

## ИЛЛЮСТРАЦИИ ОСКАРА КЛЕВЕРА К СКАЗКАМ Х.К. АНДЕРСЕНА

Мы знаем сказки Андерсена. Они были нашими спутниками с детства, а это значит, что мы создали определенные образы этих сказок, образы, возникшие из мира наших ранних представлений, подкрепленных иллюстрациями, содержащимися в том издании его сказок, что были у нас в пору детства.

Позднее смотреть на Андерсена свежим взглядом трудно, а часто даже и не пытаешься. Андерсен стал уже синонимом покинутой нами вселенной. Он стал недвижим, но мы, возможно, вообще не пытаемся прикоснуться к нему всерьез, поскольку редко возвращаемся к произведениям времен нашего детства и юности.

Достаточно читать его сказки детям. Мы ведь его знаем. А если мы довольствуемся тем, что снова читаем его сказки, но уже своим детям, мы, быть может, не видим ничего иного, кроме того, что помним. Пожалуй, понадобится что-либо совершенно экстраординарное, дабы по-настоящему прочитать Андерсена. И многие ли читают этого писателя на более поздних этапах своей жизни? Может статься — появляется художник-иллюстратор, что подкрепляет его текст более наглядными сценами и действующими лицами. Но фантазия его как бы соавторская, это самостоятельный мир, созданный выразительным языком иллюстраций. Он вселяет в тексты Андерсена новую поразительную жизнь, заставляет нас задать вопрос: неужели это и есть подлинный Андерсен?

Иллюстрации подобного типа, созданные к сказкам и историям Андерсена, мы встречаем у русского художника Оскара Клевера (1887–1975). Здесь от руки художника представлены всего 46 акварелей к 28 сказкам, гениальные картины, забрасывающие нас во вселенную Андерсена, к встрече с которым, хорошо известным нам, как мы раньше думали, мы совершенно не были подготовлены, ибо думали, что знали все заранее.

То, что в иллюстрациях Клевера содержится особая глубина, а по большей части и некий демонизм, имеет свое объяснение в тех обстоятельствах, при которых они были созданы.

В сложной и беспокойной жизни художника, в которой его талант находил выражение во многих различных направлениях: в агитационном театре и в театре для детей, в работе актера и театрального художника, в разработ-

ке хирургического атласа, — мир Андерсена был в большей или меньшей степени красной нитью для Клевера, постоянным, возможно, подлинным, крупным и увлекательным художественным заданием самому себе, очарованием, от которого он никогда не мог отрешиться.

С самых юных дней Клевера занимала мысль об иллюстрировании сказок и историй Андерсена. Самые ранние из его акварелей к произведениям писателя относятся к 1914–1915 гг., но они, по-видимому, утеряны. Из сохранившихся самые ранние относятся к периоду 900-дневной блокады Ленинграда во время Второй мировой войны. Вдова брата Клевера продала некоторые из его акварелей за ничтожную сумму — бутылку спирта. Где «осели» эти рисунки, или они вообще больше не существуют, неизвестно.

О некоторых из этих акварелей, что столь трагикомично исчезли, Андерсен, как в истории «Тетушка Зубная Боль»<sup>1</sup>, сказал бы: они «канули на дно». Возможно, эти рисунки также относятся к периоду Второй мировой войны, когда Клевер был брошен немцами в лагерь. Он сам рассказывает об этом: «Когда немцы в 1941 г. заняли Пушкин (небольшой город к югу от Ленинграда), моя сестра и я вместе со многими другими были загнаны в лагерь. У меня не было ни красок, ни бумаги, так что рисовать я не мог. Когда я через некоторое время кое-что раздобыл, я продолжил или, вернее, начал заново писать мои акварели к сказкам Андерсена. Его сказок у меня не было, но я знал их почти наизусть. Чистые и светлые герои Андерсена вдохновляли меня и поддерживали мои уже немолодые силы. Я работал над акварелями в лагерьном бараке. Сегодня я могу сказать, что я едва бы выжил без этой работы».

Лагерь, куда был интернирован Клевер, находился в Конитце близ Будогищи, в Польше. По словам близкого друга и душеприказчика Михаила Сперанского (Ленинград), Клевер не довольствовался тем, что иллюстрировал сказки в лагере. Он также рассказывал их детям заключенных<sup>2</sup>. Как утверждает сам Клевер, он знал эти сказки почти наизусть.

В подобной ситуации есть нечто типичное, что и сегодня можно встретить в странах Восточной Европы, — доверительность, близость к Андерсену. Андерсен там являет собой духовный и культурный багаж всей жизни, а не только безобидное чтение в детской. Отсюда понятно почему Клевер держался за Андерсена — он черпал в его сказках силу, которая помогла выжить в условиях крайней нужды и несчастья.

Не только «чистые и светлые герои» Андерсена были источником вдохновения для акварелей Клевера периода Конитца. Среди иллюстраций, датированных «Конитц, 1942», есть, например, иллюстрация к истории «Девочка, наступившая на хлеб». Главные фигуры здесь — фатоватый черт и

его прабабушка, вышивающая сплетни. Пространство рядом и над ними заполнено образами мучеников — «изнемогающих грешников», как называет их Андерсен, всех тех, кто в преддверии ада содержится в страданиях, пока они однажды не созревают для освобождения. Среди них — главная героиня этой истории, Ингер, превращенная в статую и крепко привинченная к своему греху, к хлебу, на который она презрительно наступила ногой. Если не считать пламенно-огненно окрашенного дьявола, все пространство и все фигуры выдержаны в мертвенно-серых тонах. Нет сомнения в том, что это лагерь принудительных работ, что проливает ужасающий свет на текст Андерсена, который освещает и преддверие ада.

Опыт лагеря принудительных работ также бросается в глаза в одной иллюстрации к сказке «Красные башмаки», где Карен находится у палача, который отрубает ей ноги, обутые в красные башмаки. Дом палача здесь вовсе не его дом, как у Андерсена, а само место казни, расположенное на холме висельников. На заднем фоне торчат отрубленные головы. Знак смерти нарисован над входной дверью в дом. Палач вовсе не орудие справедливости, а инструмент уничтожения. И эта иллюстрация содержит пометку «Конитц, 1942».

Такая же пометка на рисунке совсем другого типа — сцене смерти Йёргена из крупной новеллы «На дюнах». Это картина призрачно обрисованных сцен превращения и мятежа, смерти и рождения, где церковный корабль, пронизывающий все повествование, символ материнства, отплывает вместе с Йёргеном. Он видится распростертым на полу напоминающей собор церкви, что, таким образом, должно представлять собой занесенную песком церковь в Скагене. Здесь спасение — источник вдохновения для Клевера.

Созданы ли другие иллюстрации, предлагаемые в этом издании<sup>3</sup>, во времена Конитца, неизвестно. Возможно, некоторые из недатированных акварелей относятся к этому периоду, но точных указаний на это не существует. Есть примеры того, что иллюстрации к одной и той же сказке созданы в разные периоды жизни Клевера, и в этом издании имеются примеры того, что художник мог творить в разных стилях в одно и то же время, так что попытка датировки по манере рисунка и стилю крайне ненадежна.

Насколько разнообразно выражает себя в один и тот же период Клевер, видно, если сравнить акварели к сказкам «Эльф розового куста» (1935), «Калоши счастья» (1936), «Ветер рассказывает о Вальдемаре и его дочерях» (1937), «Райский сад» (самое раннее — 1938 г.) и «Холм лесных духов» (1938). Две первые в своей простой композиции и строгой темной окраске отстоят по стилю недалеко друг от друга (и одновременно родственны зна-

чительно поздней иллюстрации — «Истории одной матери» (1956). Между тем Клевер уже в иллюстрации истории «Ветер рассказывает...» развил фантазийный стиль арабески, который характерен для многих акварелей художника к произведениям Андерсена (даже к последним, 1960-х гг.). Тот стиль, что делает Клевера фантастическим и невероятно стимулирующим соавтором, или, вернее, толкователем вселенной, сказок Андерсена. Только аскетическая окраска акварели к истории «Ветер рассказывает...» связывает ее с двумя другими произведениями прошлых лет. Если взглянуть на иллюстрации к сказке «Райский сад» (где принц, «одетый китайцем», по словам Андерсена, летит на спине Восточного ветра). Другая иллюстрация к этой же сказке посвящена «Пещере ветров» (создана почти на 20 лет позднее, в 1955 г.); она отличается пестрым восточным колоритом, который диктуется мотивом, и совершенно иная по окраске, нежели три предшествующие акварели.

Наконец, большая иллюстрация в поперечном формате (формат 64 × 86) к сказке «Холм лесных духов» абсолютно отличается как от обеих предыдущих, так и последующих. Это шоковое могущество труда, что стоит особняком среди вдохновленных Андерсеном иллюстраций Клевера. В его несколько мрачной окраске можно в случае крайней необходимости увидеть связь с иллюстрациями 1935–1937 гг., но ее гротескно-жуткая, мрачная обрисовка в духе брейгелевской<sup>4</sup> фантазии также далека от прочего мира Клевера, как и от текста Андерсена. Здесь идет речь не об иллюстрации к тексту, а о самостоятельном фантазировании с возможным исходным пунктом в произведении Андерсена. Ведь текст, созданный писателем, — безобидная водевильнообразная шутка, «заваренная» на литературных реминисценциях и со встроенными литературными «финтами». Клевер полностью солидарен с этой литературной трактовкой, он сам принимает за исходный пункт то, что сцена разыгрывается среди лесных духов. Исходя из этого факта он создает дьявольскую фантазию зловещих размеров, где секс, насилие, пытка, смерть, уничтожение — главные элементы видения, у которого куда больше общего с черной массой, концлагерями или самим адом, нежели с мечтаниями постромантика о волшебстве мотива холма лесных духов. Совершенно очевидно, что эта иллюстрация создана за четыре года до того, как Клевер сам очутился в аду лагеря принудительных работ. Это, разумеется, не предчувствие и даже не аллюзия на сталинские лагеря 30-х гг., а предположительно вдохновение художника, вдохновение, корни которого далеко — в интересе эпохи смены веков к болезненности и элементам позднего экспрессионизма.

Наконец, можно указать на то, что иллюстрации к дням недели в «Оле Лукойе» (помечены 1948 г.) носят совершенно иной характер, нежели прочие иллюстрации того же периода. Здесь доминирует фантазия и фантастическое, Клевер внезапно создал серию прелестных, стилистически завершенных картин абсолютно классической простоты. Это культивируемая идиллия. И если перескочить к 1985 г., где форма Клевера утверждена, когда это касается иллюстраций к сказкам Андерсена, видно, что он в акварелях к сказке «Дриада» только в заключительной анимирует умирающую дриаду и других в исполненной фантазии гармонической композиции, где развивает уже свой устоявшийся стиль. Между тем прочие иллюстрации также получают свою стилистическую окраску в соответствии с темой и больше напоминают уличную живопись импрессионизма, нежели сказочные арабески русского художника Клевера.

При общем рассмотрении доступных нам иллюстраций Клевера к сказкам Андерсена создаются два ненавязчивых впечатления. Первое впечатление — ведущая внушительная сила, которая исходит из чаще всего фантазийных картин. Сказки и истории Андерсена использованы Клевером с детской безобидностью и переданы со всей их потрясающей и гипнотизирующей силой фантазии иллюстрирования.

Второе впечатление — своеобразный прыжок стиля, даже в рамках того же периода. Эти прыжки стиля можно объяснить разными причинами. Объяснение следует искать в том факте, что Клевер многие периоды своей жизни был непрерывно театральным художником. Поэтому его творческое самовыражение не было таким, каким оно бывает у «свободного» творца — определяемым постоянным погружением в глубины собственной личности и его собственными возможностями выражения. Театральный художник работает от одного задания к другому, и регистр выражения, стиль, цвет преимущественно определяются задачей, поставленной в разное время.

В таком случае меняющий регистр выражения — естественное продолжение его ежедневной формы работы. При этом он также становится отражением меняющихся требований времени, которые ставит перед ними текст Андерсена.

И тут не должно забывать, что Андерсен-писатель не в меньшей степени такой же меняющийся в своем стиле, темах и мотивах, как Клевер в своих акварелях, если не сказать, что он более меняющийся. Мы привыкли помнить сказки Андерсена определенного ограниченного типа, но ведь истина заключается в том, что те 156 (да, собственно говоря, когда истина долж-

на быть истиной, где-то 200) сказок и историй представляют многообразие внутри одного и того же периода и что с годами они становятся неузнаваемыми. Всплывают новые формы и новые цвета. Андерсен уже больше не Андерсен...

У иллюстраций Клевера есть своя главная красная нить. Но прыжки стиля напоминают нам о том, что Андерсен намного более велик и намного более сложен, нежели мы обычно склонны вспоминать. Если мы вообще читали его произведения столько, что имели возможность обратить на это внимание.

Исходя из жизни Клевера, из того, как она складывалась до и после революции, можно почерпнуть и понимание того, что его акварели в стилистическом отношении ведут поиски как бы во многих направлениях.

Художник не только вел очень переменчивую, чтобы не сказать бродячую, жизнь в новом Советском государстве, где он в первые десять лет после революции разъезжал повсюду с агитационным театром, дабы обучать крестьян в окрестных деревнях и селах «новой жизни». Позднее, когда он оседло работал в Ленинграде, снова ощущалось влияние самых различных обстоятельств — от самодеятельного до профессионального театра, так что здесь и речи не было о спокойном и ничем не отвлекаемом развитии таланта.

Но у Оскара Клевера была жизнь и до революции, и его путь из дома и художественное развитие первых лет до начала жизни в новом обществе был довольно длинным. Один этот прыжок в его жизни уже достаточно насыщен, чтобы мотивировать более поздние переломы в его искусстве. А именно — на заднем фоне творчества Клевера был семейный круг, что в личном и художественном отношении было особенно характерно для царской России.

Отец Юлий Сергеевич (или Юлий Юльевич) Клевер (1850–1924) был признанным русским художником, мастером ландшафта, фактически единственным художником, творившим в этом жанре<sup>5</sup>, чье имя стало известно за пределами России. По происхождению он из стран Балтики, родился в Дерпте<sup>6</sup>, в Эстонии, откуда семья перекочевала в Россию и поселилась в Санкт-Петербурге. В 1881 г. он стал профессором Академии художеств и зарабатывал большие деньги, поставляя картины к царскому двору. За признание его заслуг царь пожаловал ему в 1893 г. звание потомственного дворянина; таким образом, Оскар Клевер, приспособившийся к новому обществу, также был дворянином, даже крестником великого князя В.А. Романова!

Юлиус Клевер писал преимущественно ландшафты провинций Восточно-Балтийского региона, так что он в известном смысле был художником родных краев. Его манила перспектива больших денег и он, покинув семью, переехал в 1905 г. в Берлин, совершив поступок, который его сын Оскар никогда ему не простил.

Брат Оскара, Константин Клевер, последовал за отцом, работал с 1895 г. в Москве, а с 1910 г. — в Берлине.

Трое детей Юлия — Константин, Мария и Оскар — были учениками отца, и все сделали карьеру художника: Мария в особенности известна изображениями цветов, Оскар вначале писал пейзажи и натюрморты, а в 1910 г. на выставке в Москве показывал их вместе с картинами отца, брата и сестры. Но потом стал театральным художником, карьеру которого, в свою очередь, с трудом воспринял его отец. Оскару Клеверу было суждено пережить всю свою семью. Для Оскара с его корнями, выросшего в среде художников высшего класса времен царской власти, проложившего себе путь в том обществе, где прежде блистал его отец, переход к менее почитаемой форме художественного выражения, а позднее переменчивая деятельность на службе нового общества были знаменательны, и он обратил внимание на сказки Андерсена.

Они определили его линию в искусстве на всю его жизнь и стали постоянной необходимостью для его фантазии и формы художественного выражения.

В 1969 г., за шесть лет до смерти, он передал ряд акварелей, всего 46, к сказкам Андерсена в собственность Дома-музея Ханса Кристиана в Оденсе, откуда они и взяты для настоящего первого книжного издания с его выдающимися иллюстрациями. Известно, что по меньшей мере три акварели, кроме указанных здесь 46, не пришли тогда в Оденс. Друг Клевера Сперанский указывает в статье «Оскар Клевер из художников» (в журнале «Белые ночи над Ленинградом», 1989), что только в лагере Конитц сделал наброски (17 акварелей) к произведениям Андерсена, так как здесь не хватает лишь трех, что с уверенностью можно отнести к Конитцу. Следовательно, возможно, существует много других акварелей, которые по той или иной причине не попали в Оденс. К этому присоединяются минимум 28 произведений в музеях и учреждениях Ленинграда, Москвы, Берлина, а также некоторые в частных собраниях. Все они не оказались доступны для предлагаемого датского издания.

Андерсеновское издание акварелей Клевера не только культурно-художественное событие, переживание, в них заключена та замечательная осо-

бенность, что они заставляют посмотреть на произведения Андерсена с совершенно новой стороны.

Даже если некоторые из акварелей могут использоваться в издании произведений Андерсена для детей (это касается, например, иллюстраций к сказке «Огниво», где доминирует юмор барокко абсолютно в духе сказки), то большинство из них написаны для взрослых, что присуще также большинству сказок и историй Андерсена. Клевер передает не только ситуацию какой-либо сказки, но и ее настроение с помощью визуальных средств. Это позволяет нам видеть в самих рисунках то, что истории Андерсена представляют собой не только язык и действие, но и поэзию. Сказки датского писателя рисуют воображаемый, призрачный мир. Андерсен нашел гениального соавтора, который зачастую в состоянии сконцентрировать целую сказку в виде простой акварели, где гармоничная композиция многих элементов живописи в виде целесообразной картины превращает ее саму по себе в сказку. Иллюстрации этого типа (например, «Ветер рассказывает...», «Анне Лисбет», «Дочь болотного царя» и многие другие) придают текстам Андерсена их первоначальную изобразительную силу и способность к живописанию.

Поэтому естественно наряду с презентацией акварелей Клевера использовать тексты Андерсена, которые ныне издаются, дабы подчеркнуть у писателя именно то, что эти иллюстрации столь же необычайным способом дают возможность видеть.

Однако Клевер иллюстрировал многие из тех сказок и историй, с которыми не очень хорошо знакомы даже датские читатели. В меньшей степени это касается крупных повестей последнего периода творчества Андерсена: «Дочь болотного царя», «На дюнах», «Дева льдов», «Блуждающие огоньки в городе» и «Дриада». Выбор произведений соответствует восточно-европейской и русской традициям видеть в Андерсене не только автора для детей. Здесь читают его метафизические тексты и готов назвать его писателем-«философом», что подразумевает автора взрослых текстов с философской перспективой.

Однако Клевер своими иллюстрациями вскрывает фантазию и дар художника, присущие самому Андерсену. Во многом они напоминают те большие коллажи-вырезки, которые делал сам Андерсен, соединяя их для декорации ширмы — динамичной художественной композиции, отмеченной глубиной подсознательных фигур, скомпонованных на дне коллажей.

У Андерсена сказка в такой же высокой степени ситуация, картина и символ, что и действие. Поэтому в целом ряде своих поздних текстов писа-



тель смог упростить свою сказку или историю, превратив их в краткий ряд картин, или же вполне откровенно создать светлую картину, как, например, «Ветер рассказывает...».

Или же он возобновлял картины и основные ситуации из более ранних сказок и историй и сочинял новые картины, новые сказки и истории по их мотивам. Если ознакомиться со всем сказочным творчеством Андерсена, оказывается, что, даже если оно развивается в сторону абсолютно новых, а порою экспериментальных форм выражения в последнее десятилетие жизни Андерсена, его произведения этого периода имеют своеобразную внутреннюю связь, в которой немного общего с прежними идеями и позицией автора, они меняются вместе с прорывом в формах и стиле, но исходный их пункт — постоянный круг определенных картин, основных ситуаций или структур.

Эта основная типология в фантазии и создании картин у Андерсена используется в качестве активного начала многих историй, какими бы различными они не казались в том, что касается предмета и стиля.

Если читать произведения Андерсена с литературной точки зрения, следует читать их исходя из хронологии и сравнивая тексты различных периодов.

В настоящем издании сделана попытка заставить тексты — случайные, избранные — вступить в диалог друг с другом. Таким образом, имеющиеся в нашем распоряжении иллюстрации Клевера одновременно выступают как приглашение прочитать тексты Андерсена новыми глазами. Предлагаемые тексты писателя расположены в хронологическом порядке основных образцов и тем.

Первые три текста — «Огниво», «Дорожный товарищ», «Снежная королева» — лишь часть самых известных сказок. Они (вместе с четвертым текстом в группе — «Под ивой») содержат общность в основном мотиве: путь в жизни навстречу исполнению желаний. Здесь идет речь о типологии, где даются структура довольно большой части творчества писателя с чрезвычайно различными инсценировками и тематизациями, а также создание картин и глобальные проблемы идентичности.

Во всех трех текстах выражена вера во внутреннюю силу индивидуума и его способности преобразовывать внешний мир. Солдат в сказке «Огниво» — типичный счастливчик Алладин, что черпает свою силу из себя самого, и он накоротке со строптивым и упрямым окружающим миром. В сказке «Дорожный товарищ» — это фундаментально добрая натура, которая выявляется как человек, который в состоянии противостоять злобной натуре и преобразовывать ее. И идти на сговор с царством мертвых, дабы

преодолеть разрушительные силы смерти. Столь сильная власть обитает в душе доброго Йоханнеса, совсем другого, нежели в первой версии ранней истории «Мертвый человек» (1829 г.), где повествуется о рискованном очаровании смерти, а также о демонически разрушительном содействии, к которому относится и сексуальность, о путешествии из действительности в царство фантазии, дабы встретиться с мечтой и соединиться с ней. Клевер в своих иллюстрациях сознательно держится подчеркнутой сексуальности в окончательной версии сказки. Принцесса выступает у него в черных сапожках и с открытой грудью. Разрушительность предстает в образе ее сада со скелетами.

Герда в сказке «Снежная королева» несет в себе ту же силу, что и добрый Йоханнес, но она контрастирует с чуждым ей миром, замкнутым вокруг самого себя. Она привносит силу подлинности, самобытности в чуждый ей мир, мир взрослых, отмеченный бездомностью и мерзлотой. Она может освободить Кая и соединиться с ним, возвращаясь назад, но уже не в тот мир, что они покинули.

«Под ивою» — иное толкование истории о Кае и Герде. Горечь истории, где Кнуд не может избавиться от детской мечты об Йоханнесе. Путешествие в мир становится путешествием обратно, в сторону исходной, отправной точки, которой нет места. Слепая любовь, что испытывает этот скромный человек, и социальные причины — составляющие истории об единственных возможностях прибежища: позлащенное воспоминание — и смерть.

Существует тематическая общность между следующими четырьмя текстами. Они представляют различные этапы, но не во всех имеет место смерть. «Цветы маленькой Иды» вовсе мертвы и после последней веселой ночи. Совсем увядают и должны быть похоронены, чтобы снова распусться в следующем году. Однако «глупая фантазия» все же не так уж глупа, поскольку она оживляет мертвых и примиряется с прекращением жизни. В этой сказке все оживающие, и она указывает путь к обновлению жизни в смерти. Также «Оле Лукойе», старый Бог снов, может с помощью фантазии оживить умершего и вывести его в большой мир, который покоится в ожидании Яльмара. Независимое, ничем не ограниченное детство противопоставляется миру взрослых в карикатуре: свадьба, изображенная как некое ограничение, сужение пределов, закрытость. Фантазия, что может коснуться звезд, ставится выше разума, заключенного в остекленную рамку. Но последнее слово предоставляется фантазии, ибо Бог снов сводит Яльмара с великим Оле Лукойе, который есть смерть. Смертная и обрамленная, ограниченная повседневная рам-

кой действительность более мертва, нежели красавец-всадник, который одного за другим по очереди забирает с собой. Фантазия возвышается над мертвыми, примиряет со смертью. Принц в сказке «Райский сад» движим тоской, направление которой он сам не может уяснить. Вознесенный выше вкуса ветров к жизни во всем мире, такой, как он есть, принц увлечен вневременной мечтой.

Пробуждающаяся сексуальность непонятна ему самому, и она и является ему в образе тоски по возвращению в детство, в исполненное любви погружение в лоно матери. Вечное нетронутое зрелище изнутри на мир как на картину, как на разрисованную кулису. Но это ошибочное толкование стремлений половой зрелости фатально и неизбежно взрывается. Взросление, и принц выбрасывается в мир смерти, но тут уже с перспективой длительного путешествия по дороге опыта в сторону рая, что находится впереди, а отнюдь не позади. Наконец, «Калоши счастья» — ироническое прощание, отставка всякого рода безумным желаниям и мечтаниям. Желание счастья напоминает иллюзию, и даже поэтические мечтания уходят в глубину души. Птица в клетке одновременно хорошо известный символ плененной души. Спуск с горы вниз сквозь разочарования мира взрослых приводит раз за разом к финалу смерти: желание абсолютной непринужденности приводит к смерти. Калоши счастья на самом деле собственность смерти. Центральный текст, что возвращает назад к дебютной книге, к путевому очерку Андерсена «Путешествие пешком ...» (1829), ведет к одной из последних его историй — «Тетушка Зубная Боль».

История Русалочки — одна из основных в творчестве датского писателя. Возвышенность, подъем к свету рассматриваются как естественные стремления, но стремления, для осуществления которых требуются жертвы, страдания, отречение. Движение Русалочки из морской бездны через мир к воздуху, к свету, солнцу — присущее природе стремление к миру духа. «Вся природа вздыхает от предвкушения», — звучит приведенная в сказке «Дочь болотного царя» цитата из речи апостола Павла; это именно то, о чем идет речь в сказке «Русалочка», где героиня решает себя спасти и, подобно принцу из сказки «Райский сад», предусматривает длительный путь вперед, к цели, что здесь означает путь к смерти, к тому, что Ингеманн<sup>7</sup> называл «промежуточным состоянием». Одновременно это история о многих видах стремлений: например, индивидуальность, сексуальность и тяга к религии, которые ведут свое происхождение от общего корня. Это история об искусстве как об отягощенном страданием выражении еще немой природы. Довольно странно, что этот важный центральный текст вдохновил Клевера

всего лишь на одну простую иллюстрацию, где демоническое находит свое выражение: визит Русалочки к морской ведьме.

Добрых 30 лет спустя Андерсен написал новый вариант истории «Дриада». На сей раз о стремлении как бесприютности и заблуждении. В лишенном корней существовании большого города дух дерева не обретает устойчивости и обречен на гибель. Переход от старого времени к новому — сказочный прогресс, но издержки — потеря тождественности. Природа и большой город несовместимы. Но конечная картина полна обертонов<sup>8</sup>, что проступает и в соответствующей акварели Клевера «Ледяная дева» вполне может читаться как новый вариант сказки «Снежная королева» по своей вертикальной основной модели — возвышение из бездны, родственное историям о Русалочке и дриаде. И так же, как они, в «Ледяной деве» противопоставляются природа и культура. Подобно восхождению Русалочки из морской глубины, стремление Руди к любви и согласию. И любовь для Руди также не обретает завершения. Но восхождение Руди в Альпы с их пейзажем — некая индивидуальность, означающая бегство от смерти. Поэтому завершение, также сексуальное, Руди находит в новой смерти, в возвращении в лоно матери. В поклонении тому, что есть рождение и смерть, лед и пламень, обретает свободу душа.

К этому призрачному воображаемому моменту полного различия и парадоксального его осуществления стремится также «Дочь болотного царя». В продолжении своего большого религиозного романа «Быть или не быть» (1857) Андерсен создал комплексную оркестровку всех великих тем: рождение — смерть — возрождение, природа и душа, восхождение из бездны к пункту исчезновения в бессмертие, но вновь исключая сексуальность. История Русалочки претворена здесь в попытку связи и освобождения от противоречий «Луч солнца в твоей душе возвращается назад к своим началам на круги своя», — провозглашено в истории «Дочь болотного царя» в формулировке, звучащей исключительно для посвященных. Но так же, как в повести-сказке «Ледяная дева», здесь таится нечто отстраненное, стоящее извне: композиционный слой мелкобуржуазно судачащих голосов животных. Быть может, их местопребывание способствует тому, что великое круговое движение невозможно ввести в будничную жизнь, однако оно нарушается призрачным пунктуальным переживанием мистического характера — скачком из существования.

Большой силой обладает следующая группа текстов — сказки «Эльф розового куста» и «Анне-Лисбет». Они также повествуют о смерти и преображении наряду с воскресением из мертвых и спасением, а также о том, что

стремление ввысь, когда оно пробуждается в душе, встречается с ответом извне, из милости. Но общим для обоих текстов является народная, моральная традиция, где деяния взвешиваются согласно деяниям или вознаграждаются. Но и здесь остается место для картин превращения и возвышения, а порой преображения, когда церковь, преобразив каморку, явилась к Карин в сказке «Красные башмаки».

Даже если с годами Андерсен поменял название «сказки» на более предпочтительное «истории», все же многие из его более поздних текстов не являются «историями» в классическом смысле слова. Это языковые этюды, капричио и виртуозные туше. Подобно тому как Киркегор<sup>9</sup> иронически-блестяще мог написать книгу, состоящую только из предисловия, Андерсен экспериментирует с языковыми прыжками, что в дальней перспективе возвещает распад рассказа и преобладание языка в тексте. Это характерно для следующей группы текстов, обрамленных «литературным» языком, — сказки-балета «Холм лесных духов» и марионеточно-образной мини-сказки «Самое невероятное». Мы лишь преклоняемся перед способностью художественного произведения пережить свое время. Иногда остается место для вкрапления более мрачных мотивов: не является ли лучший сон маленького Тука в действительности смертью? А неразбериха дня переезда не перекрывается ли в день великого переезда omnibusом смерти? Картина, корни которой целиком в дебютной книге Андерсена «Прогулка пешком...».

С этими тематическими вкраплениями мы переносимся в следующую группу текстов. «История одной матери» позволила писателю создать повествование, которое своей строгой простотой и блистательностью, насыщенностью картин намного превосходит рамки так называемой «истории». Это миф! И, как миф, он взламывает, взрывает ядро обычного религиозного утешения, что заложено в нем (а la «Да свершится воля Господня, ему одному ведомо, отчего убереглось в жизни мертвое дитя»). Здесь любовь, здесь отнимают все, но здесь же владеют внутренней силой, что преображает и побеждает все. Это сила, дарующая жизнь, и потому она может победить смерть. Но, однако, повествуется, что страдание и отречение и есть любовь истинная. Смирение матери в конце — это вовсе не покорность веры, а болезненное согласие с неопределенностью в жизни и уверенностью в смерти. Характерно, что Клевер избрал для этой истории явную строгость ночи смерти в центральном поле картины. Вне ее оказывается вовсе не жертва матери, а ее молитва отчаяния. Об основных условиях жизни повествует также история «Последняя жемчужина» — о

горе, что есть крылья души, и потому, безусловно, неизбежно для счастья («Калоши счастья»). И иронически-серьезная легенда «Кое-что»: к вратам в незнакомую страну «Кое-что», где «Ничего» превращается в звучно напоминающее слово «милость». И резонеру, который не понимает этого превращения, дозволено немного задержаться снаружи, в преддверии прежде оговоренного переходного периода.

Параллельно возрастающему реализму в датской литературе Андерсен после 1850 г. заставляет действительность все более конкретно и узнаваемо становиться исходным пунктом своих «историй». Он требует черпать поэзию и «смысл» именно из действительности, которая, без сомнения, была восприимчива к такого рода поэтическому проекту. Сказка «Колокольная бездна» демонстрирует один из тех приемов, которые Андерсен использует, дабы извлечь все присущее действительности: собрать ее главные жанры (предания, истории, описания местности) в маленькой книжке-картинке (и здесь Клевер абсолютно конгениален со своей созвучной композицией элементов текста). Картинки обретают кратковременную жизнь и снова исчезают. Они становятся поводом для хода событий текста. Голос рассказчика — связующее звено. Здесь это колокол в реке города Оденсе, или, вернее, его голос, живо звучащий в воздухе. Таким образом, эту историю можно технически рассматривать как хрупкое начало истории «Ветер рассказывает о Вальдемаре До и его дочерях», где Андерсен сделал шаг вперед и заставил голос ветра быть несущим элементом в пересказе исторического материала, которая тем самым превратилась в стихотворение в прозе, в звучное и ритмично структурированное лирическое произведение — о чем? Большею частью о том, что все проходит, но также об атаке человека на природу и о том, что она несет с собой о погоне за эфемерным богатством, и об истинном богатстве души, что сияет в лучах восходящего солнца пасхального утра. То, что все проходит, было главной темой в ютландских новеллах.

Новеллы Бликкера<sup>10</sup> знал Андерсен и был покорен ими. В 1859 г. он познакомился с «Ютландией» Бликкера во время большого кругового маршрута по Ютландскому полуострову, и одним из плодов его путешествия стала крупная реалистическая новелла «На дюнах». Здесь он позволяет действительности повествовать о самой себе со всей той случайной бессмысленностью, какая может быть в ней заключена. С большой силой бессмысленное превращается в аргумент в защиту жизни после смерти (тем самым это вклад в религиозные дебаты, в которые также вступил роман Андерсена «Быть или не быть» (1857). Но история

«На дюнах» имеет более глубокое содержание. Ведь эта реалистическая новелла достигает кульминации в призрачной сцене смерти, которую Оскар Клевер в своей единственной акварели к этому тексту правильно понял как центральный пункт: превращение действительности, спасение Йёргена в мгновение ока, в миг, вмещающий в себя все: рождение и смерть, бегство и погребение, прежде и теперь в прорыве воскресения из мертвых. И тогда видишь, что те два кораблекрушения, случившиеся ранее в истории, вовсе не реальные бессмыслицы, а звено архетипической глубинной структуры. Эта история — смелое балансирование между фатальной реальностью и внутренней судьбой души. Два заключительных текста по-своему, с интервалом в двадцать лет, комментируют сказку. «Из действительности-то и вырастают чудеснейшие сказки», — говорит Бузинная матушка<sup>11</sup>, но история о ней демонстрирует, что это вовсе не действительность, а воспоминание, и в нем заключена сказка. А мальчик, который не хочет этого признать, слушает рассказ старушки как сказку и втягивается в его картины и образы (это явно присутствует в фантастической акварели Клевера), и должно согласиться с той концовкой рассказа, которую мальчик не хотел слышать вначале: старость, смерть; однако туда, куда он не желал попасть, он все равно приходит. Это условия жизни, и то, что во власти поэзии и писателя, — повести не туда, куда мы идти не хотим. Таково видение Андерсена в 1844 г., но в истории «Блуждающие огоньки в городе» (1865 г.) тон произведения абсолютно меняется. Здесь не помогает то, что он скрыто выступает, цитируя сказку «Бузинная матушка», потому что все изменилось. Война и поражение 1864 г.<sup>12</sup> и все случившееся за это время вытеснили сказку из мира действительности. Публика уже невосприимчива к поэзии, и материализм Нового времени, а также отрезвление преграждают ей путь. Сказка становится историей о поисках вдохновения писателем и сатирой на псевдопоэзию из шкафа чертовой бабушки. И если нет потребности в романтической поэзии, то есть потребность в сказке, что рассказывает правду (о блуждающих огоньках в образе людей) в период духовного и национального кризиса. Но сказка не желает, чтобы в нее верили, она всего лишь сказка.

Пожалуй, это всего лишь сказка, тот самый блуждающий огонек, который скрывается за международной славой Андерсена: то, что его сказка всего лишь сказка (для детей). Среди тех, кого вопреки блуждающим огонькам глубоко заглянуло в вареву Болотницы, Оскар Клевер, который своими акварелями сводит фантазию с фантазией и в каждый период на-

талкивается на нее у Х.К. Андерсена, где ощутима благородная глубина, полет и комплексность.

Необычен выбор Клевером произведений для иллюстраций. Поэтому собрание сказок Андерсена с его акварелями должно стать введением к тем страницам творчества писателя, которыми мы заниматься не привыкли.

Андерсен Оскара Клевера — сказки для взрослых, даже если там нашлось место для фантазии ребенка. Ибо сам Клевер был дорожным товарищем<sup>13</sup> Андерсена всю свою жизнь. Поэтому он был в состоянии подарить нам великого и истинного Андерсена без блуждающих огоньков.

*(Перевод с датского Людмилы Брауде)*

\*\*\*

<sup>1</sup> Все названия сказок, историй, цитаты из них и реалии даны здесь в переводах А. и П. Ганзен по изданиям: Ханс Кристиан Андерсен. Сказки, рассказанные детям. Новые сказки. М., 1983. (Литературные памятники); Ханс Кристиан Андерсен. Сказки. Истории. Новые сказки и истории. М., 1995.

<sup>2</sup> См.: М.М. Speranski. Oskar Klever, H.C. Andersen – Illustrator. J: H.C. Andersen i Rusland, Århus, 1997.

<sup>3</sup> Имеется в виду изданная впервые в Дании книга (H.C. Andersen. Eventyr. Illustrationer af Oskar Klever. København, 1991), которой предпослано предполагаемое предисловие Юхана де Мюлиуса.

<sup>4</sup> Подразумевается ранний период творчества знаменитого нидерландского художника Питера Брейгеля Старшего (ок. 1520–30–1569 гг.)

<sup>5</sup> Юхан де Мюлиус, возможно, не видел картины И.И. Шишкина, И.И. Левитана.

<sup>6</sup> Тар Ингеманн Бернхар Северин (1789–1862) — один из крупнейших датских писателей XIX в., друг Андерсена.

<sup>8</sup> Тонов с более слабыми частотами.

<sup>9</sup> Киркегор Серён (1813–1855) — знаменитый датский философ и писатель.

<sup>10</sup> Бликкер Стен Стенсен (1782–1848) — новеллист и лирик. Наиболее известен своими новеллами (1824–1847).

<sup>11</sup> См. сказку «Бузинная матушка» (1843).

<sup>12</sup> Имеется ввиду война Дании со Шлезвиг-Гольштейном.

<sup>13</sup> См. сказку Андерсена «Дорожный товарищ» (1835).