

УДК 82.0 (410)

Е.С.Куприянова

**СВОЕОБРАЗИЕ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ
СКАЗКИ О.УАЙЛЬДА «ВЕЛИКАН-ЭГОИСТ»**

In this paper the author analyses the peculiarities of the spatial structure of O.Wilde's fairy tale «The Selfish Giant». These peculiarities are conditioned by the creative synthesis of different mythological traditions.

Девять сказок Уайльда составляют особую часть наследия писателя. И хотя в силу своей жанровой принадлежности сказки отличаются от остальных уайльдовских произведений, в основу их коллизий также положены онтологические проблемы, облеченные в форму духовных исканий персонажей. Непростая, философски окрашенная содержательность приводит к усложнению различных уровней текста — композиции, сюжета и, не в последнюю очередь, пространственной организации.

Сказка «Великан-эгоист» («The Selfish Giant») — один из маленьких шедевров Уайльда. Она рассказывает историю Великана, который, проявляя грубость и бессердечие, прогоняет детей из своего сада. Наказанием герою, поименованному с этого момента «Великан-эгоист», становится вечная Зима, которая воцаряется в его саду. Раскаяние Великана восстанавливает прежнюю цветущую красоту сада, а ему самому помогает спустя годы попасть в уже другой, небесный сад.

Целый ряд особенностей топоса сказки обусловлен спецификой персонажно-образной структуры произведения, которая возникает в результате причудливого синтеза различных мифологических систем.

Центральный герой сказки — Великан. Это типичный для различных народов фольклорно-мифологический персонаж (гиганты и циклопы из греческой мифологии, библейский Голиаф и т.д.). Однако думается, что «генеалогию» героя уайльдовской сказки следует вести не от этих источников, на что указывает небольшая ремарка, помещенная автором в начало сказки, где сообщается, что герой возвращается домой после семи лет отсутствия, во время которых он был в гостях у *корнуэльского великана-людоеда* («One day The Giant came back. He had been to visit his friend the Cornish ogre ...») [1].

Таким образом, программируется связь центрального персонажа сказки с кельтской (ирландской) фольклорно-мифологической традицией, где великаны присутствуют в сагах (цикл о Кухулине), преданиях и легендах («Разрушение дома Да Дерга», «Финн и призраки» и др.). Появление кельтских реминисценций в сказке Уайльда не случайно: ирландская национальная традиция, наряду с античной и библейской, является одной из составляющих творческого сознания писателя, хотя именно она, как правило, остается недостаточно изученной в уайльдовских произведениях. Р.Пайн отмечает, что адекватное восприятие личности и творчества писателя невозможно без обращения к его ирландским корням: «We must examine Wilde's consciousness of his Irish origins – the antiquarian and folkloric dimensions of his father's works, and the aesthetic and political intensity of his mother's essays ...» [2].

Как правило, великаны — это существа, которые в мифологическом сознании (и у кельтов в частности) ассоциировались с разрушительными силами природы. Неудивитель-

но, что преобладают среди них грубые и злые. У ирландцев, например, это ужасный Струв Даре («Разрушение дома Да Дерга»), Айлиль Чернозубый («Приключения Арта...») и др. Именно в подобном традиционном ключе обрисован в сказке Уайльда периферийный образ корнуэлльского великана, для обозначения которого автор использует особую лексему, содержащую отрицательную коннотацию: «ogre» — «великан-людоед», «чудовище» (47), тогда как главный герой сказки обозначен более нейтральным «giant».

Основным («родовым») признаком великанов является их размер, выходящий за пределы нормального. Однако народная фантазия была склонна как к увеличению, так и к уменьшению вымышленных существ: «The existence of giants in the human imagination shows, moreover, how much human beings like to consider enlarging and miniaturing ...» [3]. Опозиция *великаны/карлики*, основанная на противопоставлении по размеру, оказывается чрезвычайно продуктивной в фольклорно-мифологической традиции. При этом по отношению к огромным параметрам великанов второе место в этой опозиции могут занимать не только гномы и карлики, т.е. существа намного меньше обычного человека, но и сами люди (см., например, «Кухулин и великаны»).

В уайльдовской сказке эта характерная фольклорно-мифологическая опозиция воспроизводится благодаря соблюдению традиционного соотношения пропорций в размере действующих лиц: огромный Великан и дети — самые маленькие человеческие существа. Однако семантико-символическое наполнение повествования при этом значительно трансформируется, поскольку герои, помимо всего прочего, представляют различные мифологические системы.

На связь детских персонажей сказки с христианской традицией однозначно указывает появление Христа в облике самого маленького мальчика, а символика, связанная с образом ребенка, безусловно, отвечает этической проблематике сказки. Ребенок — «чистота, потенциальные возможности, невинность, искренность — символ природного, первородного состояния, отсутствие страха...» [4]. В Евангелии указывается на ребенка как на существо, которое может войти в Царствие Божие благодаря своему смирению (Мф. 18,3).

Персонажи сказки Уайльда, репрезентирующие, таким образом, различные традиции, не просто сосуществуют. Важно, что под воздействием детей, в особенности маленького мальчика-Христа, происходит перерождение главного героя. В начале сказки он груб и зол, кричит на детей ужасным голосом: «What are you doing here?» He cried in a very gruff voice, and the children ran away» (48), т.е. представляет собой типичный персонаж сказок и преданий об ужасных великанах-людоедах. Но далее он оказывается включенным в своеобразную авторскую интерпретацию библейского сюжета о потерянном и вновь обретенном рае. Характер героя претерпевает значимую эволюцию от фольклорного чудовища до «культурного» библейского гиганта. В этой связи ценным оказывается наблюдение Д.Л.Пеллистер, которая, прослеживая генезис языческого образа великана в европейской культуре, указывает: «...a “giant” so good and so holy, that he seems to have lost his attributes of giant and ogre over the ages» [5].

Отметим, что подобное соседство языческой и христианской традиции было яркой отличительной чертой многовековой ирландской культуры. «Мощь и авторитет друидов сошли на нет, однако никакой настоящей борьбы не было, а, напротив, была преемственность двух традиций — языческой и христианской <...>. Ирландские святые, проповедовавшие по всей Европе... во многом были наследниками друидов». Начиная с раннего средневековья в ирландских преданиях и легендах сосуществуют языческие персонажи и христианские святые. Ярким примером может служить сказание «Беседа старых людей», посвященное тому, как Ойсин и Кайлте, обходя вместе со святым Патриком Ирландию, рассказывают ему истории о происхождении тех или иных мест и их названий. «Встреча Ойсина с Патриком — это встреча двух Традиций: языческой и христианской, — причем святой повелевает не предавать забвению прошлое» [6].

Судьба уайльдовского Великана-эгоиста аллегорично соотносится с историей другого великана, легендарного «святого Христофора». «Saint Christopher belonged, before his con-

version, to the class of dog-headed, cannibalistic ogre-monsters and giants... Of course, his name, «Christ-bearer», like that of Atlas, a world-bearer, suggests he would have to be a giant. The concept of the legendary «Saint Christopher» as a giant, to whom the Child Jesus revealed himself by transforming Christopher's staff into a palm tree loaded with dates, is, in fact, essential to the understanding of the saint's iconography» [7]. Хотя в западноевропейском искусстве облик этого великана за редким исключением утрачивает собачью голову, представление о гигантских его размерах сохраняется на протяжении всего Средневековья.

Таким образом, в сказке Уайльда создается своеобразная персонажная система, возникающая в результате творческого усвоения различных мифологических традиций. Она, в свою очередь, формирует пространственную структуру произведения. Основными топосами, которые осмысливаются как места обитания персонажей сказки, становятся Замок и Сад, хотя равнозначными пространственными структурами они не являются.

В художественном пространстве сказки доминирующим является топос сада, который в данном случае перестает быть лишь способом оформления пространства. Состояние сада ставится в непосредственную зависимость от поведения героя, т.е. получает этическую мотивацию, а восстановление его идеального облика рассматривается как заслуженное вознаграждение Великана. Описание сада помещено в сильную позицию начала повествования:

«Every afternoon, as they were coming from school, the children used to go and play in the Giant's garden. It was a large lovely garden, with soft green grass. Here and there over the grass stood beautiful flowers like stars, and there were twelve peach-trees that in the spring-time broke out into delicate blossoms of pink and pearl, and in the autumn bore rich fruit. The birds sat on the trees and sang so sweetly that the children used to stop their games in order to listen to them» (47).

Эта экспозиция содержит целый ряд особенностей, определяющих масштаб пространственной структуры и ее основные свойства.

Характерное для сказок Уайльда вертикальное развитие пространства в «Великане-эгоисте» программируется сравнительным оборотом «flowers like stars», который, очерчивая верхние пределы, придает всему пространству сказки вселенский, космический масштаб. Звезда как образ-символ «космического порядка» [8], безусловно, способствует формированию подобного прочтения топоса. Но этим не исчерпывается многослойная семантика оборота «flowers like stars». Его аллюзивный подтекст отсылает нас к изначальной сущности мифологемы сада и лежащей в ее основе пространственной модели: «По структуре сад соотносим с мировым деревом (он может воплощаться в мировое дерево, оно может быть центром, пространственным и семантическим) и, следовательно, имеет трехчленную вертикальную организацию. В соответствии с верхним, средним и нижним миром выделяются небесный, земной и подземные сады, или сад богов, сад людей и сад мертвых», — пишет Т.В.Цивьян, указывая, что «первосадам является небо, где звезды — это цветы, а солнце, луна и облака — деревья (курсив мой. — Е.К.)» [9].

Таким образом, уже в экспозиции сказки программируется связь земного сада с садом небесным, о котором пойдет речь в финале. Хотя в большинстве уайльдовских сказок мы сталкиваемся с построением художественного пространства, основанным на резком противопоставлении различных миров («Счастливый Принц», «Рыбак и его Душа», «Соловей и Роза» и др.), в сказке о Великане автор прибегает к иному способу организации топоса. Нижний и верхний уровни пространственной структуры наделяются здесь сходными признаками и при условии соблюдения главным героем определенных нравственных законов могут быть уподоблены друг другу.

Сад Великана изначально наделяется привлекательностью: «It was a large lovely garden». Пережив стадию временного умирания — «cold, white garden» — сад возрождается с возвращением детей и теперь становится самым красивым на земле: «And when the people were going to market at twelve o'clock they found the Giant playing with the children in the most beautiful garden they had ever seen (курсив мой. — Е.К.)» (51). И, наконец, в финале сказки пространство сада Великана (нижний пространственный уровень сказки) получает непо-

средственный выход в верхний мир, т.е. райский сад: «You let me play once in your garden, today you shall come with me to my garden, which is Paradise» (52).

О близости в сказке обоих пространственных уровней (земной сад/сад небесный) говорит и специфическое обустройство сада Великана, которое оказывается соотносимым с принципами устройства райского пространства: «Первооснова и образец всех садов, согласно христианским представлениям, — рай, сад, насаженный Богом, безгрешный, святой, обильный всем, что необходимо человеку, со всеми видами деревьев, растений, и населенный мирно живущими друг с другом зверьями», — отмечает в этой связи Д.С.Лихачев. Перечисляя обязательные признаки райского сада, исследователь уточняет: «...непременной и характернейшей чертой рая было в представлениях всех времен наличие в нем всего того, что может доставить радость не только глазу, но и слуху, обонянию, вкусу, осязанию — всем человеческим чувствам. Цветы наполняют рай красками и благоуханием. Фрукты служат не только украшением, равным цветам, но и услаждают вкус. Птицы не только оглашают сад пением, но и украшают его своим красочным обликом и т.д.» [10]. Все это можно обнаружить и в описании сада Великана в уайльдовской сказке.

Тема ада и рая неоднократно привлекала внимание Уайльда. Однако сказка «Великан-эгоист» является одним из немногих примеров в творчестве писателя, когда создается модель идеального пространства, расположенного на земле; и более того — герою позволяется прожить в этом идеальном мире до глубокой старости: «Years went over, and the Giant grew very old and feeble...» (51). При этом Великан умирает естественной смертью и попадает теперь уже в небесный рай: «...you shall come with me to my garden, which is Paradise» (52). Ср.: полное разрушение идиллии в финале сказки «Мальчик-звезда».

Таким образом, сказка «Великан-эгоист» демонстрирует своеобразный и во многом уникальный для творчества Уайльда способ оформления художественного пространства, когда идиллия нижнего (земного) уровня не только не разрушается, но верхний небесный мир становится естественным продолжением нижнего пространства.

Тем не менее, идеальное пространство земного сада-рая, созданное в сказке, становится значительным и во многом парадоксальным переосмыслением традиционного топоса. Уайльд, сохраняя при описании сада Великана целый ряд характерных для Эдема признаков, устраняет главный из них. «Этот первоначальный рай окружен оградой, за которую Бог изгнал Адама и Еву после их грехопадения. Поэтому, — подчеркивает Д.С.Лихачев, — *главная “значимая” особенность райского сада — его огражденность* (курсив мой. — Е.К.)» [11]. На этот важнейший признак райского пространства указывается и этимология слова «парадиз» («paradise»), которое служит для обозначения рая во всех западноевропейских языках. Эта лексема через латинское «paradisus» и греческое «*παράδεισος*» («сад») восходит к древнеиранскому «*pairi-daeza*», что означает «*отовсюду отгороженное место*» [12].

Однако «изолированность» («огражденность»), как основополагающий признак, изначально отсутствует в саду Великана. И более того, Великан наказан за то, что он, устраняя это «несоответствие» канону, окружает свои владения высокой стеной: «So he built a high wall round it, and put up a notice-board “Trespassers will be prosecuted”» (48). От вечной Зимы сад спасают дети, сумевшие преодолеть непроницаемость стены-границы: «through a little hole in the wall the children had crept in» (49). Именно пространственная открытость сада становится в сказке принципиальным условием его процветания — «and he took a great axe and knocked down the wall» (51).

Перед нами не только случай обращения Уайльда к традиционной, в данном случае канонической, пространственной модели, каковой является райский сад, но и парадоксальное ее переосмысление. Сад оформляется как открытое и принципиально доступное пространство. Единственным критерием повторного обретения/возвращения этого идеального пространства оказывается душевная щедрость героя и его способность к духовному переждению.

Толчком к духовному развитию героя становится его встреча с самым маленьким ребенком — мальчиком, образ которого в финале повествования ассоциируется с самим Хри-

стом: «...For on the palms of the child's hands were the prints of two nails, and the prints of two nails were on the little feet» (52).

Обе встречи Великана с мальчиком-Христом являются, таким образом, ключевыми, смыслообразующими эпизодами всего повествования. Однако локализованы они в самом отдаленном уголке сада: «It was *the farthest corner of the garden* (курсив мой. — *E.K.*), and in it was standing a little boy» (50). Более того, ситуация акцентирована точным повторением в финале сказки: «In the farthest corner of the garden was a tree... and underneath it stood the little boy...» (52).

Таким образом, в сказке создается особая пространственная ситуация, когда семантически значимые эпизоды намеренно помещаются в периферийную (маргинальную) часть пространства, которое благодаря этому приобретает особый статус. Перед нами пример децентрализации пространства, вследствие чего возникает характерная взаимообратимость позиций центра и периферии.

Своеобразное пространственное прочтение семантически центральных эпизодов не в последнюю очередь может быть обусловлено евангельским контекстом сказки. Земная биография Иисуса — это, помимо всего прочего, и блестящий пример того, как периферийное, с географической точки зрения, пространство приобретает статус семантически сверхзначимого: пещера на окраине Вифлеема — приход в мир Мессии; Галилея, окраина Римской империи, да и иудейского мира тоже — основное место деятельности Иисуса и т.д. С этой точки зрения вполне закономерным оказывается появление мальчика-Христа именно в отдаленном уголке сада Великана. Думается, что далее будет уместно говорить об этом тополе как о «семантическом» центре всего пространства сказки.

Особой приметой, выделяющей этот локальный участок пространства, становится дерево, с которым связаны обе встречи Великана и мальчика. Это дерево как объект, маркирующий центр пространственной структуры сада, выделено в ряду остальных фруктовых деревьев. В первом эпизоде только оно остается во власти зимы, когда другие деревья зацветают: «the rooq tree was still covered with frost and snow». И, наоборот, когда дети, при появлении Великана в страхе разбегаются, и зима вновь возвращается в сад, только это дерево покрывается цветами: «the tree broke into blossom». В финале сказки семиотика усложняется. Дерево не только расцветает белыми цветами посреди зимы, но его ветки становятся золотыми, и на них появляются серебряные плоды: «It certainly was a marvelous sight... a tree quite covered with lovely white blossoms. Its branches were golden and silver fruit hung down from them and underneath it stood the little boy he had loved» (52).

Очевидное усложнение семотической образности связано с многослойной семантикой образа дерева и его непростыми функциями в пространственной системе сказки. Чудесное белое цветение — примета, с помощью которой дерево выделяется среди остальных одиннадцати, что позволяет ему фиксировать центр «нижнего» сада (сада Великана). Но его золотые ветви с серебряными плодами являются приметой уже «верхнего», райского пространства. В определенный момент происходит символическое слияние (уподобление) нижнего и верхнего пространственных уровней, и затем земное пространство получает непосредственный выход в высший мир в момент смерти героя.

В связи с этим О.В.Ковалева справедливо обращает внимание на то, что благодаря появлению в сказке идеи «возрождающей смерти», которая вводится благодаря теме распятия (раны на руках и ногах ребенка-Христа) и лежит в основе всего сюжетного плана повествования, дерево «приобретает символику креста и древа познания добра и зла» [13].

Далее каждый пространственный уровень возвращается в свои привычные границы, о чем сигнализируют последние слова сказки: «And when the children ran in that afternoon, they found the Giant lying dead under the tree, all covered with white blossom» (52). Доминантным признаком дерева опять становятся не золотые ветви, а его чудесное цветение во время зимы, которое теперь помимо всего прочего ассоциируется с темой смерти.

Таким образом, Уайльд, опираясь на один из самых значимых в европейской культуре источников образности и сюжетов, каковым является библейская мифология, создает

свою оригинальную историю о потерянном и вновь обретенном райском пространстве. Однако оригинальный синтез различных мифологических систем приводит не только к переосмыслению этого пространства, но и делает возможным появление в «библейском» саду типичных фольклорных персонажей — Мороза, Града, Северного Ветра.

Другим типом пространства в «Великане-эгоисте» является Замок — типичный фольклорно-сказочный топос, который наряду с другими характеристиками противопоставляется саду по признаку открытости/замкнутости. Жилище Великана в самом начале сказки определяется как «замок» («castle»). Это происходит в эпизоде, семантической доминантой которого является образ великана-людоеда: «One day The Giant came back. He had been to visit his friend the Cornish ogre, and had stayed with him for seven years. After the seven years were over he had said all that he had to say, for his conversation was limited, and he determined to return to his own castle» (47).

Основная функция этого эпизода, где Великан впервые предстает перед читателями, — репрезентация главного героя как типичного представителя «семейства» великанов. Уайльд создает впечатление о характере главного персонажа, прибегая к весьма емкому способу изображения — указывает «круг общения» Великана (дружба с людоедом) и его «среду обитания» (замок). Однако далее, как мы знаем, образ Великана подвергнется значительным трансформациям. Поэтому в сказке не только отсутствует описание замка (как снаружи, так и изнутри), но и сама лексема «castle» как обозначение топоса, соответствующего первичному состоянию героя, больше не будет употребляться.

Показателен в этом отношении случай расхождения между текстом оригинала и его переводом на русский язык. «One morning the Giant was lying awake in bed when he heard some lovely music. It sounded so sweet to his ears that he thought it must be the King's musicians passing by», — пишет Уайльд (49). Переводчица передает последнюю фразу этого фрагмента, прибегая к прямому указанию топоса: «...не идут ли мимо его замка королевские музыканты» [14]. Однако намеренное отсутствие подобного указания в авторском тексте («the King's musicians passing by») имеет смыслообразующее значение, отражая трансформацию семантики рассматриваемого пространства. Заявленное в начале повествования как «замковое», далее внутреннее пространство сказки воспринимается скорее как просто «домашнее», где Великан спит, переодевается, отсюда же, сидя у окна, он созерцает свой сад.

Обращает на себя внимание, что во всех эпизодах, показывающих Великана в этом пространстве, обязательным элементом повествования становится окно: «...he sat at the window and looked out at his cold, white garden» и «It was really only a little linnet singing outside his window <...> and a delicious perfume came to him through the open casement. "I believe the Spring has come at last" said the Giant; and he jumped out of bed and looked out», — когда Зима воцарилась в саду Великана (49); «One winter morning he looked out of his window as he was dressing», — в финале повествования (52).

Безусловно, Уайльд использует окно как классический вариант оформления «границы» между двумя типами пространства (в данном случае закрытого, внутреннего топоса «замка» и открытого садового пространства). Однако для семантической характеристики внутреннего пространства сказки для нас немаловажный интерес представляют лексические нюансы этих эпизодов, которые также пропадают при переводе. Для обозначения окна в сказке употребляются два слова: наряду с нейтральным «window» автор использует лексему «casement», обладающую ярко выраженной стилистической окраской. Помимо обозначения особой формы окна («оконный переплет с боковыми навесками, створный оконный переплет») «casement» ассоциируется с «casemate» («каземат»). Это — единственная деталь, которая помимо первичного, прямого определения «castle», временно придает «замковый» облик внутреннему пространству. Она появляется в эпизоде, где в последний раз фигурируют такие фольклорные персонажи, как Град и Северный Ветер. После нравственного перерождения Великана лексема «casement» исчезает, оказавшись вытесненной стилистически нейтральным «window». Таким образом, вслед за изменением облика главного героя сказки трансформируется и семантика окружающего его пространства.

Значимой отличительной чертой поэтики уайльдовской сказки становится не только творческое усвоение библейского мифа, но и его оригинальный синтез с богатой кельтской фольклорно-мифологической традицией. Результатом творческого усвоения различных мифологических систем становится появление своеобразной персонажной системы и связанной с ней непростой пространственной организации произведения.

1. Oscar Wilde. Fairy Tales. М., 1979. P.47. Далее ссылки в тексте с указанием страниц (в круглых скобках).
2. Pine Richard. The Thief of Reason. Gill's Studies in Irish Literature. Dublin: Gill & Macmillan, 1995. P.2.
3. Janis L. Pallister. Giants // Mythical and Fabulous Creatures. A Source Book and Research Guide. Ed. By Malcolm South. General Press. N.Y. Westport. Connecticut. L., 1987. P.320.
4. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. С.304.
5. Janis L. Pallister. Op.cit. P.302-303.
6. Лики Ирландии. Книга сказаний. М.-СПб., 2001. С.27, 44.
7. Janis L. Pallister. Op.cit. P.303.
8. Бидерманн Г. Указ. соч. С.90.
9. Цивьян Т.В. Verg. Georg. IV, 116-148: К мифологеме сада // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С.583.
10. Лихачев Д.С. О садах // Лихачев Д.С. Избр. работы: В 3 т. Л., 1987. Т.3. С.478.
11. Там же.
12. Мифы народов мира. В 2 т. М., 1980. Т.2. С.363.
13. Ковалева О.В. О. Уайльд и стиль модерн. М., 2002. С.118.
14. Уайльд О. Собр. соч. в 3 т. М., 2003. Т.1. С.376.