

## ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ

УДК 811.113.4-34(Андерсен Г.)  
ББК ШЗЗ(4Дан)5-8,444

ГСНТИ 17.07.41

Код ВАК 10.01.08

Е. А. Иваньшина

Воронеж, Россия

### ВОКРУГ «СНЕЖНОЙ КОРОЛЕВЫ»: О МИФОПОЭТИКЕ АНДЕРСЕНА

**Аннотация.** В статье на материале «Снежной королевы» и смежных андерсеновских сказок («История одной женщины», «Райский сад», «Русалочка», «Красные башмаки») рассматривается мифопоэтика Андерсена, которая образует свою знаковую систему на основе архетипической семантики. Речь идет о семантике зеркала и сада: именно в этих образах отражается рефлексия Андерсена о времени и смерти. Сюжет «Снежной королевы» актуализируется как календарный сюжет, в котором рассказывается о гибели и спасении и где доминирующим переживанием является переживание времени. В попытке противопоставить «несовершенству» времени «совершенство» вечности автор статьи видит рефлексии Андерсена об искусстве. Тролль, а также женщина, умеющая колдовать, и снежная королева — соперничающие с богом творцы, поддавшиеся соблазну «улучшить» созданную им картину времени, противопоставив ему идею вечности. Вечность актуализируется в статье как, во-первых, синоним смерти, а во-вторых — как синоним памяти, которая является оправданием искусства. Таким образом, соперничество тролля и бога — это соперничество искусства и жизни.

Подобно истории о тролле и его зеркале прочитывается автором статьи и история русалочки: соблазненная желанием бессмертия русалочка в попытке подняться над своим природным естеством теряет божественные черты и совершает грехопадение.

Сказка «Красные башмаки» прочитывается подобно истории о порче зрения, героем которой в «Снежной королеве» становится Кай. Проклятые башмаки здесь аналогичны осколку зеркала, обращающему зрение Карен от мира и бога к самой себе. Переобуваясь, Карен сходит с правильной дороги и проживает свою версию сюжета грехопадения и потери души.

Особое внимание автор статьи уделяет христианской символике андерсеновских сказок.

**Ключевые слова:** Андерсен; мифопоэтика; зеркало; сад; время; вечность; искусство.

E. A. Ivanshina

Voronezh, Russia

### AROUND THE «SNOW QUEEN»: THE POETICS OF HANS CHRISTIAN ANDERSEN

**Abstract.** The article is based on the «The Snow Queen» and related Andersen's fairy tales («The Story of a Woman», «Eden Garden», «The Mermaid», «Red Shoes»); it deals with the poetics of Andersen, which forms its iconic system based on the archetypal semantics. It is about the semantics of the mirror and the garden: it is in these images that reveal Andersen's reflexion on time and death. The plot of «The Snow Queen» is a calendar story, which tells of the death and salvation and where the dominant experience is the experience of time. Andersen's thoughts about art are depicted in an attempt to oppose the «imperfection» of time to the «perfection» of eternity. A troll, a witch and the snow queen are God's rivals in their attempt to make the time better opposing it to eternity. Eternity is described in the article, firstly, as a synonym of death, and, secondly, as a synonym of memory, which is the justification of art. Thus, the competition of the Troll and God is the competition of art and life.

The story of the Troll and his mirror resembles the story of Mermaid: seduced by the desire for immortality the Mermaid loses her divine powers in an attempt to rise above the nature.

The tale «Red Shoes» is similar to the story about eyesight ruin by the character of «The Snow Queen» named Kai. The shoes here are similar to the piece of mirror, turning the vision of Karen from the world and God to herself. Changing her shoes, Karen goes off the right road and lives her version of the story of the fall and the loss of the soul.

Particular attention is paid to the Christian symbolism of Andersen's fairy tales.

**Keywords:** myths and poetry; fairytales; mirror, time; eternity; children's books; Danish writers; Christian symbols.

Мифопоэтика Андерсена оригинально отражает традиционные мифологические сюжеты и мотивы, в том числе библейские. Андерсен как будто создает свою версию великой книги и предстает перед читателем ее толкователем. Посмотрим «Снежную королеву», которая по смысловой потенции претендует стать «мега-» и «мета-сказкой» европейской культуры [Йенсен 1997: 68]. Кто такой тролль в «Снежной королеве»? Отвлечемся от скандинавской мифологии и подумаем, чем мы располагаем, исходя из самой сказки, а попутно обратимся к ближайшему — андерсеновскому — литературному контексту.

Про тролля в «Снежной королеве» сказано, что «то был сам дьявол» [Андерсен 1983: 161]. Его атрибут — зеркало, искажающее мир. Цель такого искажения — соперничество с Богом, который сотворил мир добрым и прекрасным. Тролль — трикстер, удел которого — пародировать уже сотворенное, портить кар-

тину мира, зависящую в данном случае не от качества самого мира, а от качества направленного на него взгляда. Взгляд такого качества приводит смотрящего к рефлексии о мире и его творце<sup>1</sup> и — как следствие — к отпадению от них обоих.

Зеркало тролля схоже с яблоком, с помощью которого змей искушил первых людей. История о зеркале и его осколках напоминает и историю о строительстве Вавилонской башни: обе они о тщетности усилий достать до небес и сравняться с творцом. Попытка соединения оканчивается не возвращением рая, а пониманием невозвратимости потери. В одном случае результатом катастрофы становится

<sup>1</sup> Рефлексию об интеллектуализированной и рационализированной западной культуре, отделяющей человека от природы, видит в «Снежной королеве» А. В. Конева [Конева 2000].

порча языка, в другом — порча зрения. Но и зеркало имеет отношение к языку: вспомним льдинки-буквы, из которых искушенный Кай пытается сложить слово *вечность*.

Зеркало и вечность в «Снежной королеве» связаны причинно-следственной связью, эквивалентны по сути и соотносены с полюсом холода, размещенным в Лапландии. Холод затрудняет непосредственный пространственный контакт между детьми: зимой они общаются через замерзшие оконные стекла<sup>1</sup>, которые «отпираются» нагретыми на печке медными монетами, или им приходится преодолевать много-много ступеней, спускаясь вниз и поднимаясь вверх. Эта лестница — воплощение той же вертикали, которая реализована и в истории зеркала. Для «Снежной королевы» эта вертикаль является сюжетообразующей: перед нами сюжет грехопадения, с которым связана мысль о потерянном рае. Рай «Снежной королевы» — детство Кая и Герды, их маленький садик на крыше. Автор неслучайно поселил детей в мансарде: этим подчеркивается, с одной стороны, их близость к небу, а с другой стороны, зыбкость их безгрешного существования.

В мифопоэтике «Снежной королевы» значимыми являются пересекающиеся друг с другом оппозиции: «верх — низ», «тепло — холод», «женское — мужское», «сердце — разум». Они подчинены сюжету, в котором зеркало является метатропом: это не только инструмент злого тролля, но и инструмент, который демонстрирует автор, в чьем сюжете преломляется христианская символика. К ее семантическому полю относятся и *розы*, и *псалом*, и *пчелы*, с которыми сравниваются снежинки, и *голуби*, которых держит у себя маленькая разбойница, и сама *разбойница*, и *сушеная треска*, которую использует вместо бумаги лапландка, и *терновник*, упомянутый в финале третьей истории, и *олень*. Полярному смысловому полю принадлежат атрибуты Снежной королевы (льдинки вместо букв, снежинки вместо цветов, снежные курицы в противовес голубям и, наконец, неподвижное ледяное озеро<sup>2</sup> в противовес живой реке). Таким образом, можно говорить о сюжетной симметрии «Снежной королевы», то есть о зеркальном принципе как основе композиции. Так что же такое здесь зеркало?

Сюжет сказки вписывается в парадигму календарных сюжетов, к которым относятся сюжеты рождественские и пасхальные<sup>3</sup>. Доминирующее переживание в «Снежной королеве» — переживание времени, что характерно как раз для рождественских текстов, в которых зеркало является системной составляющей. Часы как символ времени появляются в тот самый момент, когда дети рассматривают книжку с картинками; затем они упоминаются в

финале сказки («так же тикали часы, так же двигалась часовая стрелка» [Андерсен 1983: 183]), но динамизм времени явлен в смене времен года и в цикле цветения роз, подчиненном солнечному циклу. Солнечный цикл повторяет и Герда, совершающая паломничество в страну вечного холода Лапландию, чтобы вернуть Кая. Сюжет сказки воспроизводит природный ритм, обнаруживая в нем мудрость замысла творца. На смену идиллическому благоуханию лета приходит напоминание о ходе времени («на больших башенных часах пробило пять» [Андерсен 1983: 164]), зиме и смерти. Время — это неизбежное взросление детей, с которым у автора сопряжено чувство страха и желание остановить время, противопоставив его несовершенству совершенства<sup>4</sup> вечности. Само время изображено в «Снежной королеве» зеркально: ледяные узоры и цветы образуют симметрию, прелесть которой доступна бабушке (именно она, рассказывая о снежной королеве, сравнивает снежинки с пчелами и ледяные узоры с цветами). Бабушка соблазняет Кая мыслью о снежной королеве, заронив в нем опасное знание о ней.

Переживание времени и переживание смерти нераздельны. Проблема в том, что цветение роз не может быть вечным. Можно интерпретировать холод как эквивалент смерти, а тепло — как эквивалент жизни<sup>5</sup>. Но жизнь в «Снежной королеве» — это как раз следование ходу времени, предполагающему циклическое чередование тепла и холода, а не выбор одного состояния из двух. Неслучайно укутанная в тончайший белый тюль женщина представляет у Андерсена изнаночную сторону божественного времени, явленного в цветах (она прорастает в том же цветочном ящике [Андерсен 1983: 163]). Антизой времени как движения жизни является вечность как неподвижность времени (такую картину мы видим в сказке «Райский сад»). Но тогда вечность — синоним смерти, а не жизни, и совершенство вечности — совершенство смерти<sup>6</sup>.

Оптическая травма, полученная Каем, неслучайно совпадает по времени с рассматриванием картинок в книжке: книжка является источником соблазна, как и снежная королева. Осколок зеркала тролля как бы ждет Кая в книжке, чтобы оттуда поразить его, заразить рефлексией и сделать себе подоб-

<sup>4</sup> Совершенство по Каю — не только точность линий (именно их видит мальчик, глядя через закигательное стекло на снежинки), но и неизменность формы.

<sup>5</sup> О противостоянии тепла и холода в «Снежной королеве», где все теплое имеет самое непосредственное отношение к теме христианского чуда, а все холодное, напротив, — к теме дьявольского соблазна, пишет О. А. Лекманов [Лекманов 2000].

<sup>6</sup> Возможно, именно поэтому в сказке «Ледяная дева» смерть настагает Руди в момент наивысшего счастья, после того как он восклицает «Ничего лучшего земля не может мне дать!» [Андерсен 1969: 288], и описана как благодать: «Вот истинная благодать — перейти от любви к любви, с земли на небеса» [Андерсен 1969: 289]. Восклицание Руди — по сути высказанное им желание остановить прекрасное мгновение, которое и исполняет ожидающая его с детства Ледяная дева, то есть смерть.

<sup>1</sup> Оконные стекла здесь эквивалентны зеркалам, так как являются преградой между двумя мирами (до тех пор, пока взгляд Кая не устремляется за окно) [Веселова 2008].

<sup>2</sup> Это озеро — еще одно расколотое зеркало, которое снежная королева считает единственным и лучшим зеркалом в мире [Андерсен 1983: 182].

<sup>3</sup> Святочный (рождественский) и пасхальный тексты тоже считаются симметричными [Душечкина 1995: 298–299].

ным. Кай сам становится зеркалом, зеркальное зерно прорастает в нем. Это заражение не что иное, как взросление — утрата наивного (невинного) взгляда. Кай обретает пристрастный взгляд на мир, начинает видеть червоточину в розах (дыхание смерти) и безобразии в Герде; авторитет бабушки падает (если раньше Кай верил ее словам, то теперь начинает к ним придирается). Зараженный осколком мальчик обречен повторить путь тролля. Он вооружается увеличительным стеклом и постигает искушение видеть то, что недоступно простому глазу, соблазн искусно сделанного, которое куда интересней живого. У него возникает желание видеть то, чего нет (нетающие снежинки). Он хочет улучшить то, что создано не им. Это «улучшение» — как бы компенсация ухудшающего мир зрения: видя мир несовершенным, Кай не утрачивает стремления к идеальной картине. Зеркало в «Снежной королеве» напрямую связано с искусством как соблазном удвоения мира (и его усовершенствования) в изображении.

Какие смыслы репрезентирует в «Снежной королеве» сад? Здесь несколько садов (весенний домашний садик в цветочных горшках, летний цветник женщины, умеющей колдовать, осенний сад принцессы в четвертой истории и зимний — снежной королевы)<sup>1</sup>. Движение от одного сада к другому — движение времени. Зеркало в начале сказки образует антитезу саду (уводит Кая из сада); в цветнике женщины, умеющей колдовать, сад становится зеркалом (см. ниже); в финальной истории зеркало становится садообразующим арт-объектом (в саду самой королевы на зеркальном озере стоит трон хозяйки).

Если посмотреть на другие андерсеновские сюжеты, в которых задействованы цветы, можно увидеть, что они так или иначе отражают авторскую рефлексию на тему смерти («Цветы маленькой Иды», «Ромашка», «Эльф розового куста», «История одной матери», «Роза с могилы Гомера», «Отпрыск райского растения»). Говоря о цветах в «Снежной королеве», надо выяснить функцию третьей истории, в которой Герда попадает в цветник женщины, умеющей колдовать. Цветник расположен в вишневом саду. Дом отделен от сада окнами, набранными из разноцветных *стеклышек*. Про цветы в своем саду женщина говорит, что «они красивее нарисованных в любой книжке с картинками и все умеют рассказывать сказки» [Андерсен 1983: 167]. В цветнике собраны «всевозможные цветы и притом всех времен года» [Андерсен 1983: 168]. Возможно, это значит, что времени в этом месте уже нет, хотя солнце встает и садится за высокими вишневыми деревьями. «Во всем свете не сыскать было книжки с картинками пестрее, красивее этого цветника» [Андерсен 1983: 168]. Снова, уже в третий раз здесь упоминается книжка с картинками, которая становится как бы эквивалентом рукотворного чуда. Роль колдуньи по отношению к Герде аналогична роли снежной королевы по отношению к Каю. Обе женщины источают соблазн забвения и эфемерной

искусственной жизни, похожей на сон (жизни в искусстве?). Цветник — мир сновидений и грез.

В цветнике можно увидеть теплицу смерти. Такая теплица изображена в сказке «История одной женщины». В этой теплице цветы и деревья тоже растут вперемежку: люди, жизнь которых они символизируют, разбросаны по всему свету. Смерть навевается в теплицу и пересаживает те растения, которые завяли. Она называет себя садовником бога. Мир теплицы — зеркало земного мира.

Цветы, за которыми ухаживает колдунья в «Снежной королеве», — тоже двойники людей. Цветочные истории — барочные «картинки в картинке», которые предупреждают Герду о том, что ждет ее на жизненном пути. Это вариации на тему *memento mori*, отражающие авторские раздумья о невинности и опыте, об опасности взросления и неизбежности падения; заключающий их девиз (история желтой лилии) гласит: «Чистота — лучшая красота».

Цветы, рассказывающие истории, выступают в функции живых книг и выполняют функцию медиаторов: во-первых, они являются живыми формами памяти, связывая мир живых с миром мертвых (в частности, розы напоминают детям о Христе, а Герде — о Кае); во-вторых, они открывают Герде тот опыт, которого она пока не пережила, то есть выполняют функцию зрения. Кроме роз, все цветы эгоистичны: значит ли это, что любой автор, о чем бы он ни писал, неизменно видит себя, словно нарцисс? Интересно, что себя Герда в этих историях не видит, но видит Кая и свою бабушку. В отличие от цветов, о себе она не думает.

Аналогичный цветник удвоен в соломенной шляпе старушки. Материал, из которого сделана шляпа, имеет отношение к семантике перехода [Славянские древности: т. 5, с. 111]<sup>2</sup>. Шляпа — сад в саду, компенсация того, что недоступно непосредственному созерцанию. Это произведение искусства и эквивалент памяти, которой садовница хочет лишить Герду и которая есть не что иное, как особая форма зрения. Эпизод с розами на шляпе, возвращающими Герде память о настоящих розах, — своего рода оправдание искусства: оно ценно как память о том, чего нет, а не как способ забвения. Искусство и жизнь соперничают за право обладания человеческой душой: жизнь — это цветы, растущие в свой срок (он так короток!), искусство — цветы, возвращаемые в оранжерею вопреки времени, которое никого не щадит.

В мире женщины, умеющей колдовать, Герда попадает в развилку между временем (река) и смертью, к которой неизбежно приводит время; сад становится зеркалом времени, которое ожидает взрослеющую Герду. В любом случае путь Герды — это путь к смерти, вестниками которой и выступают цветы со своими историями.

«Мы идем в Райский сад дорогой смерти!» — говорит принц, герой сказки с говорящим названием «Райский сад» [Андерсен 1983: 96]. Его история тоже начинается с чтения книг, в которых принц

<sup>1</sup> О том, что сады в «Снежной королеве» представляют разные времена года, пишет В. Веселова [Веселова 2008].

<sup>2</sup> В частности, гробы для бедняков тоже делали из соломы, как, например, в сказке «Красные башмаки».

мог прочесть обо всем на свете и где все было изображено на чудесных картинках. «Об одном только не было сказано ни слова: о том, где находится Райский сад, а вот это-то как раз больше всего и интересовало принца» [Андерсен 1983: 91]. Семья желания Райского сада посеяла в воображении принца бабушка: в детстве она рассказывала ему о цветах этого сада как о пирожных, съедание которых умножает познание. К семнадцати годам райский сад наполняет все мысли принца, и его желание попасть туда сбывается: он становится тем счастливым, кто удостоился увидеть сад после Адама и Евы. «После того как они [Адам и Ева — Е. И.] были изгнаны, Райский сад ушел в землю, но в нем царит прежнее великолепие, по-прежнему светит солнце и в воздухе разлиты необыкновенные свежесть и аромат! Теперь в нем обитает королева фей. Там же находится чудно-прекрасный остров Блаженства, куда никогда не заглядывает Смерть!» [Андерсен 1983: 95]. Это говорит принцу одетый китайцем Восточный ветер, который посещает райский сад раз в сто лет и общается с его обитательницей.

Когда Восточный ветер приносит принца в Райский сад, гость видит чудесные растения, образующие гирлянды: «такие гирлянды можно встретить разве только в заставках и начальных буквах старинных святцев» [Андерсен 1983: 97]. Здесь интересно именно сравнение райской растительности с книжными узорами. Замок принцессы тоже напоминает цветок. Но самое любопытное — картины, которые принц видит на оконных стеклах: «Фея улыбнулась и объяснила ему, что на каждом стекле время начертало неизгладимую картину, озаренную жизнью: листья дерева шевелились, а люди двигались, — ну вот как бывает с отражениями в зеркале! <...> Да, все, что было или совершалось когда-то на свете, по-прежнему жило и двигалось на оконных стеклах замка; такие чудесные картины могло начертать своим неизгладимым резцом лишь время» [Андерсен 1983: 97–98]. Неизгладимые картины — память, которая является функцией времени. Значит, именно время является подлинным художником. Глядя в стекла, принц словно читает все ту же книжку с картинками. Но сам сад находится там, где времени еще быть не должно: время как сюжет начинается с момента грехопадения<sup>1</sup>. Здесь же оно запечатлено в картинах-окнах как предостережение тем, кто находится внутри. Эти картины — словно воспоминания о неизбежном будущем. Ту же функцию выполняют цветы в цветнике женщины, умеющей колдовать.

Принцесса приглашает принца сесть в лодку, которая «только покачивается на волнах, но не двигается, а все страны света проходят мимо!» [Андерсен 1983: 98]. То, что видит, сидя в лодке, принц, — пространство без времени, география без истории. Символом времени как длительности, измеряемой столетиями и тысячелетиями и чреватой смертью, в этой сказке является единственная в мире птица Феникс, которая отправляет принцессе на пальмовом листе историю своей жизни. Опыт Феникса —

опыт переживания времени и смерти, которого принцесса лишена в раю. Можно сказать, что у принцессы и Феникса разный личный опыт бессмертия: в случае с принцессой это бессмертие до смерти, в случае с Фениксом — бессмертие как результат возрождения. Время — оконное стекло, по разные стороны которого находятся принцесса и Феникс.

Итак, рай здесь подобен книге с картинками, с которой начинается путь познания принца в этой сказке. Но сначала опыт этого познания был чужим для принца, и только очутившись в Райском саду, он может повторить (или не повторить) этот чужой опыт. Теперь он внутри книги. Посреди покоев со стенами из прозрачных картин, куда приводит принца принцесса, он видит и само древо познания добра и зла. Принц хочет попасть в Райский сад и обещает, если такое случится, не повторять пути Адама и Евы. Но принцесса предлагает ему испытать себя и, заманивая отвесть запретных плодов, одновременно предостерегает от повторения негативного опыта<sup>2</sup>. Принц не справляется с *тоской желания*, хотя он предупрежден опытом первых людей. Приближаясь шаг за шагом к заветному дереву, он обманывает себя, внушая себе мысль, что еще не согрешил, не перешел заветную черту. Как только он подходит к этой черте, его желание находит себе оправдание для нарушения запрета: находясь в точке невозврата, за райское блаженство он принимает огонь, который разжигает в его крови вид спящей за ветвями феи, и минута блаженства кажется ему ценнее вечности. Только теряя рай, принц обретает ценность времени.

Но вернемся к «Снежной королеве». Мы наблюдаем здесь религиозное переживание времени (в центре его — розы как память страданий Христа), в которое вмешивается одержимый соблазном вечности художник. В сказке соперничают два текста-сада: один является божественным откровением, написанным живым дыханием времени, другой — порождением искусства, дьявольского соблазна остановить время, уловить его отражающей поверхностью зеркала; первый читается в оконном стекле и постоянно меняется<sup>3</sup>, так как пишется солнцем и морозом, цветами и снежинками; второй — неизменный — читается в книжках с картинками и складывается либо из цветов (колдунья), либо из буквльдинок (Кай).

Тщетно пытаясь уловить величие времени, искусство — это дерзкое зеркало — умерщвляет его, превращая в осколки, выхваченные из цельной движущейся картины. Сюжет «Снежной королевы» структурно воспроизводит то самое разбитое зеркало, о котором рассказывается в первой истории: семь историй — семь осколков<sup>4</sup>. Таким образом, само-

<sup>2</sup> Принцесса здесь подобна змею-искусителю.

<sup>3</sup> Два текста — солнечный и морозный — читаются в свой черед, составляя вместе единую *картину времени*. Проблемы начинаются тогда, когда эта картина разбивается дерзким замыслом художника, привносящего в отражение, помимо горячего сердца, *ледяную игру разума*.

<sup>4</sup> Лиор Горалик неслучайно назвала «Снежную королеву» сказкой наоборот: «ведь у нордов Гердой звали ледяную великаншу, считай — снежную королеву»

<sup>1</sup> Об осознании времени как грехопадения см.: [Элиаде 2005: 86].

ощущение автора похоже на ощущение зеркала, которое, отражая в искаженном виде творца, является орудием самого дьявола. Искусство несет в себе неразрешимую двойственность, подменяя дар откровения даром подражания (то есть неизбежной вторичности, искусной сделанности по божественному образцу). Чем выше стремится художник подняться к небу, тем ниже, греховнее он себя ощущает. «Снежная королева» — раскаяние злого тролля, изготовляющего зеркала (книжки с картинками), осколки которых проникают в невинные читательские души и отворачивают их от красоты первозданной.

\*\*\*

«Чистота — лучшая красота», — говорит Герде желтая лилия. То же говорит русалочке морская ведьма, приступая к приготовлению волшебного напитка, который превратит русалочий хвост в человеческие ноги. Ноги — олицетворение и метонимия бессознательного [Руднев 2001: 66]; бессознательное — желания, зеркалом которых является в сказке сад, в котором сестры-русалочки выращивают что хотят. В этом саду желаний сестры героини воспроизводят то, что знают, сама же русалочка томится по неизведанному. Ее манит «высший свет», о котором рассказывает бабушка. Садик русалочки отражает ее желание вочеловечиться<sup>1</sup>. Для нее это значит обрести бессмертие, потому что люди, как рассказывает ей бабушка, имеют бессмертную душу. Тоска этого желания и жажда бессмертия роднят русалочку с принцем из сказки про райский сад. Русалочка родственна розовому цветку и в этом качестве символизирует страдания<sup>2</sup>.

Сюжет «Русалочки» тоже выстроен по зеркальному принципу. Подводный мир, в котором обитают сородичи героини и она сама, зеркально отражает мир повествователя: глубина его измеряется колокольнями, рыбы соотносимы с птицами. Но подобие «нижнего» мира «верхнему» — еще не тождество. От бабушки русалочка узнает, что русалочий век длиннее человеческого, но, в отличие от людей, русалки не имеют бессмертной души. Бабушка же внушает внучке, что ради красоты надо потерпеть (когда прицепляет к хвосту восьмерых устриц). И она же подвергает сомнению красоту рыбьего хвоста. Интересно, что греховный соблазн исходит у Андерсена от бабушек: именно они своими рассказами провоцируют несчастья, рассказывая Каю о Снежной королеве, принцу — о пирожных из райского сада, а русалочке — о бессмертной душе.

Русалочка — трехмиренное существо: она совмещает в себе признаки подводного мира (рыбий хвост), человеческого (верхняя часть тела) и небесного (божественный голос, эквивалентный душе). В жажде достичь заветной высоты героиня заключает

с ведьмой (тоже бабушкой!) губительный договор, исполнение которого буквально обрубает ее с двух сторон: обменивая ноги (недостающую часть человеческой плоти) на голос (бесплотный), она «поднимается» над своей рыбьей природой, но одновременно теряет не только хвост, но и небесные крылья (недаром с точки зрения подводного мира рыбы — все равно что у людей птицы). Хвост русалочки и ее голос поданы в сказке как симметричные, но не равноценные «атрибуты», хотя оба они имеют отношение к бесплотности: голос бесплотен по сути, русалочий хвост делает русалочку бесплотной в ином смысле (целомудренной и физически недоступной). Этот главный видовой русалочий признак здесь эквивалентен бестелесности, которая сродни заточению в монастыре. Равноценность хвоста и голоса так же обманчива, как эквивалентность глубины и высоты, которую упрощенно толкует бабушка, и затеянный русалочкой обмен не может привести к желаемому результату. Подъем в «высший свет», к бессмертию оборачивается падением и смертью. На пути к заветной цели — получению бессмертной души — человеческое является лишь первой ступенью на пути к божественному, но, получая ноги, русалочка божественное теряет. Для Андерсена рыбий хвост — залог невинности, тогда как ноги — приращение греховной телесности, равносильное грехопадению; рыба — символ Христа; отказываясь от рыбьего хвоста, русалочка убивает в себе не только русалочье, но божественное начало. Она думает, что начинает свой подъем по лестнице Иакова, а на самом деле переживает грехопадение. О том, что на пути в рай ей предстоит неизбежная смерть, бабушка, рассказывающая внучке геометрию мироздания со своей, подводной точки зрения, умалчивает.

В инициальном сюжете сказки траектории русалочки и принца симметричны: их дни рождения совпадают, и в тот самый день, когда русалочка ныряет из своей подводной глубины, принц рискует разделить участь мраморного мальчика, то есть погрузиться на русалочье дно. Но это встречное движение, сопровождающееся совпадениями во времени и пространстве, не завершится счастливым совпадением чувств. Принц не отдаст русалочке своего сердца, что могло бы, как объясняет бабушка, сделать ее человеком. В зеркальном сюжете андерсеновской сказки образ русалочки удваивается: она отражается в счастливой сопернице, которую принц видит после того, как был спасен русалочкой. Вместо того, чтобы спасти русалочку, взяв ее в жены, принц выбирает ее двойника и тем самым убивает свою бессловесную подругу. В результате русалочка становится заложницей чужой воли (сначала принца, а потом детей, поведение которых влияет на срок ее искупления), и ее отсроченная гибель обещает длиться бесконечно. Финал сказки втягивает в зеркальную перспективу сюжета читателя-ребенка (слушателя): теперь срок искупления русалочки зависит от него. Таким образом автор умножает страдания героини и делает для нее недостижимой перспективу бессмертия.

Ноги, которые русалочка получает в результате обмена с ведьмой, Андерсен, очевидно, считает осо-

[Линор Горалик 1999]. Наоборотность — свойство зеркала. Наоборот сложен и сюжет «Русалочки», хотя и из тех же мотивов-осколков, что и традиционный.

<sup>1</sup> Вочеловечение — вполне русалочий сюжетный «шаг»; русалка — одна из литературных масок Анимы. См.: [Фаустов 1998: 116].

<sup>2</sup> О связи русалки с вегетацией растений и с розами см.: [Славянская мифология 1995: 338].

бенно греховной частью тела<sup>1</sup>, и в этом смысле симметричным дополнением к «Русалочке» может служить сказка «Красные башмаки»; одновременно она же дополняет и «Снежную королеву». Вспомним, что, пускаясь в плавание по реке, Герда сначала отдает ей свои новые красные башмачки, которые Кай *ни разу еще не видал*. Что значит эта жертва с учетом контекста «Красных башмаков»? Эта сказка тоже о глазах, которые смотрят не туда, куда надо, и об испортивших зрение Карен башмаках, символизирующих повороты на ее жизненном пути (каждое переобувание героини символично и совпадает с переменами ее статуса). Красные башмаки здесь напрямую связаны с порчей зрения и соотносимы с зеркалом, так как обращают взгляд героини от близких и бога к самой себе. В «Снежной королеве» осколок зеркала, попав в глаз, меняет качество зрения, в «Красных башмаках» башмаки меняют его направленность, причем это касается не только самой Карен (которая выбирает не те башмаки, которые ей советуют старшие, а те, которые приковывают взгляд), но и окружающих (которых обуваная в красные башмаки Карен заставляет смотреть на себя, словно принцесса, у которой она перенимает этот предмет гардероба<sup>2</sup>): «Все люди в церкви смотрели на ее ноги, когда она проходила на свое место. Ей же казалось, что и старые портреты умерших пасторов и пасторш в длинных черных одеяниях и плоеных воротничках тоже уставились на ее красные башмачки» [Андерсен 1983: 192]. «Именно из зрения, по мнению ученых мужей, в большинстве своем проистекали грехи, свойственные представителям рода человеческого, и первым среди них был грех гордыни» [Мельшиор-Бонне 2005: 296]. Речь в этом пассаже идет о Средневековье. В истории Карен тоже есть зеркало, которое говорит девочке: «Ты больше чем мила, ты прелестна» [Андерсен 1983: 191]. Желание Карен носить красные башмаки — не что иное, как желание сравняться с принцессой, то есть тщеславие. Интересно, что первые красные башмаки попадают к девочке благодаря старой башмачнице. Они сделаны из обрезков красного сукна (ср. с осколками зеркала), «очень неуклюжие, но сшиты были с добрыми намерениями» [Андерсен 1983: 191]. Известно, куда могут привести добрые намерения. Башмаки символизируют путь именно в этом направлении: сначала они суконные, потом — из лакированной кожи; каждая перемена обуви — ступень падения. Чем лучше башмаки, тем черствей становится Карен. Бесстыдные башмаки, приковав к себе сначала взгляд героини, завладевают ее ногами, но по сути они завладевают душой героини, из которой вытесняют любовь к матери, благодарность по отношению к воспитательнице и Бога (во время причастия Карен видит красные башмаки в чаше и забывает прочитать псалом «Отче наш»). Башмаки

ослепляют, они подобны осколку зеркала тролля: намерения Карен они преобразуют в прямо противоположные действия: «Но вот она хочет повернуть направо — ноги несут ее влево, хочет сделать круг по зале — ноги несут ее вон из залы, вниз по лестнице, на улицу и за город» [Андерсен 1983: 193]. Не башмаки подчиняются ногам, а наоборот; башмаки стали частью Карен, срослись с ногами; избавиться от них можно только отрубив ноги. Вина Карен переходит на ноги: скорее всего, у Андерсена именно они символизируют женское тело. Избавление Карен от ног подобно избавлению русалочки от хвоста, но смысл здесь противоположный: если русалочка, избавляясь от хвоста, воплощается (получает плоть), то Карен развоплощается, чтобы попасть к ангелам. Лишаясь вместе с ногами башмаков, она заканчивает свой земной путь, чтобы соединиться с небесами<sup>3</sup>.

«Такие глаголы, как «видеть», «видеть себя» и «знать» <...> были связаны одним грехом и объявлялись признаками одинаковой виновности» [Мельшиор-Бонне 2005: 296]. «Я вижу себя!» — говорит желтая лилия (та самая, которая утверждает, что чистота — лучшая красота), и Герда отвечает: «Да мне мало до этого дела! <...> Нечего мне об этом и рассказывать» [Андерсен 1983: 170]. Но не только потому, что не пережила подобного опыта, а потому, что думает не о себе, а о Кае. Отказавшись от новых красных башмаков, она отказывается от самолюбования, которым грешит Карен и символом которого являются ее красные башмаки. Карен начинает правильно видеть только после того, как палач отрубает ей ноги вместе с башмаками<sup>4</sup>: «Затем ангел коснулся стен — они раздались, и Карен увидела церковный орган, старые портреты пасторов и пасторш и весь народ; все сидели на своих скамьях и пели псалмы» [Андерсен 1983: 195]. Теперь не на нее смотрят — она смотрит, ее взгляд наконец обращается от себя.

В роли соблазнительей в «Красных башмаках» выступают башмачники: сначала старая башмачница подсовывает девочке красные башмаки, сшитые из обрезков сукна, потом лучший городской башмачник переобуван ее в красные башмаки, которые блестят. Эти последние красуются за стеклами большого шкафа и были заказаны для графской дочки. Обувая *чужие* красные башмаки (первые были сшиты башмачницей именно для Карен), девочка *сидит не в свои сани*, и сани эти везут ее не в ту сторону. При этом сама обувь, как уже было сказано выше, — артефакт, подобный зеркалу, а башмачники подобны троллю.

И тролля, и старушку-садовницу, и снежную королеву, и ведьму, и башмачников у Андерсена объединяет причастность к искусству. Искусство

<sup>1</sup> В. Руднев пишет, что ноги — символ, объединяющий секс и смерть [Руднев 2001: 64], а боль в ногах русалочки — плата за человеческий секс [Руднев 2001: 67].

<sup>2</sup> «Между башмаками стояла и пара красных, они были точь-в-точь как те, что красовались на ножках принцессы» [Андерсен 1983: 192].

<sup>3</sup> Герда, отдав свои новые красные башмачки реке, остается босая, обнаруживает готовность умереть. Метафора босых ног связывает человека с царством смерти [Веселова 2008].

<sup>4</sup> Пассаж об отрубленных ногах П. Вайль рассматривает как надругательство над женским телом — этот мотив сближает «Красные башмаки» и «Русалочку» [Вайль 1999].

осмыслено в рассмотренных сюжетах как попытка усовершенствования первоначальной картины мира и предназначенной человеку судьбы. В частности, искусство одержимо соблазном вечности, путь к которой лежит через смерть. Соперничество тролля и бога — это соперничество искусства с жизнью, которое каждый раз оборачивается провалом, неслучайно все рассмотренные сюжеты являются версиями сюжета грехопадения. Искусство — соблазн, вводящий в грех и самих творцов, и тех, кто взаимодействует с созданными ими артефактами; единственным оправданием искусства является память.

#### ЛИТЕРАТУРА

Андерсен Г. Х. Сказки и истории: в 2 т. Т. 2. — Л.: «Художественная литература», 1969. — 656 с.

Андерсен Х. К. Сказки, рассказанные детям. Новые сказки / пер. А. В. и П. Г. Ганзен. — М.: «Наука», 1983. — 368 с.

Вайль П. Гений места. — М., 1999. — 488 с. — Режим доступа: <http://lib.ru/PROZA/WAJLGENIS/genij.txt>.

Веселова В. История, увиденная в зеркалах // Вопросы литературы. — 2008. — № 2. — С. 183–200. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/2/ve8.html>.

Линор Горалик. Святая Герда // Русский журнал. — 1999. — 10 декабря. — Режим доступа: <http://old.russ.ru/krug/razbor/19991210-pr.html>.

Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: Становление жанра. — СПб., 1995. — 256 с.

Йенсен П. А. Стрельников и Кай: «Снежная королева» в «Докторе Живаго» // Scando-Slavica. Munk sgaard. — Copenhagen, 1997. — Т. 43. — С. 68–107.

Конева А. В. Человек, мыслящий культуру («Снежная королева» Г. Х. Андерсена) // Серия «Symposium», Виртуальное пространство культуры. Вып. 3. — СПб, 2000. — С. 74–77. — Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/text/koneva-av/chelovek-myslyashchiy-kulturu-snezhnaya-koroleva-gh-andersena>.

Лекманов О. А. Анненский и Андерсен о Снежной королеве, холоде и тепле // Книга об акмеизме и другие работы. — Томск, 2000. — С. 234–237. — Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/notes/lekmanov/lekmanov.htm>.

Мельшиор-Бонне С. История зеркала. — М., 2005. — 456 с.

Руднев В. П. Метафизика футбола. — М., 2001. — 384 с.

#### Данные об авторе

Елена Александровна Иваньшина — доктор филологических наук, профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы, Воронежский государственный педагогический университет (Воронеж).

Адрес: 394024, Россия, г. Воронеж, ул. Ленина, 86.

E-mail: [sergiencou@yandex.ru](mailto:sergiencou@yandex.ru).

#### About the author

Elena Alexandrovna Ivanshina — Doctor of Philology, Professor, Department of Theory, History and Methods of Teaching the Russian Language and Literature, Voronezh State Pedagogical University (Voronezh).

Славянская мифология: Энциклопедический словарь. — М., 1995. — 416 с.

Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 5. — М., 2012. — 736 с.

Фаустов А. А. «Женский миф» // Фаустов А. А., Савинков С. В. Очерки по характерологии русской литературы: Середина 19 века. — Воронеж, 1998. — С. 115–134.

Элиаде М. Аспекты мифа. — М., 2005. — 224 с.

#### REFERENCES

Andersen G. Kh. Skazki i istorii: v 2 t. T. 2. — L.: «Khudozhestvennaya literatura», 1969. — 656 s.

Andersen Kh. K. Skazki, rasskazannye detyam. Novye skazki / per. A. V. i P. G. Ganzen. — M.: «Nauka», 1983. — 368 s.

Vayl' P. Geniy mesta. — M., 1999. — 488 s. — Rezhim dostupa: <http://lib.ru/PROZA/WAJLGENIS/genij.txt>.

Veselova V. Istoriya, uvidennaya v zerkalakh // Voprosy literatury. — 2008. — № 2. — S. 183–200. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/2/ve8.html>.

Linor Goralik. Svyataya Gerda // Russkiy zhurnal. — 1999. — 10 dekabrya. — Rezhim dostupa: <http://old.russ.ru/krug/razbor/19991210-pr.html>.

Dushechkina E. V. Russkiy svyatochnyy rasskaz: Stanovlenie zhanra. — SPb., 1995. — 256 s.

Yensen P. A. Strel'nikov i Kay: «Snezhnaya koroleva» v «Doktore Zhivago» // Scando-Slavica. Munk sgaard. — Copenhagen, 1997. — Т. 43. — С. 68–107.

Koneva A. V. Chelovek, myslyashchiy kul'turu («Snezhnaya koroleva» G. Kh. Andersena) // Seriya «Symposium», Virtual'noe prostranstvo kul'tury. Vyp. 3. — SPb, 2000. — S. 74–77. — Rezhim dostupa: <http://anthropology.ru/ru/text/koneva-av/chelovek-myslyashchiy-kulturu-snezhnaya-koroleva-gh-andersena>.

Lekmanov O. A. Annenskiy i Andersen o Snezhnoy koroleve, kholode i teple // Kniga ob akmeizme i drugie raboty. — Tomsk, 2000. — S. 234–237. — Rezhim dostupa: <http://annensky.lib.ru/notes/lekmanov/lekmanov.htm>.

Mel'shior-Bonne S. Istoriya zerkala. — M., 2005. — 456 s.

Rudnev V. P. Metafizika futbola. — M., 2001. — 384 s.

Slavyanskaya mifologiya: Entsiklopedicheskiy slovar'. — M., 1995. — 416 s.

Slavyanskie drevnosti: Etnolingvisticheskiy slovar': v 5 t. T. 5. — M., 2012. — 736 s.

Faustov A. A. «Zhenskiy mif» // Faustov A. A., Savinkov S. V. Ocherki po kharakterologii russkoy literatury: Sredina 19 veka. — Voronezh, 1998. — S. 115–134.

Eliade M. Aspekty mifa. — M., 2005. — 224 s.