при этом литературоведческие проблемы. С таким подходом в целом вряд ли можно согласиться. Как ни важен принцип игры для нонсенса, весь он, конечно, не сводится к ней. Близкие к нему по отдельным «работающим принципам» словесные игры («чепуха», буриме и пр.) так и остаются на уровне игр, не закрепляясь в литературном, авторском тексте, как бы ни были удачны отдельные опыты. Нонсенс «перешагнул» линию, отделяющую эти игры от литературы, сохранив, однако, при этом ряд игровых характеристик. И не только сохранил, но и существенно разработал их и расширил.

Генетическую связь с игрой в сказках Кэрролла трудно проследить на примерах. В тексте обеих сказок немало эпизодов, которые прямо связаны с популярными во времена Кэрролла играми. Таков, например, эпизод в главе VII второй книги («Лев и Единорог»), в котором Король представляет Алисе одного из своих гонцов.

« — А-а! — сказал Король. — Это Англосаксонский Голец со своими англосаксонскими позами. Он всегда так, когда думает о чем-то веселом. А зовут его Зай Атс.

— „Мою любовь зовут на З“, — быстро начала Алиса. — Я его люблю, потому что он Задумчивый. Я его боюсь, потому что он Задира. Я его кормлю... Запекалками и Запозами. А живет он...

— Здесь, — сказал Король, и, не помышляя об игре: пока Алиса искала город на З, он в простоте душевной закончил ее фразу» (184—185).

Гарднер снабжает это место комментарием, объясняющим популярную викторианскую игру, легшую в основу всего эпизода: «Первый из играющих говорил:

Мою любовь зовут на А...
Я его люблю, потому что он...
Я его боюсь, потому что он...
Он меня водил в...
Он меня кормил...
И живет он в...,

— подставляя слова, начинающиеся на «а». Второй из играющих повторял те же фразы, подставляя слова на «б», и так далее до конца алфавита. Не нашедшие нужного слова выбывали из игры» (185).

Произвольность игрового принципа, когда имя Зай Ате, начинающееся на «З», диктует и все прочие подстановки, единственным обязательным условием которых является то, чтобы все они начинались на ту же букву «З», определяет, в частности, и «Запеканки» и «Занозы». В пределах приведенного текста Кэрролл точно следует общепринятому игровому «макету». Однако он не останавливается на этом, а развивает принятый игровой принцип далее в один из самых блестящих эпизодов («Когда тебе дурно, всегда ешь занозы», — советует Алисе Король, и т. д.). Не отрываясь от генетической основы — распространенной викторианской игры, — Кэрролл развивает ее далее, оперируя все теми же исходными игровыми принципами. Нетрудно заметить, что здесь наличествуют (и не только наличествуют, но и вступают в противоборство) все те же две полярно противоположные силы: строгая упорядоченность подстановок, которые непременно должны начинаться с определенной буквы, и полная разупорядоченность, произвольность этих же подстановок, ничем не связанных по смыслу и содержанию. Противоборство этих двух сил и создает определенный смеховой разряжающий эффект, который характерен для нонсенса.

Число подобных примеров можно было бы умножить. «Едят ли кошки мошек?.. Едят ли мошки кошек?» — повторяет сонная Алиса. По сути подстановка «мошки — кошки» и наоборот следует тому же принципу: строгая упорядоченность, выражающаяся в рифмовке этих двух существительных (в оригинале пара «cats — bats»), и разупорядоченность, произвольность, неожиданность выбора самих существительных. Не случайно, верно, и то, что в композиции обеих сказок немаловажное значение имеют и прочие игры (карты, шахматы, крокет и пр.). Строгая упорядоченность (правила) этих игр сочетается у Кэрролла с разупорядоченностью, авторской выдумкой и пр.

Именно в этом плане следует понимать ту игру, которую ведет Кэрролл со словами, означающими верх и низ, объект и субъект, причину и следствие, и пр. Примеча-

тельно, что ни в одном из описанных выше «сражений» между «упорядоченным» и «разупорядоченным» взглядом на мир победа не закрепляется решительно на одной стороне. Она отдается то одной, то другой из сторон, переходя от порядка к беспорядку и обратно, «сражение» продолжается бесконечно. Алиса то прощается с ногами и строит планы посылки им подарков, а то, доведя эту мысль до предела, одергивает самое себя, воскликнув: «Ну что за вздор я несу!», возвращаясь тем самым к исходным позициям. Нигде, пожалуй, это не демонстрируется так ясно, как в одном из эпизодов суда над Валетом:

«— Что ты знаешь об этом деле? — спросил Король.

— Ничего, — ответила Алиса.

— *Совсем* ничего? — настойчиво допытывался Король.

— *Совсем* ничего, — повторила Алиса.

— Это очень важно, — произнес Король, поворачиваясь к присяжным.

Они кинулись писать, но тут вмешался Белый Кролик.

— Ваше Величество хочет, конечно, сказать: *неважно*, — произнес он почтительно. Однако при этом он хмурился и подавал Королю знаки.

— Ну да, — поспешно сказал Король. — Я именно это и хотел сказать. *Неважно!* Конечно, *неважно!*

И забормотал вполголоса, словно примериваясь, что лучше звучит:

— Важно — *неважно...неважно—важно...*

Некоторые присяжные записали: «Важно!», а другие — «Неважно!» Алиса стояла так близко, что ей все было отлично видно» (93—94).

Игра, начатая Королем («Важно!»), продолжается Кроликом («Неважно!»), после чего сам Король сначала отдает инициативу своему противнику, а потом снова возвращается на исходные позиции («Важно-неважно... Неважно-важно...»), после чего результат — весьма сомнительный и никак не окончательный — закрепляется в записях присяжных.

Принцип игры, выдвинутый и разработанный Элизабет Сьюэлл на материале отдельных слов и словосочетаний, можно, как кажется, понимать и более широко, не ограничиваясь лишь этим материалом. В качестве «фишек», которыми оперирует автор, противопологающий в «игре в нонсенс» системы порядка и беспорядка, могут

выступать не только отдельные «фишки»-слова, но и целые структуры.

Эти структуры могут быть самого разного порядка и свойства. Назовем в качестве одного из самых очевидных примеров знаменитое стихотворение-нонсенс «Jabberwocky» (Д. Орловская перевела его как «Бармаглот»), открывающееся «бессмысленным» четверостишием:

*'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.*

*(Варкалось. Хливкие шорьки
Пырялись по наве,
И хрюкотали зелюки,
Как мюмзики в мове).*

Пер. Д. Орловской

«Философская игра, которую затеял»¹⁸ в этом стихотворении Кэрролл, вызвала к жизни огромную литературу. Не будем углубляться в рассмотрение различных интерпретаций этих строк, заметим только, что и здесь в игре участвуют две прямо противоположные силы, ибо лексическая бессмыслица облечена в этом четверостишии в четкие грамматические формы, которые сами по себе значимы. Как ни туманны конкретные значения отдельных слов, самый их порядок, артикли, окончания, суффиксация и пр. не оставляют никаких сомнений относительно структуры всего предложения и отдельных его частей. Известный английский лингвист Чарлз Карпентер так выделяет структуру первого четверостишия «Jabberwocky» в своей книге «Структура английского языка»:

*'Twas -----, and the ----y ----s
Did ----- and ----- in the -----;
All ----y were the -----s,
And the ----- s -----¹⁹.*

Приведенная структура аналогична построенной академиком Л. В. Щербой фразе, которую, как правило, вспоминают в этой связи: «Глбкая кўздра штёко будланўла бокр´а и курд´ачит бокр´енка». Грамматические связи и роль каждого из слов в предложении здесь совершенно очевидны, хотя мы и не знаем ни одного из конкретных

значений. Так и Алиса, прочитав «Бармаглота», замечает: «Очень милые стишки, но понять их не так-то легко». А подумав, добавляет: «Наводят на всякие мысли — хоть я и не знаю, на какие... Одно ясно: *кто-то кого-то* здесь убил... А, впрочем, может и нет...».

Тот же принцип несколько варьируется в другом стихотворении-нонсенсе, которое зачитывается в качестве улики против Валета во время суда:

*Я знаю, с ней ты говорил
И с ним, конечно, тоже.
Она сказала: «Очень мил,
Но плавать он не может».*

*Там побывали та и тот
(Что знают все на свете),
Но, если б делу дали ход,
Вы были бы в ответе.*

*Я дал им три, они нам — пять,
Вы шесть им посулили.
Но все вернулись к вам опять,
Хотя моими были... и т. д.*

Пер. Д. Орловской

Каждое из слов здесь полностью значимо и осмысленно, неясны лишь референциальные отношения, т. е. отношения между знаками-словами и обозначаемыми с их помощью реальными объектами. В результате прозрачайшая словесная конструкция затуманивается; сохраняя полную видимость смысла, она становится непонятной, «бессмысленной». Эта двойственность стихов, зачитываемых в качестве «улики», которые, с одной стороны, полностью лишены смысла (точка зрения Алисы), но, с другой стороны, несут смысловую нагрузку (точка зрения Короля), и обыгрывается в следующем за стихами судебном «прении».

« — Это очень важная улика, — проговорил Король, потирая руки. — Все, что мы сегодня слышали, по сравнению с ней бледнеет. А теперь пусть присяжные обдумают свое... »

Но Алиса не дала ему кончить.

— Если кто-нибудь из них сумеет объяснить мне эти стихи, — сказала Алиса, — я дам ему шесть пенсов... Я уверена, что в них нет никакого смысла!

Присяжные записали: «Она уверена, что в них нет никакого смысла», — но никто из них не сделал попытки объяснить стихи.

— Если в них нет никакого смысла, — сказал Король, — тем лучше. Можно не пытаться их объяснить. Впрочем...

Тут он положил стихи себе на колени, взглянул на них одним глазом и произнес:

— Впрочем, кое-что я, кажется, объяснить могу. «...но плавать он не может...»

И, повернувшись к Валету, Король спросил:

— Ты ведь не можешь плавать?

Валет грустно покачал головой.

— Куда мне! — сказал он. (Это было верно — ведь он был бумажный.)

— Так, — сказал Король и снова склонился над стихами. «...Знают все на свете» — это он, конечно, о присяжных. «Я дал им три, они нам — пять...» Так вот что он сделал с кренделями!

— Но там сказано, что «все вернулись к вам опять», — заметила Алиса.

— Конечно, вернулись, — закричал Король, с торжественным указывая на блюдо с кренделями, стоящее на столе. — Это очевидно! — «Она, конечно, горяча...» — пробормотал он и взглянул на Королеву. — Ты разве горяча, душечка?» (97).

Попытка короля прояснить референциальные отношения слов стихотворения-нонсенса смешна не менее самого стишка, именно вследствие того, что «зазор» между бессмысленностью и смыслом в результате его толкований если и сокращается, то настолько произвольно, что этого не может не заметить и самый ненаблюдательный из читателей. И здесь диалогичность разбирательства (Король — Алиса) подчеркивает все тот же спор «порядка» и «беспорядка».

Слово само по себе нередко выступает у Кэрролла как объект «игры в нонсенс», взятое уже не в своей целостности, неразрывности, не как единица-«фишка», но как тонкая и сложная структура, представляющая собой удобное «игровое поле». На игре между несовпадением звука и смысла в слове, например, строятся многочисленные каламбуры, щедро рассыпанные в обеих сказках Кэрролла. Таков знаменитый «длинный рассказ» Мыши,

в котором обыгрывается смысловое несовпадение слов «tale» (рассказ) и «tail» (хвост), идентичных по звучанию. Приведем этот отрывок в оригинале. «It is a long tail, certainly, 'said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail, 'but why do you call it sad?' And she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this...» (28).

Мы попытались передать этот отрывок по-русски следующим образом:

«— Это очень длинная и грустная история,— начала Мышь со вздохом.

Помолчав, она вдруг взвизгнула:

— Прохвост!

— *Про хвост?* — повторила Алиса с недоумением и взглянула на ее хвост.— Грустная история *про хвост?*

И пока Мышь говорила, Алиса все никак не могла понять, какое это имеет отношение к мышинному хвосту. Поэтому история, которую рассказала Мышь, выглядела в ее воображении так...» (29). Далее следовало знаменитое фигурное стихотворение, которому Кэрролл придал форму мышинного хвоста.

Число подобных каламбуров можно было бы умножить: это и «not» (отрицательная частица), и «knot» («узелок») все в том же рассказе Мыши, и «well» («колодец» и «хорошо») в «Безумном чаепитии», и «draw» («черпать воду» и «рисовать») в той же главе, и многое, многое другое.

Кэрролл с упоением играет, разрушая структуру слова и различных словесных единиц, а затем вновь восстанавливая их, придавая им свои, совершенно неожиданные значения. Среди излюбленных игровых единиц — так называемые реализованные метафоры, в которых старые, привычные связи разрушаются, заменяясь новыми и всегда в высшей степени неожиданными, а затем «реализуются»²⁰. Так, например, «реализуется» в сцене суда глагол «cross-examine» (подвергать перекрестному допросу). Приведем этот отрывок:

«Король озадаченно посмотрел на Белого Кролика.

— Придется Вашему Величеству подвергнуть ее перекрестному допросу,— прошептал Кролик.

— Что ж, перекрестному, так перекрестному,— вздохнул Король, *скрестил на груди руки* и, грозно нахмурив

брови, *так скосил глаза*, что Алиса испугалась. Наконец, Король глухо спросил:

— Крендели из чего делают?» (92).

Позже Король жалуется Королеве: «Теперь, душечка, ты сама подвергай ее перекрестному допросу. А то у меня голова разболелась» (92). Курсивом мы выделили те слова, которые связаны с осмыслением и «реализацией» Королем неизвестного ему глагола. Как видим, «cross-examine» подвергается здесь нескольким последовательным операциям: Кэрролл разбивает его на две составные части (cross и examine), каждая из этих частей осмысливается в прямом, буквальном смысле («скрестить», «скосить» и «рассматривать») и, наконец, из суммы этих частей выводится новое, неожиданное «значение». Процесс этот, в сущности, аналогичен детским «этимологиям», когда незнакомые или отвлеченные слова или идиомы выводятся из знакомых, понятных, простых элементов. В тексте обеих сказок Кэрролл снова и снова использует этот прием. Приведем еще один пример из той же сцены суда: «Тут одна из морских свинок громко зааплодировала и была подавлена. (Так как это слово нелегкое, я объясню тебе, что оно значит. Служители взяли большой мешок, сунули туда свинку вниз головой, завязали мешок и сели на него.)

— Я очень рада, что увидела, как это делается,— подумала Алиса.— А то я так часто читала в газетах: „Попытки к сопротивлению были подавлены...“. Теперь-то я знаю, что это такое!» (91).

Выбирая для русского перевода глагол, аналогичный английскому «suppress», которое употребляет Кэрролл, мы остановились на «подавить», ибо оно, подобно исходному английскому слову, членится на две части, вторая из которых легко «реализует» свой буквальный смысл («press», «давить»).

Наконец, совсем проста — и тем самым разительно неожиданна — «реализация» общепринятой метафоры, которую производит Шалтай-Болтай, читающий Алисе стихи.

*«— Зимой, когда белы поля,
Пою, соседей веселя.*

— Это так только говорится,— объяснил Шалтай.— Конечно, я совсем не пою.

— Я вижу,— сказала Алиса.

— Если ты *видишь*, пою я или нет, значит, у тебя очень острое зрение,— ответил Шалтай» (180).

Здесь реализуется общераспространенная, давно вошедшая в язык, а потому и называемая «языковой» метафора («видеть» в значении «понимать»). Характерно, что Шалтай находит нужным пояснить и вторую «языковую» метафору («петь» в значении «читать стихи»), однако оставляет ее нереализованной.

Многие из структур, которыми играет Кэрролл, осмысляются как таковые лишь при условии определенного уровня подготовки читателя, ибо в них находят свое отражение (вопрос о том, насколько сознательно, мы оставляем сейчас в стороне) научные догадки и прозрения Кэрролла. Выше приводился пример со странной «таблицей умножения», которую повторяет про себя падающая в колодец Алиса. Ряд чисел, кажущийся неподготовленному читателю произвольным, математиком осмысляется организованным по определенному принципу. Подобным же образом «проясняется» учеными и один из самых «бесмысленных» диалогов в «Зазеркалье». Речь идет о песне, которую Белый Рыцарь собирается спеть Алисе.

«—...Заглавие этой песни называется „*Пуговки для штуркуков*“.

— Вы хотите сказать — песня так называется? — спросила Алиса, стараясь заинтересоваться песней.

— Нет, ты не понимаешь,— ответил нетерпеливо Рыцарь.— Это *заглавие* так называется. А *песня* называется „*Древний старичок*“.

— Мне надо было спросить: это у *песни* такое заглавие? — поправились Алиса.

— Да нет! *Заглавие* совсем другое. «*С горем пополам!*» Но это она только так *называется*.

— А песня эта *какая?* — спросила Алиса в полной растерянности.

— Я как раз собирался тебе об этом сказать. „*Сидящий на стене!*“ Вот какая это песня! Музыка собственного изобретения!» (201).

Кэрролл выделяет курсивом ключевые слова — кажется, будто он специально привлекает внимание читателей к той игре, которую он затеял в этом пассаже. Приведем комментарий М. Гарднера.

«Для человека, искушенного в логике и семантике, все это вполне понятно. Песня эта *есть* „Сидящий на

стене“; она *называется* „С горем пополам“; *имя* песни — „Древний старичок“; имя это *называется* „Пуговки для сюртуков“. Кэрролл здесь различает предметы, имена предметов и имена имен предметов. „Пуговки для сюртуков“, имя имени, принадлежит к той области, которую в современной логике именуют „метаязыком“. Приняв соглашение о иерархии метаязыков, логикам удастся избежать определенных парадоксов, которые мучили их со времени древних греков. См. интересную запись замечаний Белого Рыцаря символическими обозначениями, сделанную Эрнстом Нагелем (*E. Nagel. Symbolic Notation. Haddocks's Eyes and the Dog-Walking Ordinance. J. R. Newman (Ed.) The World of Mathematics. N. Y., v. III, 1956*). Менее специальный, но, однако, не менее обоснованный и увлекательный анализ этого отрывка дает Роджер Холмс (*Roger W. Holmes. The Philosopher's Alice in Wonderland. Antioch Review, Summer, 1959*).

Профессор Холмс, заведующий кафедрой философии в Маунт Холиоук колледж, полагает, что Кэрролл посмеялся над нами, когда заставил своего Белого Рыцаря заявить, что песня эта *есть* «Сидящий на стене». Разумеется, это не может быть сама песня, но лишь ее имя. «Чтобы быть последовательным,— заключает Холмс,— Белый Рыцарь, сказав, что песня эта *есть*..., должен был бы запеть саму песню. Впрочем, последовательный или нет, Белый Рыцарь — это драгоценнейший подарок, который Льюис Кэрролл преподнес логикам» (201—202).

И в этой игре семантическими единицами Кэрролл осуществляет все ту же «игру в нонсенс», в которой в качестве оппонентов выступают силы «порядка» и «беспорядка» на новом и весьма неожиданном уровне. Здесь особенно четко видны те особенности дарования Кэрролла, которые позволяют современным ученым говорить о его «научных прозрениях», «гениальных догадках» и пр. Большой материал о научных «прозрениях» Кэрролла был собран Мартином Гарднером в его «Аннотированной „Алисе“», воспроизведенной в издании Кэрролла, выпущенной в «Литературных памятниках». Кое-какие из наблюдений Гарднера кажутся порой слишком далеко идущими; впрочем, они подтверждаются выводами многих современных ученых. Как бы то ни было, очевидно: в сказках Кэрролла воплотился не только художественный, но и научный тип мышления. Вот почему логики, математики,

физики, философы, психологи находят в «Алисе» материал для научных размышлений и интерпретаций.

Кэрролл чрезвычайно разнообразен: он изобретает все новые виды «игры в нонсенс», осуществляя ее все в новых формах и категориях.

Особый интерес в этом плане представляют стихотворные пародии Кэрролла (английские и американские критики называют их также бурлесками или травестиями). В сказках Кэрролла это стихотворения: «Папа Вильям», «Колыбельная», которую поет Герцогиня, песни о крокодилычке и летучей мыши, «Морская кадриль», «Это голос омара...», песня Квази («Страна чудес»), «Морж и Плотник», песня Белого Рыцаря, хор на пиру во дворце Алисы («Зазеркалье»). Однако термин «пародия» в применении к этим стихотворениям вряд ли можно считать достаточно точным. Правда, все эти стихотворения так или иначе связаны с неким «оригиналом», чужим исходным текстом, который «просвечивает» вторым планом через «снижающий», «пародирующий» текст Кэрролла. Но степень связи с исходным текстом в разных случаях разная: иногда кэрролловское стихотворение очень близко повторяет «оригинал», широко используя его лексику, структуру и самое строение строк, порой же сохраняются лишь отдельные детали, ритмический рисунок, размер, дыхание. Точно так же разнятся и отношение к исходному тексту, и цели «пародирования».

В «Папе Вильяме», например, Кэрролл последовательно «снижает» текст нравоучительного стихотворения «Радости Старика и Как Он Их Приобрел» поэта-романтика Саути (1774—1843):

— Папа Вильям, — сказал любознательный сын, —

Голова твоя вся поседела,

Но здоров ты и крепок, дожив до седин,

Как ты думаешь, в чем же тут дело?

— В ранней юности, — старец промолвил в ответ, —

Знал я: наша весна быстротечна.

И берег я здоровье с младенческих лет,

Не растрачивал силы беспечно... и т. д.

Пер. Д. Орловской

Размышления Саути о быстротечности жизни и радостей земных, о смерти и пр. заменяются у Кэрролла веселой, открыто декларируемой «чепухой».

— Папа Вильям,— сказал любопытный малыш,—
Голова твоя белого цвета.

Между тем ты всегда вверх ногами стоишь.
Как ты думаешь, правильно это?

— В ранней юности,— старец промолвил в ответ,—
Я боялся раскинуть мозгами,
Но, узнав, что мозгов в голове моей нет,
Я спокойно стою вверх ногами.

— Ты старик,— продолжал любопытный юнец,—
Этот факт я отметил вначале.
Почему ж ты так ловко проделал, отец,
Троекратное сальто-мортале?

— В ранней юности,— сыну ответил старик,—
Натурался я мазью особой,
На два шиллинга банка — один золотник,
Вот, не купишь ли банку на пробу?

— Ты немолод,— сказал любознательный сын,—
Сотню лет ты без малого прожил.
Между тем двух гусей за обедом один
Ты от клюва до лап уничтожил.

— В ранней юности мышцы своих челюстей
Я развил изучением права,
И так часто я спорил с женою своей,
Что жевать научился на славу!

— Мой отец, ты простишь ли меня, несмотря
На неловкость такого вопроса:
Как сумел удержать ты живого угря
В равновесье на кончике носа?

— Нет, довольно!— сказал возмущенный отец.—
Есть границы любому терпенью.
Если пятый вопрос ты задашь, наконец,
Сосчитаешь ступень за ступенью!

Пер. С. Маршака

Сохраняя не только героев и вопросно-ответную схему стихотворения Саути, но и самое построение фраз отца

и сына, ряд описательных конструкций, стихотворный размер, схему рифм и пр., Кэрролл переключает все содержание стихотворения в план безответственного «стояния на голове». Какова цель такого переключения? Конечно, можно было бы предположить, что Кэрролл высмеивает скучное правоучительное стихотворение Саути и его религиозно-этическую установку. Однако при такой трактовке пародии возникает серьезное затруднение: дело в том, что религиозно-этическая установка Саути не только не была чужда Кэрроллу, но и, напротив, была ему чрезвычайно близка. Когда Кэрролл не был занят нонсенсом, он говорил, думал и писал совершенно в том же духе, что и Саути. В своих проповедях и письмах, в своем романе «Сильви и Бруно» («в серьезных» и во многом автобиографических его частях), даже в предисловиях к книгам нонсенса он развивал совершенно те же мысли. Вспомним хотя бы приводимое выше предисловие к «Полуночным задачам», которое обнаруживают чуть ли не текстуальные совпадения с Саути. Речь здесь идет, конечно, не о том, что Кэрролл заимствовал эту мысль (или строки) у Саути, а лишь о том, что оба выражали мысли достаточно распространенные и что они были близки Кэрроллу (когда он не писал своих сказок) не менее, чем его предшественнику. Таким образом, предположение о сознательной сатире не может, по-видимому, быть принято.

Конечно, можно было бы предположить, что объектом пародии в данном случае являются некоторые внешние, формальные моменты поэзии Саути, который бывал порой весьма небрежным в своих сочинениях. Однако и это предположение приходится отвергнуть: пойдя Кэрролл по этому пути, он должен был бы довести до абсурда именно эти погрешности формы.

Та же трудность встает перед нами в случае с пародийным отрывком о малютке-крокодиле, через который «просвечивает» хрестоматийное стихотворение известного английского богослова и поэта, автора широко исполняемых церковных гимнов Исаака Уоттса (1674—1748) о трудолюбивой пчеле, носящее суровое название «Противу Праздности и Шалостей» (сборник «Божественные песни для детей», 1715). Написанное в начале века, это стихотворение включалось в детские хрестоматии на протяжении XVIII и XIX вв. и дошло до наших дней:

*Как дорожит любым деньком
Малюточка пчела! —
Гудит и вьется над цветком,
Прилежна и мила.*

*Как ловко крошка мастерит
Себе опрятный дом!
Как щедро деток угостит
Припрятанным медком!*

*И я хочу умелым быть,
Прилежным, как она,—
Не то для праздных рук найдет
Занятыя Сатана!*

*Пушкой в ученье и в труде
Я буду с ранних лет —
Тогда и дам я на Суде
За каждый день ответ!*

Пер. О. Седаковой

Вместо этого стихотворения, которое было знакомо поколениям читателей XIX в., Алиса произносит нечто совсем иное:

*Как дорожит своим хвостом
Малютка крокодил! —
Урчит и вьется над песком,
Прилежно пенит Нил!*

*Как он умело шевелит
Опратным коготком! —
Как рыбок он благодарит,
Глотая целиком!*

Пер. О. Седаковой

Кэрролл, посвятивший немало прочувствованных строк тому, как следует трудом и размышлениями заполнять каждый миг, чтобы не попасть во власть греховных мыслей, вряд ли стал бы писать сатиру на близкое ему по духу и мысли стихотворение Уоттса. То же можно сказать и о стишке про филина, заменившего собой «Звезду» Джейн Тейлор (1783—1824), которая вместе со своей сестрой Энн была автором сборника стихов для детей «Оригинальные стихотворения для юных умов»

(1804). Сборник этот также широко читался на протяжении всего XIX в., «Звезда» же пользовалась самой широкой известностью (она до сих пор включается почти во все антологии детских стихов):

*Ты мигай, звезда ночная!
Где ты, кто ты — я не знаю.
Высоко ты надо мной,
Как алмаз во тьме ночной.*

*Только солнышко зайдет,
Тьма на землю упадет,
Ты появишься сияя.
Так мигай, звезда ночная!*

*Тот, кто ночь в пути проводит,
Знаю, глаз с тебя не сводит:
Он бы сбился и пропал,
Если б свет твой не сиял.*

*В темном небе ты не спишь,
Ты в окно ко мне глядишь,
Бодрых глаз не закрываешь,
Видно, солнце поджидаешь.*

*Эти ясные лучи
Светят пугнику в ночи.
Кто ты, где ты — я не знаю,
Но мигай, звезда ночная!.. и пр.*

Пер. О. Седаковой

Кэрролл «пародирует» лишь первую строфу этого длинного стихотворения:

*Ты мигаешь, филин мой!
Я не знаю, что с тобой!
Высоко же ты над нами,
Как поднос под небесами.*

Пер. О. Седаковой

Как видим, схема всей строфы, а также ряд лексических и синтаксических моментов выдержаны весьма близко к оригиналу. Подобным же образом пародирует Кэрролл длинное правоучительное стихотворение Саути «Это голос Лентяя», заменяя «Лентяя» «Омаром».

В «Колыбельной» Герцогини Кэрролл отступает от исходного образца несколько дальше, чем в других упомянутых выше примерах, однако отношение к используемому тексту остается тем же:

*Любите! Истина вела
Любовью, а не страхом.
Любите! — Добрые дела
Не обратятся прахом.*

*Любите малое дитя
С терпеньем и вниманьем —
Как знать? Оно у нас в гостях,
И близится прощанье... и пр.*

Пер. О. Седаковой

Это стихотворение, «ныне, к счастью, забытое», по словам Гарднера (49), приписывается некоторыми исследователями Дж. У. Лэнгфорду, а другими — Дэвиду Бейтсу. Как бы то ни было, но именно этот текст послужил Кэрроллу отправной точкой для его неожиданной «колыбельной»:

*Лупите своего сынка
За то, что он чихает.
Он дразнит вас наверняка,
Нарочно раздражает!*

П р и п е в

Гав! Гав! Гав!

*Сынка любая лупит мать
За то, что он чихает.
Он мог бы перец обожать,
Да только не желает!*

П р и п е в

Гав! Гав! Гав!

Пер. Д. Орловской

В этом стихотворении (перевод весьма близко передает оригинал) остаются лишь ключевые слова («Любите!» — «Лупите!») да общая схема.

В «Морже и Плотнике», песне Белого Рыцаря, песне Черепахи Квази и «Морской кадрили» связь с исходны-

ми авторскими стихами еще более отдалена и опосредствована. Элементы «сатиры» практически отсутствуют; второй план едва «просвечивает» и чувствуется лишь в интонации, в особом повороте фразы. Вероятно, сказывается здесь то, что Кэрролл использует тексты Вордсворта и Теннисона, стоящих в поэтическом отношении бесконечно выше и Саути, и камерных поэтов начала века.

Можно также задаться вопросом: не являются ли эти стихотворения Кэрролла своеобразным поэтическим «синтезом», попыткой выразить путем пародии свое отношение к избранному в качестве образца поэту? ²¹ Думается, что и на этот вопрос следует ответить в целом отрицательно.

Для понимания природы пародии у Кэрролла вспомним проводимые Ю. Н. Тыняновым различия между *пародичностью* и *пародийностью*, иначе говоря — между пародической формой и пародийной функцией произведения. Тынянов пишет: «Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции. Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения — очень частое явление. При этом, если произведения принадлежат к разным, например, тематическим и словарным, средам, возникает явление, близкое по формальному признаку к пародии и ничего общего с нею по функции не имеющее. „Направленность“ стихового фельетона, например, на пушкинское или лермонтовское стихотворение кажущаяся: и Пушкин и Лермонтов одинаково безразличны для фельетониста, так же как и произведения их, но их макет — очень удобный знак литературности, знак прикрепления к литературе вообще; кроме того, оперирование сразу двумя семантическими системами, даваемыми на одном знаке, производит эффект, который Гейне называл техническим термином живописцев — «подмалевка» и считал необходимым условием юмора» ²². Ю. Н. Тынянов подчеркивает системность обоих явлений: «...легко убедиться, как пародийность и пародичность — понятия системные и вне системы литературы не мыслятся: применение одних и тех же пародических средств имеет различную функцию в зависимости от системного (или внесистемного) положения обоих произведений — пародирующего и пародируемого...» ²³. И далее: «Дело в том, что есть более и менее

устойчивая связь пародической формы и пародийной функции; есть условия для того, чтобы эта функция не изменялась и не превращалась в служебную. Условия эти заключаются в том, что произведения пародирующее и пародируемое могут быть связаны не только в сходных элементах (ритме, синтаксисе, рифмах и т. д.), но и в несходных — по противоположности. Иными словами, пародия может быть направлена не только *на* произведение, но и *против* него»²⁴. О самой технике «*внепародийной пародии*», использующей «*пародический костяк*» исходного произведения, Тынянов пишет: «В этом процессе [пародического оперирования вещью] происходит не только изъятие произведения из литературной системы (его подмена), но и разъятие самого произведения как системы»²⁵. Процесс этот чрезвычайно наглядно демонстрируют так называемые пародии Кэрролла, в которых на первое место, конечно, выступает пародическая форма. Ни одна из них, как мы пытались показать выше, не преследует (во всяком случае, на сознательном уровне) прямых пародийных функций. Пародичность формы, т. е. использование «макета», «костяка» исходного образца, выступает в различных «пародиях» с разной степенью проясненности. В иных она видна отчетливо («Филин», «Крокодильчик», «Папа Вильям»), в других присутствует лишь как легкая «подмалевка» (песня Белого Рыцаря, «Морж и Плотник»). Третьи, как, например, «Колыбельная» Герцогини, представляют собой среднее, промежуточное звено. Различна и степень «безразличия» кэрроловских пародий к используемому образцу: в стихотворениях типа песни Белого Рыцаря Кэрролл очень далеко отходит от избранного им «макета»; в «Папе Вильяме» или «Крокодильчике» он весьма близко ему следует; существуют и «средние», промежуточные типы.

Вероятно, можно сказать, что «пародии» Кэрролла, строго говоря, стоят (все с теми же градациями) между двумя крайностями *пародичности* и *пародийности*. Они представляют собой структуры, отдельные компоненты которых подвергаются по прихоти автора самым неожиданным и произвольным изменениям («Любите!» на «Лупите!», грудолубивая «пчелка» на кровожадного «крокодила», «звезда» на «филина» и пр.). Силы порядка и беспорядка достигают в «пародиях» Кэрролла, этих маленьких слепках нонсенса в целом, редкостного равно-

весья. Мы ощущаем ясно как упорядоченную (исходный образец), так и разупорядочную форму (сама пародия) слившихся в единую структуру образов, в которых, с согласия или без согласия автора, звучит и легкий отзвук пародийности. Как ни сконцентрирована на самой себе пародийная игра, ей не удается остаться строго в пределах того «праздника» и тех «каникул», о которых писал Честертон. Праздничные игры бросают свой отблеск и на будни. Возникает эффект «эхо», в котором, возможно, проскальзывают (конечно, только проскальзывают, легким намеком, мимолетно) и «синтез», и «сатира». Мы не исключаем вовсе и возможности того, что в отношении Кэрролла к стихам, избранным в качестве объекта «пародии», была некоторая подспудная, подсознательная амбивалентность. Она касалась не только таких поэтов второго и третьего ранга, как Саути, Джейн Тейлор или Уоттс, но даже и таких поэтов несравненно большего масштаба, как Вордсворт или Теннисон. «Пародии» Кэрролла можно было бы назвать «стихами-эхо» по примеру «слов-эхо», о которых говорит, анализируя слованонсенсы Эдварда Лира, известный английский лексикограф Эрик Партридж²⁶.

Как видим, «игра в нонсенс» втягивает в сказках Кэрролла все более и более крупные единицы: от слова, взятого в своей цельности, единстве, в качестве неразложимого атома, текста, до стихотворений, взятых в их структурном, макетном единстве, и прочих структур. Наконец, сама структура сказки у Кэрролла, как мы пытались показать в начале этой главы, также становится объектом «игры в нонсенс»: она последовательно «выдерживается» и «нарушается», «создается» и «отрицается».

Конечно, принцип «порядка — беспорядка», «упорядоченности — разупорядочности» присутствует во всех видах человеческой деятельности в целом и в любом виде творчества, включая литературное творчество. Однако нигде, кроме нонсенса, принцип этот не становится сам по себе предметом, содержанием и методом художественного изображения. В этом художественная специфика нонсенса во всех его прозаических и стихотворных разновидностях, его философия, его диалектика.

Смех в нонсесе Кэрролла функционирует на различных уровнях. Это, во-первых, смех, которым смеются увлеченные игрой люди при любом на редкость удачном ходе или ударе, особенно если он совершенно неожиданно поражает противника, решительно повышая ваши собственные шансы на успех. В той игре, в том непрерывном противоборстве, разбирательстве или диалоге, которыми являются обе сказки Кэрролла, такие на редкость удачные ходы или удары встречаются на удивление часто. Однако они не сосредоточены на одной стороне, а более или менее равномерно распределены между оппонентами, так что, на чьей стороне стоит автор и на чьей стороне вы сами, установить не так просто. Конечно, на стороне Алисы, скажете вы. И это будет верно: только сама Алиса поочередно становится то на сторону порядка, а то — беспорядка. Если же принять во внимание, что нашему сознанию одинаково присущи стремление к тому и другому, то станет понятно, почему установить, на чьей стороне автор и мы сами, просто невозможно. Таким образом, смех здесь вызывает не решительная победа, преобладание одной из сторон, а сам процесс игры, в ходе которой противники обмениваются неожиданными, ни на что не похожими, молниеносными репликами, а преимущество переходит то к одной стороне, то к другой, нигде не задерживаясь достаточно долго для того, чтобы та или другая сторона одержала решительную победу. Стоит ему задержаться, как это происходит в заключительной главе каждой из сказок, на стороне одного из оппонентов (Алисы, представляющей здесь волю, разом кладущую конец беспорядку), как игра в нонсенс кончается, а вместе с нею кончается и смех. Заключительные главы каждой из сказок именно поэтому написаны совсем в ином ключе, чем вся остальная сказка, где господствует игровая стихия смеха. Повторяем, это смех, вызываемый самим процессом игры, которая, по словам Сьюэлли, «удовлетворяет неумиряющий инстинкт, присущий людям всех возрастов, доставляя радость, но ограничивая в то же время эмоции лишь теми, которые порождает она сама»²⁷.

Однако этим дело не исчерпывается, ибо нонсенс, как ни сильны в нем элементы игры, к игре свести нельзя. Смех в обеих сказках Кэрролла имеет, как уже ука-

звалоcь выше, и раскрепощающее значение. Английский исследователь Харви-Дартон, полагавший, что «Алиса в Стране чудес» совершила подлинный «революционный переворот»²⁸ в английской детской литературе, видит ее освободительный смысл в отказе от дидактизма и прямого поучения. Того же мнения придерживается и английский критик Э. С. Мартин, отмечающий полное отсутствие в «Алисе» назидания. «„Алиса“ очаровывает и тем, что в ней начисто отсутствует мораль», — пишет он и прибавляет: «Это одна из самых безответственных книг на свете»²⁹. Конечно, «мораль» здесь следует читать как «морализаторство», а «безответственность», очевидно, также означает отсутствие догматичной, докучливой дидактики, вольный разгул игровой и пародийной стихии. Именно эти качества, конечно, имели первостепенное значение в контексте не только детской, но и «большой» литературы Англии. И все же дело, очевидно, не ограничивается только этим.

Разберем несколько примеров.

«А старая Медуза сказала своей дочери:

— Ах, дорогая, пусть это послужит тебе уроком! Нужно всегда *держаться себя в руках!*

— Попридержите-ка лучше язык, маменька, — отвечала юная Медуза с легким раздражением. — Не вам об этом говорить. Вы даже устрицу выведете из терпения!» (32).

Когда Кэрролл вводил эту выразительную сцену (гл. III «Бег по кругу и длинный рассказ»), он, вероятно, отталкивался (насколько сознательно, неизвестно) от определенных стереотипов викторианской литературы. Можно спорить относительно того, кто именно имелся в виду в первую очередь; для нас сейчас важно другое: степень «привязанности», строгого соотнесения этого смешного эпизода с определенными образцами викторианской назидательной литературы, равно как и с определенными явлениями действительности эпохи викторианства, минимальна. Она ровно настолько мала (или велика), чтобы ощущаться как таковая, с одной стороны, но и не ограничиваться одним образцом, одним явлением одной поры — с другой. Именно в этом, как указывает Е. М. Мелетинский, и заключается особенность сказочной типизации, которую нельзя понимать как простое конкретное иносказание.

Смех здесь, конечно, в какой-то мере направлен на социальное явление эпохи викторианства (родительская власть, авторитет и пр., подвергаемые неожиданному и молниеносному «перевертыванию» по типу переверзгий верха и низа) и в то же время не «привязан» к одной лишь этой эпохе.

Когда во время Алисиного путешествия в поезде через Зазеркалье хор пассажиров кричит: «Там не было места для кассы! Знаешь, сколько стоит там земля? Тысячу фунтов — один дюйм!», а потом: «Знаешь, сколько стоит дым от паровоза? Тысяча фунтов — одно колечко» (141), Кэрролл, возможно, имеет в виду то же вполне реальное общественное явление, какое имел в виду, скажем, и Диккенс, создавая своего бессмертного Домби, для которого высшим мерилом всего были деньги. А когда позже те же пассажиры уже не кричат, а думают хором: «Знаешь, сколько стоит разговор? Тысячу фунтов — одно слово!», а Алиса замечает: «Сегодня мне всю ночь будет сниться тысяча фунтов!», тема «тысячи фунтов» получает свое окончательное смеховое завершение. Пройдя через три последовательные стадии (тысяча фунтов — за один дюйм земли, за одно колечко дыма от паровоза, за одно слово простого разговора), тема эта осмысливается в рамках нонсенса, но вместе с тем и «наводит», как говорила Алиса, «на всякие мысли».

Аналогично воспринимаются и сцены суда в «Стране чудес». Их также можно было бы сравнить со сценами судоразбирательства или мытарств по министерству околичностей из прославленных романов Диккенса (вообще говоря, аналогия с Диккенсом приходит не случайно, она возникала, очевидно, и у современников Кэрролла, о чем свидетельствует, в частности, и приведенный выше отзыв Ч. Кингсли, в котором звучит неожиданное с первого взгляда упоминание сказки Кэрролла в одном ряду с «Мартином Чезлвитом» Диккенса). Смех Кэрролла, лишенный трагических обертонов Диккенса, лишь минимально (но достаточно) «привязан» к реалиям своего времени; его освободительное звучание распространяется очень широко, вызывая в памяти слова Шалтая-Болтая, который утверждал, будто он «может объяснить все стихи, какие только были придуманы, и кое-что из тех, которых еще не было» (178).

В этом же контексте следует упомянуть и шутки о

смерти, старости и болезни, которыми изобилуют обе сказки «Вот это упала, так упала!— подумала Алиса.— Упасть с лестницы для меня теперь пара пустяков... Да свались я хоть с крыши, я бы и то не пикнула» (12). Или:

«— Семь лет и шесть месяцев,— повторил задумчиво Шалтай.— Какой неудобный возраст! Если бы ты со мной посоветовалась, я бы тебе сказал: „Остановись на семи!“ Но сейчас уже поздно.

— ...Все растут! Не могу же я одна не расти!

— *Одна*, возможно, и не можешь,— сказал Шалтай.— Но *вдвоем* уже гораздо проще. Позвала бы кого-нибудь на помощь — и прикончила б все это дело к семи годам!» (174).

Смелость этого смехового приема становится очевидна, если вспомнить, что в литературе второй половины XIX в. тема смерти трактовалась в основном в патетическом или сентиментальном ключе. Немногие исключения (среди них упомянем Джеймса Гринвуда, автора «Подлинной истории маленького оборвыша», вышедшей на следующий год после «Страны чудес») лишь подчеркивали общее правило, от которого не отступали и самые видные мастера английской прозы.

Юмор, по выражению Честертона, вечно «танцует» между бессмыслицей и смыслом. В смехе, которым смеется нонсенс, элемент «бессмыслицы» очень силен, однако не настолько, чтобы через него не просвечивал «смысл». От того, что «смысл» этот реализуется не столько в конкретных, реальных, «привязанных» формах, сколько в более общих «макетах», структурах, сказочно-типизированных образах или общих рассуждениях, он вовсе не становится менее выразительным. Напротив, именно это свойство нонсенса делает его чрезвычайно жизнеспособным и стойким по отношению к испытанию временем.

Две небольшие сказки, написанные скромным профессором математики из Оксфорда, с годами не только не устаревают, но открывают все новым и новым поколениям читателей различные уровни своего содержания, приглашая их к новым и новым «подстановкам». «Алиса живет («живее некуда!»),— как сказал о ней один из Англосаксонских Гонцов), завораживая своим «очищающим» смехом, глубиной мысли, осмысленностью своих «бессмыслиц».

Введение

- ¹ Тренин В. Льюис Кэрролл и его сказки о приключениях Алисы.— Детская литература, 1939, № 4, с. 67—76; Важдеев В. Маленькая Алиса и ее Англия.— В кн.: Кэрролл Л. Алиса в стране чудес / Пер. с англ. А. Оленича-Гнененко. М., 1958, с. 5—20; Важдеев В. Льюис Кэрролл и его сказка. (К 100-летию «Алисы в стране чудес»).— Иностранная литература, 1965, № 7, с. 214—219; Урнов Д. М. В Зазеркалье.— В кн.: Carroll L. Through the Looking-Glass and What Alice Found There. Moscow, 1966, p. 7—26; Урнов Д. М. Непременность судьбы.— В кн.: Carroll L. Alice's Adventures in Wonderland. Moscow, 1967, p. 7—30; Урнов Д. М. Как возникла «страна чудес». М., 1969; Казарлицкий Ю. Предисловие.— В кн.: Кэрролл Л. Приключение Алисы в стране чудес. Зазеркалье (про то, что увидела там Алиса) / Пер. с англ. А. Щербакова. М., 1977. См. также библиографические ссылки в Примечаниях к нашей книге.

Глава I

Жизнь. Труды. Личность

- ¹ *Woolf Virginia*. Lewis Carroll.— In: *The Moment and Other Essays*. New York, 1948, p. 81—83. Цит. по кн.: *Кэрролл Льюис*. Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье / Коммент. Мартина Гарднера; Пер. Н. М. Демуровой; Стихи в переводах С. Я. Маршак, Д. Г. Орловской и О. А. Седаковой. М.: Наука, 1978, с. 249 (серия «Литературные памятники»). (Далее: *Кэрролл*). Как уже указывалось, все цитаты из русского текста сказок и комментария Гарднера даются по этому изданию, страницы указываются в тексте.
- ² *Collingwood S. D.* *The Life and Letters of Lewis Carroll*. London, 1899. (Далее: *Collingwood*); *Alice's Recollections of Carrollian Days*. As Told to her Son, Caryl Hargreaves.— *The Cornhill Magazine*, 1932, July; etc.
- ³ *Arnold E. M.* *Reminiscences of Lewis Carroll*.— *Atlantic Monthly*, CXLIII, June, 1929, p. 782—789; *Bowman Isa.* *The Story of Lewis Carroll*. London, 1899.
- ⁴ Наиболее основательны в биографическом плане работы Ф. В. Леннон: *Lennon F. B.* *Victoria Through the Looking-Glass*. New York, 1945; *Eadem.* *Lewis Carroll*. London, 1945; *Eadem.* *The Life of Lewis Carroll*. New York, 1962. См. также биографические и психоаналитические разделы в кн.: *Aspects of Alice*.

- Lewis Carroll's Dreamchild as Seen Through the Critics' Looking-Glasses / Ed. by R. Phillips. London, 1972. (Далее: Aspects).
- ⁵ *Carroll Lewis. The Diaries* / Ed. and suppl. by R. L. Green. London, 1953, vol. I—II. Все цитаты из дневников Кэрролла даются по этому изданию.
- ⁶ О подготовке собрания писем см.: Jaberwocky. The Journal of Lewis Carroll Society, 1970, March, N 1, p. 1. (Далее: Jaberwocky). К этому времени, как сообщали составители, в их портфеле находилось уже свыше 3000 писем Кэрролла. См. также: The Letters of Lewis Carroll / Ed. by M. Cohen and R. L. Green.— Jaberwocky, 1975, Summer, vol. 4, N 3, p. 59. Том писем Кэрролла вышел в свет летом 1979 г., когда наша книга находилась уже в производстве.
- ⁷ Некоторые письма Кэрролла см. в биографии Коллингвуда и в приложении к кн.: The Lewis Carroll Centenary in London, 1932. Отдельные выдержки из писем к детям вошли в кн.: *Кэрролл Льюис*. История с узелками / Пер. с англ. Ю. Данилова; Под ред. Я. А. Смородинского; Предисл. Ю. Данилова и Я. Смородинского. М., 1973, с. 389—407. (Далее: История с узелками). См. также: The Works of Lewis Carroll / Ed. and intr. by R. L. Green. Feltham, 1965, p. 699—730. (Далее: Works).
- ⁸ Jaberwocky, 1969, July, N 1 и далее (продолжающееся издание).
- ⁹ *Weaver W. Alice in Many Tongues*. The Translations of «Alice in Wonderland». Madison, 1964. Уоррен Уивер является составителем уникальной коллекции кэрроллианы. В его коллекции, в частности, находятся 112 различных изданий «Алисы в Стране чудес» на 21 языке мира. В настоящее время коллекция У. Уивера передана университету Техаса.
- ¹⁰ The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass by Lewis Carroll / With an intr. and notes by Martin Gardner. New York, 1960. (Далее: Annotated Alice).
- ¹¹ The Annotated Snark / Ed. by M. Gardner.— Harmondsworth, 1967 (1-е изд.—1962). Некоторые из положений Гарднера излагаются в предисловии и комментариях к тексту поэмы в вышедшем у нас сборнике: *Topsy-Turvy World* / Сост., предисл. и коммент. Н. Демуровой. М., 1974. (2-е изд.—1978).
- ¹² *Carroll Lewis. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass* / Ed. with an intr. by R. L. Green. London. Oxford English Novels series (Oxford University Press), 1976. (1-е изд.—1971). (Далее: Oxford Alice). Все английские цитаты из текста сказок даются по этому изданию.
- ¹³ *Sewell Elizabeth. The Field of Nonsense*. London, 1952.
- ¹⁴ *Jacques Ph. A Special Appeal on Behalf of Future Research*.— Jaberwocky, 1969, December, N 2, p. 3.
- ¹⁵ *Энгельс Ф. Положение рабочего класса в Англии*.— В кн.: Маркс К., Энгельс Ф. Об Англии. М., 1952, с. 284.
- ¹⁶ См.: *Davies I. Ll. Archdeacon Dodgson*.— Jaberwocky, 1976, Spring, vol. 5, N 2, p. 46—49. См. также: *Jacques Ph. D. Lewis Carroll and the Dodgson Lineage*.— In: Mr. Dodgson. London, 1973. Church Times, 1868, 27 June; *Benham Ph. S. The Marriage of Archdeacon Dodgson*.— Jaberwocky, 1974, Spring, vol. 3, N 2, p. 17.
- ¹⁷ Цит. по кн.: *Pudney J. Lewis Carroll and his World*. London, 1976, p. 24—25.
- ¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid., p. 26.

²⁰ *Crutch D. Lewis Carroll and the Marionette Theatre. A Talk delivered at a Meeting of the Daresbury Branch on 17 November, 1972.*—Jabberwocky, 1973, Spring, vol. 2, N 1, p. 2—9. Далее цитаты даются по этой статье.

Кратч подвергает сомнению датировку этого театра, однако нам кажется более веским свидетельство его прежней владелицы.

²¹ *The Magic of Lewis Carroll* / Ed. by J. Fisher. London, 1973. См. рец. на эту книгу: *Wizard of Oxford.*—Jabberwocky, 1973, Summer, vol. 2, N 2, p. 21—22.

²² Наиболее известными произведениями такого рода в 50-е годы были «Школьные годы Тома Брауна» Томаса Хьюза (*Hughes T. Tom Brown's Schooldays, 1857*) и «Эрик, или Мало-помалу» Ф. У. Фаррара (*Farrar F. W. Eric, or Little by Little, 1858*). Хьюз (1823—1896), так же как и Кэрролл, окончил Рэгби, подобно Чарлзу Кингсли, он был христианским социалистом, писательство, по его собственным словам, давало ему «возможность проповедовать». Он был сторонником так называемого «мускулисто-го христианства». Фаррар (1834—1903), известный педагог и проповедник, закончивший свою карьеру настоятелем Кентерберийского собора, в отличие от Хьюза сосредоточил свое внимание не столько на спортивном и коллективном духе «публичной школы», сколько на религиозном спасении отдельных ее членов. Обе книги, заложившие основы жанра «школьной повести для мальчиков», были чрезвычайно популярны. Кэрролл, конечно, знал их.

²³ Collingwood, p. 36.

²⁴ Ibid., p. 32.

²⁵ *Pudney J. Op. cit.*, p. 21.

²⁶ *Carroll Lewis. The Rectory Umbrella and Misch-Masch. With a Foreword by Florence Milner.* London, 1932. В нашем распоряжении была перепечатка 1971 г.

²⁷ Ibid., p. VI.

²⁸ *Pudney J. Op. cit.*, p. 40—41.

²⁹ *Sitwell Edith. English Eccentrics.* Penguin Books, 1973, p. 47.

³⁰ *Pillow Problems.* London, 1893. Русский перевод см. в кн.: *История с узелками*, с. 85—187.

³¹ Там же, с. 86.

³² Там же, с. 88—89.

³³ *Lewis Carroll's Photographs of Nude Children / With an Introduction by Morton N. Cohen.* Philadelphia, 1978, p. 3.

³⁴ Кэрролл был знаком со многими из художников-праерафаэлитов и, конечно, знал их работы; возможно, в чем-то он испытывал их влияние. Укажем в этой связи на статью: *Stern J. Lewis Carroll the Pre-Raphaelite. «Fainting in Coils».*—In: *Lewis Carroll Observed. A Collection of Unpublished Photographs, Drawings, Poetry and New Essays* / Ed. by E. Guiliano. New York, 1976, p. 161—180, где прослеживается воздействие, оказанное на графику Кэрролла картинами праерафаэлитов.

³⁵ *Gernsheim H. Lewis Carroll Photographer.* London, 1949 (2nd ed.—New York, 1969).

³⁶ Позже фотографии этой выставки вошли в кн.: *The Family of Man. Created by Edward Steichen.* New York, 1955.

- ³⁷ Первое, второе и четвертое письма цит. по кн.: История с узелками / Пер. Ю. А. Данилова, с. 403—404; 397—398; 401. Остальные переведены нами из раздела „Letters“ в изд. Works. p. 701—703, 707—708, 712, 713—714, 716, 717.
- ³⁸ *Auden W. H.* Today's «Wonderworld» Needs Alice.— New York Times Magazine, 1962, July. См. также: Aspects, p. 3—12.
- ³⁹ The Atheneum, 1900 (1865, December 16), p. 844. Цит. по кн.: Aspects, p. 84.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 7.
- ⁴¹ Последний отзыв появился в 1887 г.; речь шла о книге Гуда «Из ниоткуда к Северному полюсу» (*Hood Thomas. From Nowhere to the North Pole*). В 1890 г. Кэрролл воспользовался случаем указать, что книга Гуда была опубликована лишь в 1874 г., т. е. спустя девять лет после «Страны чудес» и три — после «Зазеркалья». См.: Aspects, p. XXVI.
- ⁴² О выборе псевдонима см.: Jabberwocky, 1970, Summer, N 4, p. 13.
- ⁴³ В 1871 г., после выхода в свет «Зазеркалья», Генри Кингсли писал Кэрроллу: «Положа руку на сердце и хорошо все обдумав, я могу лишь сказать, что Ваша новая книга — самое прекрасное из всего, что появилось после «Мартина Чезлвита» (см.: Aspects, p. XXVI). Нельзя не согласиться с Оденем, писавшим, что трудно найти «менее подходящее литературное сравнение», и все же сам факт такого сравнения знаменателен.
- ⁴⁴ *Урнов Д. М.* Как возникла «страна чудес», с. 18.
- ⁴⁵ *Carroll Lewis.* Journal of a Tour in Russia in 1867.— In: Works, p. 965—1005. См. также: *Данилов Ю.* Льюис Кэрролл в России.— Знание — сила, 1974, № 9, с. 44—47.
- ⁴⁶ История с узелками, с. 7—8.
- ⁴⁷ *Black D.* Evaluating Carroll's Theory of Parliamentary Representation.— Jabberwocky, 1970, Summer, N 4, p. 19.
- ⁴⁸ См.: *Carroll Lewis.* The New Belfry of Christ Church, Oxford; Resident Women-Students; Feeding the Mind.— Works, p. 914—921, p. 959—961, 1071—1074. Русский перевод: *Кэрролл Льюис.* Пища для ума / Пер. Ю. Данилова.— Природа, 1975, № 5, с. 125—128.
- ⁴⁹ *Davis J. N. S.* The Salisbury Correspondence.— Jabberwocky, 1975, Summer, vol. 4, p. 59—65.
- ⁵⁰ The Gentlewoman. 23 January and 5 February, 1898. См.: *Davis J. N. S. E.* Gertrude Thomson. Illustrator. 1850—1929.— Jabberwocky, 1975, Autumn, vol. 4, N 4, p. 96—99.
- ⁵¹ *Williams Sidney H., Madan Falconer.* A Handbook of the Literature of the Rev. C. L. Dodgson (Lewis Carroll). London, 1931.
- ⁵² *Weaver W.* The Parish Collection of Carrolliana.— Jabberwocky, 1970, Autumn, № 5, p. 5.
- ⁵³ См. в этой связи статью: *Gordon J. B.* The Alice Books and the Metaphors of Victorian Childhood (Aspects, p. 93—113). Гордон распространяет идеи Ф. Ариеса и П. Брука о происхождении детской литературы и на викторианскую детскую литературу. По мнению Гордона, сказки об Алисе являются «скорее всего продуктом разложения взрослой литературы». Сошлемся также на работу: *Ariès Ph.* At the Point of Origin.— Yale French Studies, 1969, N 43, p. 15—23; *Brooks Peter.* Towards Supreme Fiction.— *Ibid.*, p. 5—14. См. также классическую монографию Ариеса: *Ariès Ph.* L'Enfant et la vie familiale sous l'ancien régime. Paris,

1960 (Английский перевод: *Ariès Ph. Centuries of Childhood. A Social History of Family Life / Transl. by R. Baldick, 1962*). Заметим, что, поскольку Ариеса и Брука в первую очередь интересует становление самой концепции детства в историческом контексте культуры, они не рассматривают дальнейшее (после XVI—XVII вв.) функционирование отдельных частей (в частности, литературы), а сосредоточивают свое внимание на первичном их выделении.

- ⁵⁴ Назовем два представительных сборника такого рода: *Alice's Adventures in Wonderland. A Critical Handbook / Ed. by Daniel Rackin. Belmont, California, 1969; Aspects.*
- ⁵⁵ Слова эти были написаны в ответ читателям, домогавшимся авторской интерпретации поэмы «Охота на Снарка». Цит. по кн.: *Annotated Snark, p. 22.*

Глава II

Нонсенс: раздумья и догадки

- ¹ Эдвард Лир (1812—1888) — английский поэт и живописец, предшественник Кэрролла и наряду с ним крупнейший представитель нонсенса. Лир ввел в употребление этот термин. Смотри название его сборников «*A Book of Nonsense*» (1846), «*Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets*» (1871), «*More Nonsense*» (1872). Основой для первых «бессмыслиц» Лира послужили лимерики — шуточные народные стихотворения. Литературным жанром лимерик стал благодаря Э. Лиру, автору нескольких сборников, иллюстрированных его собственными рисунками. См. также сн. 3 к гл. IV.
- ² *Oxford Alice, p. 253.*
- ³ *Ibid., p. 259—260.*
- ⁴ *Ibid., p. 269.*
- ⁵ *Ibid., p. 270.*
- ⁶ *Leslie Sh. Lewis Carroll and the Oxford Movement.—The London Mercury, 1933, July, p. 233—239.* Цит. по кн.: *Aspects, p. 212.*
- ⁷ *Ibid., p. 213.*
- ⁸ *Oxford Alice, p. 257—258.* Грин отмечает, что поначалу Скотт-Джайлз выдвинул свои соображения «шутливо» (*Punch, 1928, 28 Aug.*), однако затем развивал их «более серьезно» (*Sunday Times, 1965, 25 July*).
- ⁹ *Priestley J. B. «A Note on Humpty-Dumpty».—In: I for One. New York, 1921, p. 191—199.* См. также: *Aspects, p. 262—266.*
- ¹⁰ *Greenacre Ph. Swift and Carroll. A Psychoanalytic Study of Two Lives. New York, 1955; Bloomingdale J. Alice as Anima: The Image of Woman in Carroll's Classic.—Aspects, p. 378—390; Empson W. Alice in Wonderland: The Child as Swain.—In: Some Versions of the Pastoral. London, 1935; etc.*
- ¹¹ *Моравиа А. Федерико Барочный.—В кн.: Федерико Феллини. Статьи, интервью, рецензии, воспоминания. М., 1968, с. 265.*
- ¹² *Dickins A. S. M. Alice in Fairyland.—Jabberwocky, 1976, Winter, vol. 5, N 1, p. 20.*
- ¹³ *Taylor A. Through the Looking-Glass.—Aspects, p. 221.*
- ¹⁴ *Ibid., p. 224.*

- ¹⁵ «Author's Preface» Decoded by Abraham Ettleson, M. D.—Jabberwocky, 1970, March, N 3, p. 5—6.
- ¹⁶ Существует даже мнение — впрочем, насколько серьезное, трудно сказать, — что имя «Льюис Кэрролл» было псевдонимом Марка Твена (*Lanning G. Did Mark Twain Write Alice's Adventures in Wonderland?* — *Carrousel for Bibliophiles/Ed. by W. Targ.* New York, 1947, p. 358—361. См. также: *Aspects*, p. 139—142).
- ¹⁷ Как указывает Р. Л. Грин, стихотворение Джорджа Макдоналда было опубликовано в 1861 г. в книге «Victoria Regis», а его знаменитая сказка-аллегория «Золотой ключ» вышла лишь в 1867 г. в сборнике «Встречи с феями» (*Dealings with Fairies*). Однако друзья читали сказки Макдоналда в рукописях задолго до публикации, и Кэрролл, конечно, мог знать их.
- ¹⁸ *Hinz J. Alice Meets the Don.*—*South Atlantic Quarterly*, LII, p. 253—266. См. также: *Aspects*, p. 143—155. Не принимая в целом концепции Хинца, выводящего «Алису» из «Дон Кихота», отметим лишь справедливые наблюдения о близости ряда деталей.
- ¹⁹ *Tillotson K. Lewis Carroll and the Kitten on the Hearth.* English. VIII, 45 (1950), p. 136—138. К. Тиллотсон полагает, что в начале «Зазеркалья» (рассуждение о белом котенке и пр.) Кэрролл бесспорно вспоминает пародию на диккенсовского «Сверчка на печи», опубликованную в «Блэквудз мэгэзин», в ноябре 1845 г. (*Aytoun W. E. Advice to an intending Serialist.*—*Blackwood's Magazine*, LX. 1845, November, p. 590—605).
- ²⁰ *Oxford Alice*, p. 256. На сходство с «Энеидой» Вергилия указал Дж. Барретт Дейвис (*Times Literary Supplement*, 1965, 26 Jan.). Имеются в виду строки: «Nemo ex hoc numero mihinondonatus alibit... Omnibus hic evit unos honos» (*Aeneid*, v. 305 et seq), нашедшие свое отражение в завершении Бега по кругу.
- ²¹ П. Хит указывает, что слова Герцогини в гл. IX — «Повесть Черепахи Квази» — «Любовь, любовь, ты движешь миром...» есть последняя строка Дантова «Рая» («безусловно, заимствованная из какого-то второсортного перевода», — замечает Хит). См.: *The Philosopher's Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass by Lewis Carroll / Introduction and Notes by Peter Heath.* New York, 1974, p. 87). В переводе Лозинского эта строка звучит так: «Любовь, что движет солнце и светила» (*Песнь XXXIII*, 145). Р. Л. Грин, однако, уточняет, что, хотя «в конечном счете» слова эти восходят к Данте, здесь цитируется первая строка популярной песни «Утро любви» (автор неизвестен, записана в Бирмингеме около 1820 г.).
- ²² *Oxford Alice*, p. 260, 261, 258.
- ²³ *Диккенс Ч.* Собр. соч.: В 30-ти т./Пер. Н. Волжиной, Н. Дарузес. М., 1962, т. 25, с. 78, 145, 326, 466. Далее цитируется по этому изданию, том и страницы указаны в тексте.
- ²⁴ Для удобства читателя обе цитаты в данном случае приводятся по-русски: в английском тексте обыгрываются, естественно, другие слова и буквы, однако принцип игры в русских переводах передан достаточно близко.
- ²⁵ Цит. по кн.: *Кэрролл Льюис.* Алиса в Стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса / Пер. Н. Демуровой; Стихи в переводах С. Маршака и Д. Орловской. София, 1967. Предисловие

- переводчика, с. 16. В оригинале Кэрролла выдержан принцип алфавитной (английской!) последовательности.
- ²⁶ *Chesterton G. K. Library for the Nursery.*— In: *Lunacy and Letters.* London, 1958, p. 26.
- ²⁷ *Ibid.*
- ²⁸ *Auden W. H.* Op. cit. Цит. по русскому переводу: *Оден У. Х. Сегодняшнему «Миру чудес» нужна Алиса.*— *Знание — сила*, 1979, № 7, с. 40.
- ²⁹ Фрэнк Баум (1856—1919) — известный американский писатель, автор 14 книг для детей о Стране Оз. «Мудрец из Страны Оз» (1900) — первая и самая известная сказка из этой серии; русским читателям известна в пересказе А. М. Волкова (Волшебник Изумрудного города. М., 1939).
- ³⁰ *Bradbury Ray.* Because, Because, Because — Because of the Wonderful Things He Does. Preface to Raylyn Moore's «Wonderful Wizard, Marvelous Land». Bowling Green, 1973.
- ³¹ *Cattaerts E.* The Poetry of Nonsense. New York, 1926, p. 5.
- ³² *Sewell E.* The Field of Nonsense. London, 1952.
- ³³ *Важдаев В.* Льюис Кэрролл и его сказка, с. 215.
- ³⁴ *Урнов Д.* Непременность судьбы, с. 21.
- ³⁵ Там же, с. 25.
- ³⁶ *Тренин В.* Указ. соч., с. 69.
- ³⁷ *Данилов Ю. А.* Указ. соч.; см. также сн. 7 в гл. I.
- ³⁸ *Важдаев В.* Указ. соч., с. 218.
- ³⁹ *Кагарлицкий Ю.* Предисловие.— В кн.: Кэрролл Льюис. Приключения Алисы в Стране чудес. Зазеркалье (про то, что увидела там Алиса) / Пер. с англ. А. Щербакова; Ред. М. Лорие. М., 1977, с. 17.
- ⁴⁰ См.: *Дьяконова Н. Я.* Проза английского романтизма (Чарльз Лэм).— *Филологические науки*, 1965, № 3.
- ⁴¹ *Lamb Ch.* All Fools' Day.— In: *Essays of Elia (1823—1833).* Отметим многозначность английского слова «fool», которое включает в себя и глупость, и чудачество, и намеренное шутство.
- ⁴² *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. М., 1958, с. 8.
- ⁴³ Цит. по изд.: *Jabberwocky*, 1970, Autumn, N 5, p. 10.
- ⁴⁴ *Берковский Н.* Немецкий романтизм.— В кн.: *Немецкая романтическая повесть.* М.; Л, 1935, т. 1, с. XXX.
- ⁴⁵ Мы называем здесь лишь самые видные произведения в длинном ряду, насыщающем не один десяток названий. Подробнее об этом см.: *Скураговская Л. И., Матвеева И. С.* Из истории английской детской литературы. Днепропетровск, 1972 (особенно главу III, написанную И. С. Матвеевой, «Повести-сказки Теккерея и Диккенса», с. 31—42); *Скураговская Л. И.* Проблематика и жанрово-стилистические особенности сказки Чарльза Кингсли «Водяные малыши».— В кн.: *Проблемы метода, жанра и стиля. Зарубежная литература.* Днепропетровск, 1975, вып. 2, с. 49—59; *Демурова Н. М.* О литературной сказке викторианской Англии: (Рэскин, Кингсли, Макдоналд).— В кн.: *Вопросы литературы и стилистики германских языков.* М., 1975, с. 99—167.
- ⁴⁶ См.: *Пропн В. Я.* Трансформация волшебных сказок.— В кн.: *Фольклор и действительность.* М., 1976, с. 165—166, 169. См. также: *Пропн В. Я.* Морфология сказки. М., 1969. В дальнейшем, анализируя структуру сказок Кэрролла, мы будем широко поль-

зоваться разработанными в двух этих трудах понятиями и концепциями.

- ⁴⁷ См. цит. выше ст.: *Демурова Н. М.* О литературной сказке..., с. 130—132.

Глава III

«Алиса»: Время. Пространство. Сон

- ¹ *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе.— В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 234—235 и далее.
- ² См. ст.: *Молчанов В. В.* Время как прием мистификации читателя в современной западной литературе.— В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 200—208. Автор предлагает понимать мистификацию как своеобразный литературный прием, продиктованный не желанием «обмануть» читателя, а творческой необходимостью, диктуемой художественным замыслом. Для нас особый интерес представляет указание на «использование точных величин времени... для создания у читателя впечатления реальности», а также наблюдения над эмоциональным воздействием художественного времени.
- ³ См. сн. 1 к гл. IV.
- ⁴ Гарднер ссылается на кн.: *Whittaker E.* *Ediington's Principle in the Philosophy of Science.* Cambridge, 1951.
- ⁵ См. сн. 1 к гл. IV.
- ⁶ *Hinz J.* *Alice Meets the Don.*— South Atlantic Quarterly, London, 1953, p. 253—266. См. также: *Aspects.*
- ⁷ См. тонкое наблюдение Г. Бёлля относительно трактовки времени у Толстого и Достоевского: «И тут возникает еще одно сопоставление Толстого с Достоевским в виде краткой формулы: Толстой даже и в самом коротком из своих рассказов сохраняет долготу дыхания, у Достоевского оно короткое до бездыханности...», и далее. *Böll H.* *Annäherungs-versuch.*— In: *Tolstoi Leo N. Krieg und Frieden.* München, 1970, S. 1572—1573. Цит. по ст.: *Могылева Т. Л.* О времени и пространстве в современном зарубежном романе.— В кн.: Ритм, пространство..., с. 196.
- ⁸ *Taylor A. L.* *The White Knight: A Study of C. L. Dodgson.* Edinburgh, 1952.— In: *Aspects*, p. 225.
- ⁹ *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes / Ed. by Iona and Peter Opie.* Oxford, 1963, p. 418.
- ¹⁰ *Original Ditties for the Nursery / Ed. by J. Harris.* London, [с. 1805]. См. цит. выше словарь Оупи.
- ¹¹ *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, p. 214—215.
- ¹² *Ibid.*, p. 269.
- ¹³ О происхождении последней пословицы см. комментарий Гарднера в издании: *Кэрролл*, с. 53.
- ¹⁴ *Doherty H. B.* *The Mirror-Image Relationship between «Alice in Wonderland» and «Through the Looking-Glass».*— *Jabberwocky*, 1973, Summer, vol. 2, N 2, p. 18.
- ¹⁵ *Goodacre S.* *The Parallels between the Alice Books.*— *A Corrective.*— *Jabberwocky*, 1973, Winter, vol. 3, N 1, p. 20—22.
- ¹⁶ *Doherty H. B.* *Op. cit.*, p. 21.

- ¹⁷ См.: Вейль Г. Симметрия. М., 1968. Вейль пишет: «В противоположность Востоку, западное искусство, как и сама жизнь, склонно смягчать, ослаблять, видоизменять и даже нарушать строгую симметрию. Но асимметрия в редких случаях состоит просто в отсутствии симметрии. Даже в асимметричных изображениях вы ощущаете симметрию как норму, от которой уклоняются под влиянием неформальных причин» (с. 45). И далее: «Симметрия, — говорит Фрей в статье «К проблеме симметрии в изобразительном искусстве», — означает покой и скованность, асимметрия же, являющаяся ее полярной противоположностью, означает движение и свободу. Таким образом, порядок симметрии соответствует произволу асимметрии, закон — случайности, а с другой стороны, скованность соответствует свободе, а окостенение — жизни» (с. 371).
- ¹⁸ *Jaques Ph. D. Lewis Carroll's Last Pocket Notebook.* — Jabberwocky, 1973, Spring, vol. 2, N 1, p. 1. Речь здесь идет, очевидно, о математической проблеме, над которой Кэрролл размышлял в последние дни своей жизни. Мнемонические приемы для запоминания сложных чисел интересовали писателя всю жизнь. Сам он, в частности, помнил число π до семьдесят первого знака.
- ¹⁹ См.: Кэрролл, с. 228—231. См. также наше введение к публикации этого отрывка в журнале: Детская литература, 1978, № 2, с. 41—42.
- ²⁰ Бахтин М. Формы времени и хронотопа..., с. 245 и далее.
- ²¹ *Carroll Lewis. Alice on the Stage.* — The Theatre, 1887, April. См.: Кэрролл, с. 11. Об образе Алисы, см. также: *Gregory H. On Lewis Carroll's Alice and her White Knight and Wordsworth's «Ode on Immortality».* — In: *The Shield of Achilles.* New York, 1944, p. 90—105; *Hubbell G. S. Triple Alice.* — *Sewanee Review*, 1940, April, p. 174—196. См. также: *Aspects.*
- ²² Кэрролл, с. 19.
- ²³ Там же, с. 66.
- ²⁴ Там же, с. 134.
- ²⁵ Гуревич А. Я. Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков. — В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1977, т. VIII, с. 16.
- ²⁶ Там же, с. 15.
- ²⁷ Там же, с. 16.

Глава IV

«Алиса»: Нонсенс. Фольклор. Игра

- ¹ См.: Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969. Далее, разбирая соотносительность сказок Кэрролла с фольклорным каноном волшебной сказки, мы пользуемся терминологией Проппа. Напомним, что под функцией Пропп понимает «поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода действия», что функции действующих лиц являются «постоянными, устойчивыми элементами сказки независимо от того, кем и как они выполняются», что «они образуют основные составные части сказки», что число их ограничено, а последовательность «всегда одинакова» (с. 25) и что некоторые из них пары. В ря-

ду различных определений функций народной волшебной сказки Пропп называет, в частности, отправку («XI. Герой покидает дом», с. 40); вредительство («VIII. Антагонист наносит одному из членов семьи вред или ущерб», с. 33); недостачу («VIII-а. Одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-либо», с. 37); испытание героя дарителем («XII. Герой испытывается, выпрашивается, подвергается нападению и пр., чем готовится к получению им волшебного средства или помощника», с. 40); пространственное перемещение между двумя царствами, путеводительство («XV. Герой переносится, доставляется или приводится к месту нахождения предмета поисков», с. 48); борьбу («XVI. Герой и его антагонист вступают в непосредственную борьбу, имеющую порой форму состязания, с. 49); ликвидацию беды или недостачи («XIX. Начальная беда или недостача ликвидируется», с. 51); и пр.

² Там же, с. 40 и далее.

³ В дальнейшем творчество Лира и Кэрролла обнаруживает черты двусторонней связи и взаимодействия. Не вдаваясь в подробности этого сложного процесса, отметим здесь лишь даты публикаций отдельных произведений обоих авторов:

1846 г.— «Книга нонсенса» Лира

1865 г.— «Алиса в Стране чудес»

1871 г.— «Бессмысленные песни, рассказы, ботаники и алфавиты» Лира

1872 г.— «Алиса в Зазеркалье», «Еще нонсенс» Лира

1876 г.— «Охота на Снарка» Кэрролла

1877 г.— «Смешные стихи» Лира.

Подробнее о Лире см.: *Richardson J. Edward Lear. London, 1965; Noakes V. Edward Lear. The Life of a Wanderer. London, 1968; Davidson A. Edward Lear, Landscape Painter and Nonsense Poet. London, 1968.* См. также: *Скуратовская Л. И. Творчество Эдварда Лира.* — В кн.: Скуратовская Л. И., Матвеева И. С. Указ. соч., с. 16—31; *Демурова Н. М. Из истории английской детской литературы XVIII—XIX веков.* М., 1975, с. 84—124 (об отношениях с Кэрроллом — с. 117—118); *Демурова Н. М. Эдвард Лир и английская поэзия нонсенса.* — В кн.: *Topsy-Turvy World*, p. 5—22.

⁴ Лимерики Лира плохо поддаются переводу и в силу лапидарности самого жанра, и в силу сложности передачи различных реалий, и, более того, особого юмора. При переводе нередко приходится менять географические и прочие приметы, для того чтобы сохранить юмор, «драматургию». По этому пути идет и О. Седакова.

⁵ Р. Л. Грин указывает и на другой источник зазеркальных насекомых: «Образчики, еще не включенные в коллекцию Риджент Парка» (*Punch. 1868, June-Aug.*). *Aspects*, p. 27.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Чуковский К. И.* От двух до пяти. 11-е изд. М., 1956, с. 258.

⁸⁻⁹ *Баггин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 44, 43 (см. характеристику романтического гротеска, с. 40—52).

¹⁰ Там же, с. 8 и далее.

¹¹ Там же, с. 9—10.

¹² См. гл. «Лепые нелепицы» в кн.: *Чуковский К. И.* Указ. соч., с. 228—260.

- ¹³ *Кэрролл Льюис*. Приключения Алисы в стране чудес / Пер., предисл. и вступит. ст. А. Н. Рождественской; Илл. и рис. Чарльса Робинсона. СПб.; М., б.г., с. 15—16. В. Тренин указывает, что этот перевод вышел в 1912 г. См.: *Тренин В.* Льюис Кэрролл и его сказки о приключениях Алисы.— *Детская литература*, 1939, № 4, с. 72.
- ¹⁴ *The Philosopher's Alice*, p. 54.
- ¹⁵ См.: *Huizinga J.* *Homo Ludens. A Study of Play Element in Culture*. London, 1970 (1-е изд.— 1938).
- ¹⁶ *Sewell E.* *Op. cit.*, p. 44.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 46—47.
- ¹⁸ *Панов М. В.* О переводах на русский язык баллады «Джаббервокки» Л. Кэрролла.— В кн.: Развитие современного русского языка. 1972. М., 1975, с. 244. См. также: *Sutherland R. D.* *Language and Lewis Carroll. The Hague, 1970; Partridge E.* *The Nonsense Words of Edward Lear and Lewis Carroll. Here, There and Everywhere*. London, 1950, p. 162—188.
- ¹⁹ *Carpenter Ch.* *The Structure of English*. New York, 1952, p. 140.
- ²⁰ В. Тренин в своей статье о Кэрролле понимает под реализацией метафоры несколько иное явление. Он пишет: «Некоторые эпизоды «Алисы» строятся на реализации метафоры. Герцогиня, в дом которой забрела Алиса, называет своего ребенка поросенком. Она дает Алисе понять его; на руках Алисы ребенок начинает хрюкать, а затем превращается в настоящего поросенка и быстро убегает от нее» (Указ. соч., с. 74). Это простейший случай реализации метафоры, на этом приеме построено многое в обеих сказках. (Герои Безумного чаепития, например, «реализуют» свои имена). Однако для нас в данном случае важно другое — расширенное понимание реализованной метафоры, связанное с разрушением привычных, традиционных связей и заменой их (с последующей реализацией) новыми, неожиданными.
- ²¹ О синтезе в пародии см. цитируемую ниже статью Ю. Тынянова, а также: *Новиков Вл.* Зачем и кому нужна пародия.— *Вопросы литературы*, 1976, № 5, с. 193 и далее. См. также: *Морозов А.* Пародия как литературный жанр.— *Русская литература*, 1960, № 4.
- ²² *Тынянов Ю. Н.* О пародии.— В кн.: Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы*. Кино. М., 1977, с. 290.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Там же, с. 291.
- ²⁵ Там же, с. 292.
- ²⁶ Э. Партридж отмечает сложную природу слов эхоистического происхождения. «Слов эхоистического происхождения на деле гораздо больше, чем принято было считать до начала XX века или, по крайней мере, года до 1880», — пишет он (*Op. cit.*, p. 179).
- ²⁷ *Sewell E.* *Op. cit.*, p. 26.
- ²⁸ *Harvey Darton F. J.* *Children's Books in England*. 2nd ed. Cambridge, 1970, p. 268.
- ²⁹ *Martin E. S.* Introduction to: Lewis Carroll's «Alice's Adventures in Wonderland». New York, 1901, p. XV.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Жизнь. Труды. Личность	5
Глава II. Нонсенс: раздумья и догадки	53
Глава III. «Алиса»: Время. Пространство. Сон	96
Глава IV. «Алиса»: Нонсенс. Фольклор. Игра	145
Примечания	189

Нина Михайловна Демурова

ЛЬЮИС КЭРРОЛЛ.

ОЧЕРК ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

Утверждено к печати редколлегией серии
научно-популярных изданий АН СССР

Редактор издательства Е. И. Володина

Художник Н. Ф. Алексеев. Художественный редактор И. Р. Разина

Технический редактор Н. П. Кузнецова

Корректоры Л. И. Карасева, Е. В. Шевченко

ИБ № 15420

Сдано в набор 25.07.79. Подписано к печати 11.11.79. Т-18947

Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Гарнитура обыкновенная.

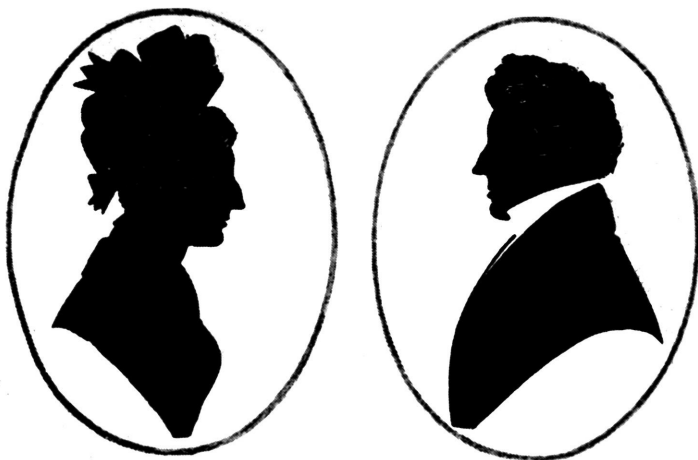
Печать высокая. Усл. печ. л. 10,9. Уч.-изд. л. 11,6. Тираж 50 000 экз.

Тип. зак. 2122. Цена 40 коп.

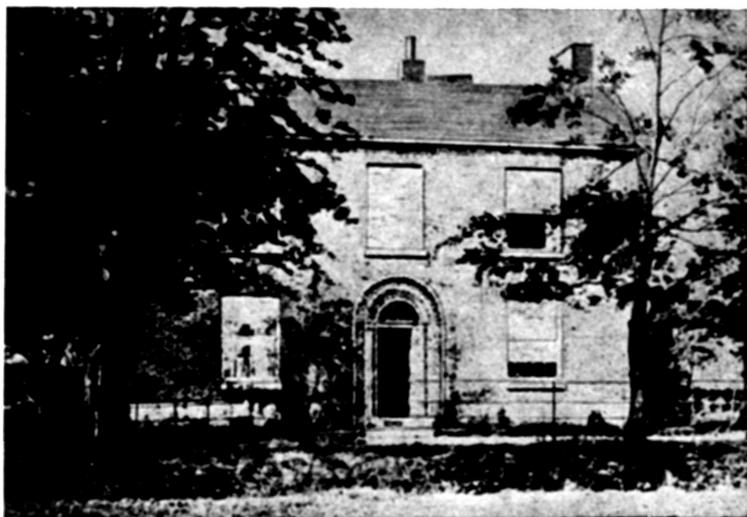
Издательство «Наука» 117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90

2-я типография издательства «Наука» 121099, Москва, Г-99,

Шубинский пер., 10



Родители Кэрролла: Фрэнсис Джейн Доджсон и Чарлз Доджсон



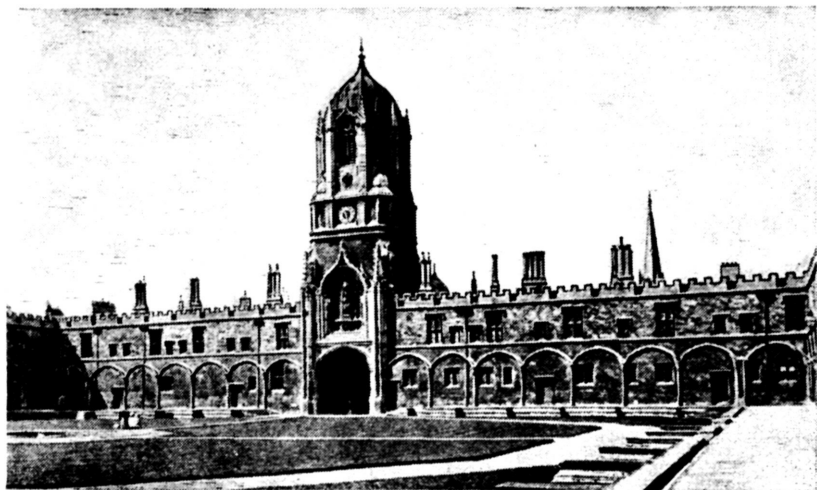
Дом в Дэрсбери, где прошли первые годы жизни Кэрролла

Кэрролл в детстве



*Портрет тетушек Кэрролла.
Фотография работы писателя*





«Том Квад» («Большой квадрат») — шутивное название, данное площади в Крайст Чёрч колледже.

Гостиная Кэрролла





Льюис Кэрролл.

Фотография работы Реджиналда Сауги, ок. 1856 г.

"The Queen of Hearts she made some tarts
All on a summer day:
The Knave of Hearts he stole those tarts,
And took them quite away!"

"Now for the evidence," said the King, "and
then the sentence."

"No!" said the
Queen, "first the
sentence, and then
the evidence!"

"Nonsense!" cried
Alice, so loudly that
everybody jumped,
"the idea of having
the sentence first!"

"Hold your
tongue!" said the Queen.

"I won't!" said Alice, "you're nothing but a
pack of cards! Who cares for you?"

At this the whole pack rose up into the
air, and came flying down upon her: she gave
a little scream of fright, and tried to beat
them off, and found herself lying on the bank,
with her head in the lap of her sister, who was
gently brushing away some leaves that had
fluttered down from the trees on to her face.





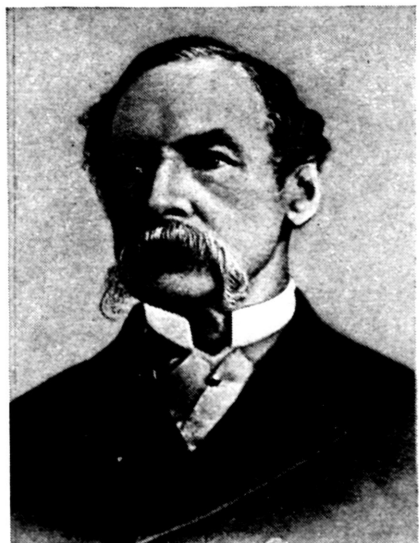
*Льюис Кэрролл.
80-е годы XIX в.*

of her own little sister. So the boat wound slowly along, beneath the bright summer-day, with its merry crew and its music of voices and laughter, till it passed round one of the many turnings of the stream, and she saw it no more.

Then she thought, (in a dream within the dream, as it were,) how this same little Alice would, in the after-time, be herself a grown woman: and how she would keep, through her riper years, the simple and loving heart of her childhood: and how she would gather around her other little children, and make their eyes bright and eager with many a wonderful tale, perhaps even with these very adventures of the little Alice of long-ago: and how she would feel with all their simple sorrows, and find a pleasure in all their simple joys, remembering her own child-life, and the happy summer days.



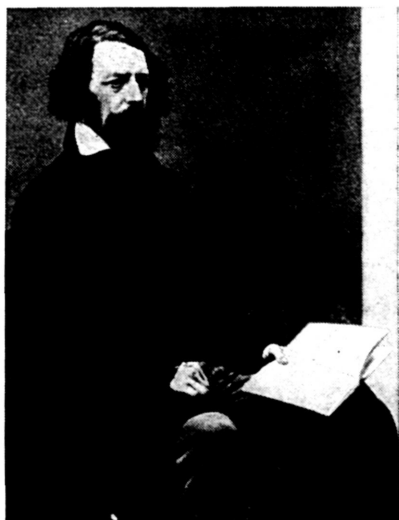
Последняя страница рукописи «Приключения Алисы под землей» с фотографией Алисы Лиддела работы Л. Кэрролла



*Джон Тенниел,
иллюстратор «Алисы»*



*Эллен Терри в роли Офелии.
Фотография Кэрролла, 1857 г.*



*Теннисон.
Фотография Кэрролла, 1857 г.*



*Алиса Лидделл.
Фотография Кэрролла, 1870 г.*



ИЗДАТЕЛЬСТВО

«НАУКА»

ГОТОВИТСЯ К ИЗДАНИЮ

КНИГА:

Кагарлицкий Ю. И.**ВОЛЬТЕР И ШЕКСПИР.**

М.: Наука, 1980, 8 л. 30 к.

50 000 экз.

В XVII и первой трети XVIII в. драматургия Шекспира считалась во Франции и других странах континентальной Европы, находившихся под ее влиянием, «варварской». Однако постепенно взгляды переменились и Шекспир занял положение величайшего драматурга мира. В книге рассказывается о том, как крупнейший классицист XVIII столетия Вольтер сначала познакомил публику с Шекспиром, а потом, когда влияние английского драматурга стало укрепляться, выступил яростным его противником.

В книге на широком историко-литературном фоне прослеживается борьба художественных направлений в европейском искусстве XVIII в.

Заказы просим направлять по адресу:
МОСКВА В-164, Мичуринский проспект 12, магазин «Книга — почтой» Центральной конторы «Академкнига»;
ЛЕНИНГРАД П-110, Петрозаводская ул. 7, магазин «Книга — почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига» или в ближайший магазин «Академкнига».

Адреса магазинов «Академкнига»:

480391 Алма-Ата, ул. Фурменова, 91/97;
370005 Баку, ул. Джапаридзе, 13; 320005 Днепрпетровск, проспект Гагарина, 24; 734001 Душанбе, проспект Ленина, 95; 375009 Ереван, ул. Туманяна, 31; 664033 Иркутск 33, ул. Лермонтова, 303; 252030 Киев, ул. Ленина, 42; 277012 Кишинев, ул. Пушкина, 31; 443002 Куйбышев, проспект Ленина, 2; 192104 Ленинград Д-120, Литайный проспект, 57; 199164 Ленинград, Менделеевская линия, 1; 199004 Ленинград, 9 линия, 16; 103009 Москва, ул. Горького, 8; 117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7; 630076 Новосибирск, Красный проспект, 51; 630090 Новосибирск, Академгородок, Морской проспект, 22; 700029 Ташкент, Д-29, ул. Ленина, 73; 700100 Ташкент, ул. Шота Руставели, 43; 634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18; 450075 Уфа, Коммунистическая ул., 49; 450075 Уфа, проспект Октября, 129; 720001 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42; 310003 Харьков, Уфимский пер., 4/6.