

18+



Михаил Елизаров

БУРАТТИНИ

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

Михаил Юрьевич Елизаров

Бураттини

Серия «Читальня Михаила Елизарова»

Текст предоставлен издательством
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66216294
Бураттини: АСТ; Москва; 2021
ISBN 978-5-17-137880-6

Аннотация

Михаил Елизаров – прозаик, музыкант, автор романов «Земля» (премия «Национальный бестселлер»), «Библиотекарь» (премия «Русский Букер»), «Pasternak» и «Мультики», сборников «Ногти» (шорт-лист премии Андрея Белого), «Мы вышли покурить на 17 лет» (приз читательского голосования премии «НОС»), «Кубики».

«Было бы ошибкой воспринимать «Бураттини» как эссеистику в чистом виде. Перед вами, скорее, монологи персонажей из ненаписанного романа. Герои язвят и философствуют, потом совершают какие-нибудь абсурдные, провокационные поступки – в обычном романе это называется сюжетом. Поступки, собственно, остались «за кадром», поэтому читателю предлагается совершать их самостоятельно, по мере прочтения» (Михаил Елизаров).

Содержит нецензурную брань

Содержание

Мультфильмы	5
«Ну, погоди!»	5
«Козлёнок, который считал до десяти»	9
«Возвращение блудного попугая»	12
Возвращение I	12
Возвращение II, или «Это я – Кешечка»	17
Возвращение III, или «Бегство в народ»	21
Сказки	27
«Колобок»	27
«Хоттабыч» как предупреждение	30
«Незнайка» и проблема «лишнего человека» при коммунизме	34
«Незнайка на Луне»	38
«Три поросёнка»	43
«Снежная королева»	49
Развенчание гностического мифа	49
Культ нордического матриархата	57
Космогония льда	61
Любительский алхимический опыт	64
«Городок в табакерке» и «Шкатулка с секретом»	71
Конец ознакомительного фрагмента.	77

Михаил Елизаров

Бураттини

© Елизаров М.Ю.

© ООО «Издательство АСТ»

Мультфильмы

«Ну, погоди!»

Мир, в котором живут персонажи «Ну, погоди!», – развитая антропоморфная цивилизация, технический уровень которой соответствует государственной социалистической модели семидесятых годов XX века, утопическое общество с решённым национальным вопросом. Звери различных видов мирно сосуществуют друг с другом – что-то вроде рая свидетелей Иеговы и носовского Солнечного города. Каждый занят своим делом исходя из природных склонностей: Бобёр – строитель, Пёс – сторож. Зачем же Волк преследует вечно ускользающего Зайца? В подобном, фактически утопическом, обществе «каннибализм» был бы предельно маргинальным явлением.

Волк, без натяжек, – маргинал этого мира. Он не работает, а подрабатывает (на стройке), подвержен мелким порокам – курению, пьянству. Волк грешит нарушением социалистического дресс-кода: он стилига с гитарой. Но даже при всех этих социальных минусах Волк тянет всего лишь на обычного городского шалопая, люмпена, хулигана, но никак не на маньяка.

Он – поистине Одинокий Волк. У него нет пары. Волчи-

да появляется лишь единожды как наклейка на мотоцикле – гламурное сердечко с Волчицей-идеалом, к которому Волк, впрочем, и не особо стремится. Примечательно, что на этом мотоцикле он гонится за Зайцем, мирно катящем на велосипеде.

В мультфильме ярко выражен сексус, остроумно подчёркнутый уже в первом выпуске: на пляже Свинья загорает в трёх лифчиках. А там, где сексус, есть и сексуальные отношения.

В каждом сюжете педалируется пищевой интерес Волка. Но мечтания его о Зайце как о еде излишне сладострастны. Он судорожно сглатывает, кряхтит, охает, представляя Зайца, нежно прижимается к нему, щекочет, щупает. Одним словом, Волк вожделеет.

Акт поедания довольно часто выступает в фольклоре как метафора интимной связи. Неслучайно в культурах многих народов понятия полового акта и принятия пищи обозначаются одним и тем же словом – отведать. И Волк, безусловно, хочет отведать Зайца. Вкусить. Заяц – запретный плод. Ради удовлетворения своего маниакального влечения Волк готов на любые сумасбродства. Он использует весь арсенал средств – от агрессивного нападения до «сватовства»: в четырнадцатом выпуске разодетый Волк приходит к Зайцу с букетом роз и сидром (заменителем шампанского).

Заяц – откровенный сексуальный объект. Он – «комсомолка, спортсменка и просто красавица» – кокетливо вскри-

кивает женским голосом, заманчиво убегает, надевает рыжие парики, платья. Он даже может быть надувным – как продукт секс-шопа (сцена на пляже, когда Свинья в лифчиках надувает зайца-игрушку).

Заяц – подросток, а возможно, и лилипут, то есть вечный мальчик с несколько ослабленным выражением пола. В паре с Волком Заяц, безусловно, женская составляющая. Кстати, во время совместных танцев миниатюрный Заяц напоминает Джульетту Мазину из фильма «Джинджер и Фред». Дуэт «Волк и Заяц» – сексуальная клоунада, в которой роль незадачливого «рыжего пидораса» исполняет бедолага-Волк, а ускользящую «белую» педовку – Заяц.

Волк комичен своей перверсией, выражающейся в первую очередь в одежде. Розовые рубашки с глубоким вырезом, костюм «морячка» – известное гомосексуальное клише. События подчёркивают повреждённую мужскую суть Волка. Заяц, марширующий с барабаном и надувными шариками, Заяц в трусиках – сексуальные раздражители Волка. Шарик, трусики – символические детские аксессуары для педофила.

Волк – носитель доминирующей активной сути, но при случае он охотно с ней расстаётся. В зимнем эпизоде Волк переодевается Снегурочкой и чувствует себя в женской одежде более чем комфортно. Сотрудник музея Бегемот фактически опускает Волка, подставив под его голову туловище Венеры – антропоморфное женское тело в антропоморфном мире! – однозначная метафора. Волк от унижения

плачет. Ему снятся эротические сны, где из насильника он превращается в жертву, а мучитель-Заяц становится палачом с ножницами – призрак кастрации и падения.

Развязка каждого сюжета «Ну, погоди!» – сорвавшийся коитус. Волк скалит клыки, вздымает руки (запугивает), но Зайцу всегда удаётся избежать насилия – это заложено в сексуальной модели их взаимоотношений. Она запрограммирована создателями только в жанре игровой инфантильной погони.

Что было бы, поймай Волк Зайца? По всей видимости, следующее.

Румянова: Ой, Волк, отпусти, не надо, мне так больно!!! Не надо, я сам!..

Папановский жаркий шёпот: Зайчик мой, ну пожалуйста, ну пожалуйста, зайчик мой, сладкий, мальчик мой, хороший, поцелуй меня... Там... По-нежному, языком... Вот так... вот так... А-а-а!!! Сука!!! Тварь!!!

Гадина-Заяц наверняка укусил его. Или сделал какую-нибудь другую пакость. Волк потирает повреждённый орган и бессильно кричит вслед ускользающему Зайцу:

– Ну, погоди-и-и-и-и!!!

И музыка: па-ба, па-ба, па-ба, пабапа-па-па-а-а-а...

«Козлёнок, который считал до десяти»

Козлёнок научился считать до десяти. Так начинается мультфильм. Козлёнок ходит по лесу и считает подвернувшихся ему на пути животных.

Это, на первый взгляд, невинное действие почему-то вызывает среди сосчитанных панику. «Ну вот, – горько заключает Телёнок всякий раз, когда счёт пополняется, – теперь он и тебя сосчитал!» Так одного за другим Козлёнок «сосчитывает» Корову, Быка, Коня, Свинью. Вzbешённые животные в погоне за Козлёнком попадают на паром. Там уже находятся: Гусь-капитан, Пёс, Кот и Баран. А грузоподъёмность парома только десять пассажиров. Срочно требуется тот, кто умеет считать. Козлёнок устраивает переключку по присвоенным номерам, и паром благополучно плывёт на другой берег – вот и пригодилось знание счёта. Рассказчик заканчивает тем, что Козлёнок теперь работает на пароме – считает зверей при посадке.

Сказка акцентирует комическую составляющую сюжета. Это сатира на мракобесие и страх перед образованием. Но в этой детской истории имеется и второй, завуалированный план, подразумевающий совсем иную интерпретацию сюжета.

Примечательно, что все существа, встреченные Козлён-

ком на берегу, – парнокопытные. Очевидно, говорящий Козлёнок – это уже совсем не Козлёнок, а мальчик, вдруг открывший в себе дар счёта. Ведь не сообщается, что его научили: он научился сам, родил знание из себя. Этим Козлёнок и необычен. Прочие животные также предельно очеловечены: Телёнок – простоватый мальчуган, Корова – деревенская озлобленная женщина, Бык – работяга-психопат, Конь – гневливый интеллигент в пенсне, Свинья – агрессивная городская женщина пролетарского склада. Узнаваемые социальные типы. Все они объединяются одним словом – скот. А скот сказочный и очеловеченный уже может называться «человеческое стадо».

Что происходит: Козлёнок метит «стадо», присваивает каждому животному инвентарный номер. Телёнок, коровий младенец, устами которого глаголет истина, сразу проникает в сомнительную суть этой безболезненной операции. Именно он говорит взрослым, что произошло непоправимое – они сосчитаны. Надо сказать, что животные по неведению, добровольно, из любопытства соглашались на это. И Козлёнок как бы между прочим, используя простейший казуистический приём, прибавляет к счёту новую жертву.

Возникает вопрос: а кто же этот Козлёнок? С одной стороны, он тоже существо с копытцами, часть «человеческого стада». С другой – он дитя Козла.

Козёл – древнейшая личина Дьявола. Козлёнок, его сын, – это Антихрист, увлёкший впоследствии всё «стадо» на па-

ром.

Символы реки и плавательного средства во всех мифологиях имеют сакральный смысл и указывают на границу мира живых с миром мёртвых. Паром и река – место соприкосновения со смертью. Паром перевозит на «другой берег» или на «тот свет». Обитатели или слуги парома, кстати, отнюдь не парнокопытные: это Пёс, Кот и Гусь. Есть, правда, ещё Баран – очевидный пассажир.

Едва животные погрузились, паром начинает тонуть. Причина, по словам Гуся, в том, что паром рассчитан на десять пассажиров. Всего персонажей в мультфильме ровно десять, поэтому число 10 – это не что иное, как синоним максимума, то есть паром рассчитан на всех без исключения. Он может вместить всё «человеческое стадо».

Чего же боится капитан Гусь? Очевидно, что на пароме, в мистической точке перехода в Ад, оказались недосчитанные звери, среди которых затесался неучтённый праведник. Вот от этого и может затонуть дьявольский паром.

Гусь инициирует ещё одну переключку. Единственный, кто не был сосчитан из «стада», – это Барашек, чёрный агнец.

Когда Козлёнок по второму разу пересчитывает животных, паром благополучно уплывает на «другой берег». В итоге все погублены. А Козлёнок-Антихрист и поныне сидит на берегу – среди живых. Он заклеянит своим числом каждого садящегося на паром смерти.

«Возвращение блудного попугая»

Трилогия

Возвращение I

Популярная анимационная трилогия восьмидесятых годов «Возвращение блудного попугая» – забавные истории о своенравном попугае по имени Кеша.

Первая часть, созданная на заре перестройки, произвела настоящий фурор. Таких мультфильмов советская мультипликация ещё не знала – комедийных, многоплановых, с актуальной пародийной социально-политической нотой: капризный попугай, беглец и возвращенец.

Формально ориентированное на детскую аудиторию, «Возвращение» пользовалось бешеной популярностью и у старшего поколения. Мультфильм растащили на цитаты. Пресловутая анимация «для взрослых» – рисованные «Фитили», обличающие то пьянство, то тунеядство, – меркла рядом с «Возвращением блудного попугая». Набившая оскомину трудовая мораль проигрывала подтексту, о существовании которого вряд ли догадывались создатели – режиссёр Валентин Александрович Караваев и сценарист Александр Ефимович Курляндский.

Хотя почему не догадывались? Если бы Караваев и Курляндский ограничились одним выпуском «Возвращения...», тогда можно было бы говорить о непреднамеренной удаче и приблудившемся подтексте. Но в течение нескольких лет этими же людьми были созданы ещё две части, настолько последовательные и глубокие, что говорить о «случайностях» не приходится.

Курляндский и Караваев наверняка понимали, насколько близок советскому зрителю маленький капризный попугай, насколько он узнаваем. Ведь именно образ, гармонично озвученный Геннадием Хазановым, и драматургия обеспечили успех мультфильма, а не избитая изобразительная техника (мальчик Вовка, хозяин попугая Кеши, как две капли похож на Малыша из «Карлсона»).

Новаторством занимался Юрий Норштейн, ещё в 1975 году выпустивший философского «Ёжика в тумане». Караваев и Курляндский смогли подняться до идеологии.

К 1984 году цензурный аппарат Советского Союза уже был ослаблен, но не настолько, чтобы не заметить, как двусмысленно «Возвращение...». В том-то и дело, что этот второй смысл устраивал официальную идеологию. Мультфильм остроумно клеймил извечную пятую колонну – диссидентское сообщество и его национальный колорит.

Поэтому и было оставлено явно провокационное название «Возвращение блудного...». Пародийный контекст сразу же начинал работать на «образ».

С первого взгляда на Кешу становилось понятно, что национальность у попугая «библейская»: круглые навыворот глаза, семитский нос-клюв. Попугаи, как известно, долгожители. Кеша должен был восприниматься как Агасфер, эдакий вечный Попугай.

Кешина речь – медийный «органчик», безмозглый склад теле- и радиосигнал на все случаи жизни. У Кеши доминирует не ум, а нрав. Причём довольно скверный. Мультфильм всячески подчёркивает, что хозяин Кеши – мальчик Вовка (читай: власть) – души в попугае (еврее) не чает, а Кеша всегда и всем недоволен.

Первое «бегство» попугая пародирует так называемую внутреннюю эмиграцию.

Сюжет развивается следующим образом. Вовка отказывается Кеше в принятии «духовной пищи»: попугай смотрит по телевизору криминальную драму – что-то наподобие «Петровки, 38», с погонями и стрельбой.

Авторы тем самым показывают «уровень» духовных притязаний Кеши. Он смешной, пёстрый, инфантильный болтун с завышенной самооценкой.

Мальчик Вовка не смотрит пустой фильм, а прилежно делает уроки. И он просит попугая сделать звук потише. Эти просьбы попугай воспринимает как ущемление своих прав и свобод. Выключенный телевизор ставит точку в отношениях между Вовкой и Кешей. Попугай бросается с балкона. Эта откровенная симуляция самоубийства должна подчеркнуть

разрыв. Вовка олицетворяет государство и власть, с которыми Кеша больше не может иметь никаких взаимоотношений. Он как бы умер для них.

Поначалу шутовское бегство пугает Кешу. Он понимает, что был Вовкиным любимцем. По сути, его поступок – не более чем истеричное актёрство. Но домой вернуться уже не получается. Кеша потерялся и не может найти своё окно.

Попугая-диссидента спасает публика, обитатели двора: жирный кот, ворона, воробьи. Кеша «выступает» – воспроизводит весь словесный мусор, засевавший в его голове после прослушивания «голосов». Это нелепая, вывернутая наизнанку информация забавляет и кота, и ворону.

«Прилетаю я как-то на Таити... Вы не были на Таити?» – так начинается свои речи Кеша. «Таити» должно звучать как «земля обетованная» – историческая родина Кеши, экзотическое местечко.

Жирный кот – сибарит, мажор, питомец власти, родовой враг всех «птиц», и при этом – совершенно безопасный ввиду своей сытости и лени. Диссидентские посиделки всегда знали такие типажи – детей партийной или научной элиты, холёных и щедрых до времени псевдо-бунтарей.

Ворона – богема, типичная интеллигентка, бойкая помощница с неистощимым, как у бывших блокадников, запасом оптимизма. У неё одинаковый ответ на все Кешины пассажи: «Просто прелестно!»

Когда наступают «холода» (политическая оттепель закон-

чилась), кот выносит Кеше свой беспощадный, но справедливый приговор: «Не были мы на Таити, нас и здесь неплохо кормят». Для внутреннего эмигранта наступают трудные времена.

С Кешей остаётся только воробышек – беспородный интеллигент, последний верный слушатель. Возможно, попугая и воробья сближает «библейство», ведь воробей на Руси – устоявшийся образ еврея.

Продрогшая пара рыщет по балконам в поисках пищи. Кеша в одном из окон замечает Вовку. Блудный попугай с радостью возвращается домой, сразу же забывая о голодном приятеле-воробье.

Пока Кеша диссидентствовал, Вовка завёл щенка (будущего пса режима), присутствие которого раньше попугай не потерпел бы. Теперь же Кеша временно перевоспитан улицей, усмирён. Он даже готов делить место фаворита с лопоухим щенком. Прежнее чванство отошло на второй план, преобладает подобоострастие.

Когда Вовка просит сделать телевизор потише, Кеша немедленно выполняет просьбу, указывая на щенка: «А я что? Я ничего... Это ему не слышно!»

Кажется, диссидент приручён и сломлен.

Но ещё есть порох в пороховницах. Зреет новый бунт и побег. Эмиграция внешняя.

Во второй части «Возвращения блудного попугая» Кеша бежит на «Запад».

Возвращение Ц, или «Это я – Кешечка»

Второй выпуск «Возвращения блудного попугая» (1987) – внутренняя эмиграция эволюционирует в эмиграцию внешнюю.

Этот сценарный ход вполне соответствовал реалиям советской жизни первой половины семидесятых, когда Советский Союз нехотя, точно сквозь зубы, выпускал на волю пятую колонну и пятую графу. Брюзга, нытик, доморощенный Абрам Терц-Синявский ибн Кеша бежит на «Запад». И пусть в мультфильме «Запад» условный и символический, от этого он не перестаёт быть местом загнивания и средоточием порока. Там, «за океаном», на родине бубль-гума и джинсов, жизнь преподаст Кеше жестокий эмигрантский урок в духе «Это я – Эдичка».

Ещё в первом выпуске попугай показан морально разложившимся типом – ленив, капризен, чудовищно амбициозен. Этап внутренней эмиграции на «арбатской» помоечке дополнительно развратил Кешу. Он под давлением обстоятельств, конечно, вернулся к Вовке, то бишь в лоно советской системы, но это временное перемирие. Кешу не исправить. Выражаясь словами управдома Мордюковой, попугай-диссидент по-прежнему «тайно посещает синагогу».

Толчком к переменам оказываются пресловутые «элементы сладкой жизни», к которым внутренне тянется Кеша.

Утром, выгуливая собаку, он приходит на родимую помойку, свою интеллигентскую «кухоньку», чтобы, как в старые добрые времена, дать концерт постоянным зрителям: воробьям и вороне. Всё портит жирный кот, проклятый мажор, – появляется в новых джинсах, с плеером и жвачкой: «Серость, это же бубль-гум!»

Общество потрясено этой демонстрацией роскоши. О Кеше сразу забывают. Помоечная интеллигенция показывает своё поверхностное нутро и бездуховность. Западные штучки привлекательней творений Кешиного духа.

Донельзя самовлюблённого Кешу начинает съедать зависть. Он возвращается домой к Вовке и, хоть и будучи существом мужского пола, закатывает сцену по женскому типу: «В чём я хожу, в рваньё, как Золушка!» Вовка, то есть Родина, со словами «Выбирай!» щедро распахивает шкаф-закрома, но блага отечественной лёгкой промышленности Кешу не интересуют. Отрыдав, Кеша цинично «подаёт на развод»: «Прощай, наша встреча была ошибкой» – и удаляется в те места, где «роскошь» доступна.

Если первый Кешин побег был истеричной реакцией на запрет и попугая, хоть и с натяжкой, можно было назвать бунтарём, то вторая «эмиграция» – расчётливый поступок потребителя. Кеша готов продаваться за джинсы, плеер и бубль-гум.

Первым делом, попав на «Запад», Кеша выставляет себя на торги. Избалованный попугай неадекватен в самовоспри-

ятии и назначает себе цену в тысячу рублей – заоблачная советская сумма. Кеша забывает, что он уже не в квартире Вовки, что он попал на территорию рыночных отношений. Попугай и за тысячу, и за сто, и даже за десять рублей никому не нужен. Реальность быстро сбивает спесь. Лишь когда Кеша уценивает себя до нуля, на него находится покупатель.

Кто новый Кешин хозяин? Внешне это типичный отпрыск фарцы конца восьмидесятых. Он модно одет, его квартира забита знаковыми для советского обывателя предметами роскоши – видеомагнитофон, столик на колёсиках и прочее.

В отличие от белобрысого славянского Вовки, новый Хозяин выглядит как типичный свиноподобный англосакс, сродни рядовому Райану, – крупный жестокий юнец. Он – Хозяин «Запада», и своенравному пернатому еврею Кеше придётся у него ох как несладко.

Первые кадры нового Кешиного житья на «Западе» должны ввести зрителя в заблуждение. Кеша в новой футболке с Микки-Маусом валяется с плеером на диване, слушает «Модерн токинг», пьёт загадочный напиток *soka*, смотрит видеомагнитофон.

Кажется, новая капиталистическая жизнь удалась...

Все становится на свои места во время Кешиного телефонного звонка Вовке. Попугай традиционно врёт, как и многие его собраты-эмигранты, тратившие последние доллары на разговор с Родиной, лениво и благодушно сообщали о своих финансовых достижениях, собственной машине,

цветном телевизоре, кока-коле в холодильнике, чтобы потом с новыми после вранья силами вернуться к грязной посуде в ресторане или сесть за руль заблѣванного такси...

Кеша не исключение: «Купаюсь в бассейне, пью джус, оранжад, у меня много друзей, машина». Немаловажно, что в беседе он примешивает к голосу характерный акцент эмигранта второго поколения – изощрённое кокетство со стороны хитрого Кеши. Эта ложь во спасение самолюбия примиряет его с действительностью. Кстати, Кеша смотрит по видеомagneтoфoну фильм «Укол зонтиком». Этот фильм был в советском прокате, так что Кеша в смысле «духовной пищи» не особо выиграл.

Но вот возвращается англосакс, попугай спешно комкает разговор, бросает трубку.

Видно, что Кеша жутко боится Хозяина. Вскоре становится понятно почему. Тот помыкает никчѣмным попугаем, издевается, унижает. Из любимца и фаворита Кеша превратился в прислугу, в раба. Кеша хнычет: «Вовка так любил меня, буквально носил на руках».

Увы, капитализм вблизи не так уж и привлекателен. Наступает прозрение. После очередного унижения Кеша позволяет себе повесить голос на Хозяина. «Запад» демонстрирует своё звериное лицо, бунтарь немедленно оказывается в клетке. Кеше только и остаётся, что скандировать «Свободу попугаям!» да горланить протестные песни брошенного отечества: «Пусть всегда будет Вовка, пусть всегда буду я!»

Вернуться домой из тюрьмы уже непросто. Новообретённый киношный опыт приходит на помощь. Кеша ломает клетку, сооружает из «западных» отходов взрывчатое устройство. При подрыве двери Кешу контузит. Его окружают видения-кошмары, демонические личины капитализма, а приходит в себя он уже в квартире Вовки. Эмиграция не прошла бесследно – Кеша в бинтах, повреждён и физически, и морально. Кеша признаётся, как лимоновский герой: мне было плохо, я был один.

Никаких предпосылок для возвращения попугая домой не было. И тем не менее – Кеша на Родине. Этот момент можно воспринимать как вторжение чуда. Создатели мультфильма, разумеется, могли бы посвятить десяток секунд дополнительному эпизоду, в котором англосакс выбрасывает полумёртвого Кешу на помойку, а там его подбирает Вовка, вышедший на прогулку со щенком.

Авторы понимали, что эти объяснения лишние. Всё-таки Кеша – собирательный образ беспокойной еврейской интеллигенции. Да, какая-то сбежавшая на Запад часть «Кеши» показательно поплатилась за предательство, но оставшаяся получила хороший урок и угомонилась... до нового побега.

Возвращение III, или «Бегство в народ»

Третий и последний выпуск приключений блудного попугая (1988) повествует о хождении «в народ». Кеша решает

«обрусеть».

По сути, все прежние бегства Кеши – своеобразный поиск правды, мифического Беловодья, обетованного Таити. Свой поиск Кеша ведёт прежде всего в культурном поле, а именно последовательно примыкает к тем или иным социальным трендам.

В первых двух выпусках Кеша побывал и диссидентом, и космополитом. Внутренняя эмиграция не удалась, эмиграция на «Запад» разочаровала в капитализме. Рождённый в Союзе, Кеша не сумел стать ни исполином духа, ни гражданином мира. Но есть выход. Где-то рядом, буквально под боком, существует ещё одна влиятельная культурная тенденция – русская, народническая, говорящая, что не нужно далеко ходить за правдой, – она рядом, за городом, в простоте, в чистоте аграрной жизни, в единении с природой.

События развиваются следующим образом. Толстый рыжий кот сообщает помоечным завсегдатаям, что на лето он уезжает в деревню. Примечательно, что кот-мажор во второй раз выступает законодателем модного течения.

Ужаленный завистью, Кеша спешит домой, чтобы потребовать от Вовки своей доли «русскости», совсем как персонаж из анекдота того времени – дотошный телефонный еврей, который звонит в общество «Память»: «Правда ли, что евреи продали Россию, и если да, то где я могу получить свою долю?...»

Поехать в деревню не получается – Вовка заболел. Мы ви-

дим Кешу уже в новом, «русском» амплуа. Вместо футболки на нём подобие бабьего крестьянского исподнего. Он постарушечьи брызжит на Вовку: «Зимы ему мало болеть».

Как ни грустно, но в 1988 году Вовка, то есть Советский Союз, был уже основательно болен. Знал бы Кеша, что «Вовке» не суждено поправиться, что он протянет ещё три года, до августа 1991-го...

Печальные события ещё впереди, а Кеша тем временем собирает чемодан и отбывает на жительство в деревню, «к корням».

На трассе Кешу долго никто не подбирает. Но вдруг на тракторе появляется Василий – воплощённое клише из художественных фильмов о деревне. Во всяком случае, именно таким представляет городской обыватель Кеша сельского жителя. Василий простоват, добродушен, гостеприимен.

Василий увозит Кешу в совхоз «Светлый путь». Он вежлив и неизменно обращается к собеседнику на «вы», в то время как высокомерный Кеша бестактно тыкает: «Хочется запросто, с народом – как ты! Простыми парнями, какие у нас на каждом шагу!»

Василий возвращается из музея – он таким образом общался к «высокому». Кеша поёт «Русское поле» – это его форма слияния с русской идентичностью.

Вообще, все культурные коды, которыми оперирует Кеша, чтобы найти подход к Василию, по сути стереотипы и создают лишь комический эффект. Сложно представить себе что-

то более нелепое, чем попугай (то бишь еврей) в деревне. Как выяснится позднее, он ещё и социально опасен. От Кеша одни проблемы и убытки.

Утром Кеша просыпается в деревенском доме, ищет завтрак, роняя горшки, пачкаясь в печке, с воплями призывая на помощь Василия. Попугай не способен найти пропитание в доме, даже если оно просто стоит на столе.

После завтрака Кеша выходит на прогулку и знакомится с «хозяйством»: свинья с поросятами, лошадь, петух и куры. Для попугая обитатели двора – публика. И в деревне он занимается привычным делом, а именно хаотично воспроизводит городскую «культуру» – в данном случае микс из Антонова, Пугачёвой и бессмысленного набора фраз из «Сельского часа»: «Скажите, сколько тонн клевера от каждой курицы-несушки будет засыпано в инкубаторы после обмолота зяби?»

У живности «искусство» не встречает поддержки, скорее недоумение и раздражение, разве что лошадь «ржёт» над самим исполнителем.

Доведя себя до творческой экзальтации, Кеша изображает исполнителя рок-н-ролла – попугай падает в колодец. Его спасает вернувшийся Василий, а потом одалживает вымокшему попугаю картуз и ватник.

Кеша внутренне понимает свою никчёмность. Во многих советских фильмах разыгрывается история неуклюжего неопфита, который, попав в новую для него среду, упорным тру-

дом ломает ситуацию и вырывается в ударники. Кеша тоже одержим идеей доказать свою значимость и полезность: «Я смогу, я докажу, я покажу! Обо мне узнают. Обо мне заговорят!»

Но преображения не происходит. Кеша оказывается неспособным к крестьянскому труду. (По-хорошему, к труду вообще.) Он разрушителен, как Чубайс или Гайдар, которые несколько лет спустя продемонстрируют стране свои ужасные таланты...

Сев в трактор Василия, Кеша вначале разносит во дворе постройки, а потом сваливает трактор в реку. Василий при этом проявляет чудеса толерантности – только вздыхает да обречённо машет рукой.

В попугае просыпается совесть, точнее, даже не совесть, а её актёрский суррогат, Кеша клеймит себя, называет ничтожеством, жалкой личностью и решает «умереть как мужчина». (Кстати, это первый и последний раз, когда попугай декларирует свою мальчуковость, ведь всё его поведение – это перепев анекдотичной еврейской жены, у которой, как известно, «всё болит».)

Повешение на проводе от лампочки превращается в спектакль. Свиньи, лошадь, да и сам Василий, с любопытством следят за процессом. При этом никто не пытается остановить попугая – уж слишком много от него вреда.

Образ Кеши начисто лишён драматизма: Есенина из попугая не получается. Василий отправляет его домой в посылке.

Обитатели помойки встречают вернувшегося кота. Тот наверняка не ходил в народ, а был просто дачником. Но тут появляется Кеша. На нём ватник и картуз – он, как всегда, «в образе». Щёлкнув кнутом, Кеша раздражается тирадой обзвучившей деревенской прозы: «Эх вы! Жизни не нюхали?! А я целное лето, целное лето: утром покос, вечером надои, то корова опоросится, то куры понеслись. А тут вишня взошла! Свекла заколосилась! Пашешь как трактор! А ежели дождь во время усушки, а?» – закуривает «козью ножку», давится «дымом отечества», заходится кашлем...

А дальше всё, конец. Потому что бежать-то Кеше больше некуда. Как в анекдоте: «А другого глобуса у вас нет?..»

Сказки

«Колобок»

Мои родители – старик и старуха. Наш род вымирает. Я последний – поскрёбыш. Лоно моей древней матери уже не примет семя дряхлого отца. Её чрево уже не способно выносить плод. Морщинистые руки родительницы месят тесто. Оно не хуже глины и может стать вместилищем души. Печь заменит материнское чрево, душу – слова с оживляющей молитвой, помещённые внутрь моего мучного тела.

Я – пища моего рода. Старики хотят меня съесть. Мою силу, мою жизнь. Они поступали так всегда – поедали детей. Они не просто родители. Они – общество и государство. Я знаю, что в родовом амбаре уже пусто. Когда меня съедят, старики умрут от голода. Меня скатали круглым – бока повторяют брюхатые формы. Так сделано, чтоб я помнил о животе матери. Животе, которого не было. Чтобы любил его и был готов туда вернуться разжёванной кашей. Я должен с восторгом приносить себя в жертву. Родители дали мне жизнь. Они вправе дать мне смерть. Я кругл, как перекаати-поле. И я могу сбежать. Я не хочу быть съеденным. Я не хочу быть пищей, не хочу быть человеком! Для меня уже нет человеческих дорог. Ухожу тропой нелюдей. За мной гонит-

сы родительское проклятие. Это Звери. Животные Страсти. Демоны Рода. Их цель – пожрать меня. Они – преображённые одичавшие рты моих родителей. Навстречу Заяц. Он – воплощённая Трусость. Заяц говорит мне: «Колобок, я тебя съем!» Мертвящий Страх заползает в мою душу, хочет выглодать её жёлтыми сточенными резцами. Чтобы вспомнить себя, произношу слова запечённой во мне охранной молитвы: «Я Колобок, Колобок, по амбару метён, по сусекам скребён, на окошке стужен. Я от бабушки ушёл, я от дедушки ушёл, а от тебя, Заяц, и подавно уйду!» Заяц каменеет, становясь бессильным истуканом. Я победил Страх! На тропу выскакивает второй Зверь. «Я тебя съем!» – говорит Волк. Изнанка Трусости – Злоба. Бесноватая волчья пасть хочет пожрать меня. Дикий Гнев уже мутит разум. «Я от бабушки ушёл, я от бабушки ушёл, я от Трусости ушёл, а от тебя, Волк, и подавно уйду!» Я победил Злобу. В моей душе нет места Гневу. Я навсегда успокоен. «Я тебя съем!» – заволакивает разум Медведь. Это Лень. Вечный берложий сон. «Я от Трусости ушёл, я от Злости ушёл, а от тебя, Медведь, и подавно уйду!» «Колобок, я тебя съем!» – говорит Лиса. Это Похоть. Она изнанка Лени. Лиса наводит бесстыжие морочки. Нагая отроковица повернулась ко мне открытым истекающим лоном. Дикое вожделение заливают ум. «Я от бабушки ушёл, я от бабушки ушёл, от Зайца ушёл и от Волка ушёл, от Медведя ушёл, а от тебя, Лиса, и подавно уйду!» Срамные губы липко шепчут: «Подойди ближе, Колобок, повтори

свою молитву». Лоно прорастает зубами и становится лисьей пастью. Хлопают зубастые челюсти. Расколотым надвое сознанием я вижу старуху-мать. Она кладёт мою откушенную половину в рот старика-отца.

«Хоттабыч» как предупреждение

Пионер Волька Костыльков вылавливает из реки глиняный сосуд с джинном. Гассан Абдуррахман ибн Хоттаб, или Хоттабыч, – не просто старик, умеющий колдовать. Он – архетип Востока, его культуры и идеологии, вторгающийся в атеистическую реальность советской Москвы (1955 год – последняя редакция).

Примечательно, что выпускает джинна мальчик по имени Волька – очередная игра смыслами: Волька как освободитель, Выпускающий на Волю, и Воля на Костылях, он же ещё и Костыльков. Одним словом, Хромающая Воля.

Хоттабыч декларирует себя как верного слугу Вольки – в благодарность за спасение, но в течение всей книги мальчик вынужден ходить нянькой за капризным стариком.

Хоттабыч также представитель ислама. В тексте примечательна неточность: Хоттабычу больше трёх тысяч лет, а стало быть, и знание об Аллахе как минимум такого же возраста. Сомнительно, чтобы Лагин не знал времени появления ислама (610 год), поэтому такое расхождение следует понимать как метафору глубокой архаичности восточной культуры, её отдалённости от советского и русского менталитета.

Хоттабыч – трудный старик. Он вздорен, агрессивен, легко впадает в ярость, но, впрочем, так же быстро успокаивается. При всём его могуществе он трусоват, когда сталкива-

ется с необъяснимыми для него явлениями прогресса – боится метро, трамваев. Предрассудки и клише способны сделать его добровольным рабом случайного человека. Хоттабыч льстив и не лишён коварства (точная характеристика восточного менталитета).

Помощь Хоттабыча (читай – содействие Востока) всегда чревата какой-нибудь каверзой. Вторгаясь в мир Вольки, он первым делом влезает в «экзамен по географии». Хоттабыч навязывает своё подсказывание, и Волька несёт абсолютную чушь, но, увы, правильную с точки зрения джинна. Несогласие с мнением Хоттабыча, негативная оценка его позиции вызывают в старике ярость. Учительнице Варваре Степановне объявляется джихад. Вообще Хоттабыч (Восток) любит держать в страхе, запугивать обещаниями обратить «в колоду для разделки свиных туш», в жабу, в «шелудивого пса» – обычные угрозы «неверным».

Попытка проникнуть в кинотеатр с вывеской «До шестнадцати» оборачивается для Вольки появлением бороды – своего рода насильственная инициация, «обращение в ислам».

Подарки Хоттабыча лишены смысла. Его дворцы эфемерны, как, впрочем, и нынешние постройки многорукого таджикского джинна: все эти возведённые за месяц с нарушением ГОСТов новостройки готовы обвалиться ещё до того, как в них въедут жильцы. Телефоны, которые дарит Хоттабыч, из чистого мрамора, часы из золота. Но всё это не работает. Они муляжи, неодушевлённые знанием и функцией

предметы. Восток, по мнению Лагина, умело копирует европейскую форму, традицию, но не суть. Хоттабыч, как и Восток, тянется к бессмысленной роскоши – джинн из чванства вставляет себе золотые зубы.

От Хоттабыча больше неудобств, чем пользы. Он поселяется у Вольки под кроватью. Довольно меткий образ. «Понаехавшая» Азия, в сущности, поступила так же – поселилась «под московской кроватью». Не то чтобы совсем мешает, но уединения уже нет, как в коммунальной квартире.

Сила Хоттабыча – в его бороде, причём исключительно сухой. Мокрая борода бессильна. Волька, чтобы противостоять подсуживающему джинну на футбольном матче, выливает на бороду старика стакан воды. Это «мочить бороду» сходно, как ни странно, с путинским «мочить в сортире». Если соединить два тезиса, получим «мочить бороду в сортире» – действенный способ противостояния ваххабизму, освоенный в чеченских кампаниях.

Лагин находит самое лучшее применение Хоттабычу – советскому (или пророссийскому) исламу. Старик превосходно борется с западным капиталом. Вначале, правда, исключительно от невежества становится послушным рабом американского дельца Вандендаллеса, но потом изгоняет его, а под конец превращает в собаку – снова образ «неверного». При помощи Хоттабыча (то бишь ислама) можно укрощать враждебный Запад – таков посыл автора. Кстати, в романе есть мальчик-клеветник Гога Пилюкин. Остроумное колдов-

ство Джинна заменяет голос Гоги лаем, когда тот «лжёт».

Цивилизуясь, Хоттабыч становится всё менее опасным – он чудаковат, но уже социален. Лагин настойчиво говорит о необходимости образования для Хоттабыча, в том числе и политического. Волька буквально долбит джинна упрощённым Марксом.

В конце романа возникает брат Хоттабыча – Омар Юсуф. Он своего рода «фундаменталист», но это проявляется не в религиозности (в романе она отсутствует), а в агрессивном тоталитарном менталитете. Диалог с Омаром Юсуфом возможен либо через посредника – брата, либо с позиции силы. Волька обманом подчиняет себе невежественного джинна демонстрацией своего сверх-могущества – «остановкой солнца», которое просто не заходит в северных широтах. Кстати, неслучайно Омар Юсуф найден не на территории Советского Союза, а где-то во льдах – замороженный до времени чужеродный радикализм. Хоттабыч, при всех недостатках, олицетворяет всё-таки свой, советский Восток.

Героев избавляет от Омара Юсуфа его же спесивое невежество. Он улетает в космос и становится спутником Земли. В этом видится ещё один пророческий совет. Радикальный ислам следует выпускать и в микро-, и в макрокосмос. В этом контексте политика США и Израиля в отношении иранской ядерной программы в корне неверна. Хотя у них есть оправдание, они не читали «Хоттабыча».

«Незнайка» и проблема «лишнего человека» при коммунизме

В Цветочном городе живут маленькие человечки – малыши и малышки. Они ведут свой карликовый быт в «большом» человеческом мире. Но именно эти изменённые пропорции – сами коротышки ростом не больше огурца – формируют благополучный жизненный уклад.

Этот город – содружество небольших однополых общин, малыши живут отдельно от малышей. Общины ведут натуральное хозяйство, благо пропорции полностью решают проблему питания: еды хватает всем. Каждый занят своим делом или не занят вообще. Труд присутствует, но не носит обязательного характера. Коротышек окружают предметы, но не товары. Главный стимул труда – польза, а не прибыль. Разумеется, нет никаких денег, нет частной собственности – всё общее. По сути, Цветочный город – это идеальная модель эконокоммунизма (даже автомобили здесь на газированной воде). Соседний город Зелёный (город малышей) – идентичная по организации феминокоммуна. (Некоторое исключение составляет лишь Солнечный город – мир технокоммунизма, который обеспечивают высокие технологии.)

Коротышки по своему психическому развитию – дети. Они играют, ссорятся по пустякам, дерутся, мирятся. Малыши задирают малышей, дразнят тех, кто «водится» с малыш-

ками, – одним словом, это мир мальчиков и девочек до момента полового созревания, коммунистический рай, в котором нет смерти. Самое страшное, что может произойти, – это царапина, ушиб, синяк или вывих. Взрослых и родителей нет, дети предоставлены сами себе и прекрасно существуют.

Знайка – лидер общины из шестнадцати коротышек, интеллектуальный центр, источник Знания. Винтик и Шпунтик – механики, Пулька – охотник, Гуся – музыкант. Пилулькин – доктор, Тюбик – художник. Все остальные, в том числе и главный герой повести, Незнайка (антипод Знайки, антилидер, которым он становится благодаря случаю), не обладают каким-то особым умением. Они даже названы по привычкам и пристрастиям: Сиропчик любит воду с сиропом, Ворчун ворчит, Растеряйка теряет вещи, Смекайло из города Змеевка считается писателем, хоть и не написал ни одной книги. Все эти коротышки, как и сам Незнайка, ничего не производят, они просто пользуются благами общины на равных правах.

Текст лучится всеобщей беззаботностью, но автор, описывая этот игрушечный мир, задаётся сложной проблемой, неоднократно поднятой в русской литературе, – проблемой «лишнего человека». В некотором роде Незнайка продолжает известный ряд героев: Онегин, Печорин, Базаров, Рудин.

Незнайка, как говорит автор, «не такой уж скверный, он хотел чему-то научиться, но не хотел трудиться». Незнайка попеременно пытается стать музыкантом, художником, по-

этом (кстати, Незнайка и был отличным поэтом, гораздо лучше официального Цветика), но его авангардистское творчество оказывается невостребованным – оно излишне парадоксально и конспирологично: «Наш Сиропчик был голодный, проглотил уют холодный», – а в коммуне коротышек приветствуется только формальная логика.

В итоге Незнайка – «лишний человек» в коммунистическом обществе. В повести «Незнайка в Солнечном городе» для гигантской технокоммуны такими «лишними» являются «ветрогоны» – коротышки, которые бессмысленно носятся по улицам. Но не они представляют опасность. Отлаженный социум Солнечного города способна поколебать лишь волшебная палочка Незнайки. В контекст повести автор намеренно вводит волшебство – заменитель религии или мифологического сознания. Как невозможен атеистический капитализм, так невозможен и религиозный коммунизм. Частная собственность на средства производства – вот причина всех иллюзий, любых форм мифологии и ложного сознания. Лишь когда волшебная палочка теряет свою силу, всё возвращается на круги своя.

Тревога Носова футурологична. Он пытается разобраться с проблемой, как коммунистический социум должен относиться к таким от природы несознательным «лишним» личностям. То, что подобные люди неизбежны, понимают все. Носов утверждает, что коммунистический мир примет всех, никто не станет изгоем, даже иждивенец. Для Носова

Незнайка ценен главным своим качеством – в нём рядом с безалаберностью и ленью органично живёт докапиталистическая духовная неиспорченность. При всех своих недостатках он и строитель, и полноправный обитатель пространства коммунизма. Незнайка ни на секунду не сомневается в верности подобного общественного устройства – равенства, общественной собственности. Он верен предметам и пользе. Для него нет товара и прибыли. Поэтому при любых раскладах Незнайка – равноценная частичка идеального детского коммунистического мира коротышек. По сути, ответ Носова следующий: будьте как дети – и будет вам и Цветочное, и Солнечное царствие небесное.

«Незнайка на Луне»

На Луне процветает капиталистическая цивилизация. Деньги – самый важный социальный фактор. Нет государств и внешней политики, нет правовых норм. Характер общественного строя определяют финансы и круговая порука банкиров – «Большой Бедлам», кагал эксплуататоров, использующих наёмный труд.

Мир царящего капитала – монструозный мир. Вообще, Уродство появляется только в третьей книге Носова. Неслучайно все капиталисты Луны, лидеры победившего общемирового (общелунного) заговора, – физические и моральные уроды.

Любая конспирологическая модель предполагает в заговорах глубокую аномальность, и чем ярче она выражена, тем ужаснее та антиреальность, которую хочет создать их извращённое сознание.

Основа любого общемирового заговора – врождённая ненависть нелюдей к людям. Цель нелюдей – создание своей реальности наизнанку и создание нового порядка, который соответствует их патологичной сути. Это антимир, в котором всё наоборот. Зло правит добром, худшие встают над лучшими, уродство подчиняет красоту, а точнее, подменяет её собой. (В сказках или притчах среди троллей, бесов, демонов и прочих inferнальных существ самыми «красивы-

ми» считаются самые уродливые.)

В контексте нашей реальности обществом активно обсуждаются «действующие» заговоры глобалистов, масонов, евреев. Все эти заговорщицкие системы, по мнению их пропагандистов, находятся в действии, каждая – в различной стадии реализации. Обычно они тяготеют к кульминации – иначе зачем бить тревогу.

Носов как футуролог показывает реализованный мондиалистский заговор. Капиталисты Луны уже давно захватили власть на планете, поработили лунное «человечество», создали антицивилизацию, где всё подконтрольно экономической цензуре. (Особой внутренней политики нет. По словам одного из персонажей, на Луне можно всё, нельзя только быть бедным.)

Итак, лунная «Земля» вся подчинена единому мироустройству: одна экономическая модель, культура, соответствующая этой модели, общий язык. Право абсолютного контроля у капиталистов (как говорит лунный коротышка Колосок, «богачи – первые грабители, они грабят нас, прикрываясь законами, которые сами придумывают»). У капиталистов в распоряжении полиция (армии на Луне нет) – орган подавления и принуждения рабочего класса. Властители мировых лунных финансов – паразиты, уродцы, ничего не умеющие, ничего не делающие.

Мир коротышек Земли и Луны – это «русские» миры, а точнее – русские мир и антимир. Неслучайно на обеих пла-

нетах коротышки говорят на одном языке. Среди коротышек Земли нет заговорщицкого «нерусского» элемента, который в изобилии присутствует на Луне: Спрутсы, Жадинги, Дрянинги, Грязинги, Скуперфильды уже в своих именах несут чужеродные романо-германские морфы, собственно, как и города, обители и источники капитала – Давилон, Брехенвиль, Фантомас, обуславливающие их патологическую инаковость. В названиях деревень – Нееловка, Бесхлебово, Голодаевка – и в именах их обитателей (Колосок, Кустик) русские морфы сохранены. Полицейские вообще являют собой отдельную популяцию. В каждом имени имеется одинаковый романский морф «игль» – Мстигль, Жригль, Вшигль, Жгигль, Гнигль, подтверждающий известную мысль, что все менты – «на одно лицо», родственные души.

Коротышкам Луны возвращены натуральные пропорции людей и растений. Луна – футуристический прототип нашей реальности. В этом извращённом (лунно-земном) мире присутствует возраст, а стало быть, старение. Если коротышки Цветочного и Солнечного городов одинаково юны, как дети, то коротышки Луны – взрослые или немолодые существа: носят усы и бороды, они лысы.

В Цветочном и Солнечном городах нет смерти – она вынесена за скобки бытия. Незнайка, падая с поверхности Луны, даже не думает о том, что может разбиться. На Луне коротышки умирают от болезней, погибают насильственной смертью. Сам Незнайка, пробыв год на Луне, заража-

ется смертью (капиталистическим микробом). Незнайка – житель «высшего» духовного мира, но он не так «силён», как его товарищи. Длительное пребывание в несовершенной среде делает его «земным», то бишь «лунным» (попросту – смертным). Сцена возвращения тревожна. Незнайка несёт на Землю ген смерти. Космический корабль чудом успевает прилететь раньше, пока Незнайка ещё жив: смерть так и не проникла в идеальный мир Земли, не заразила его тлением.

На Луне нет никаких предпосылок революционной ситуации. Революция невозможна без потустороннего вмешательства. По сути, происходит следующее: ангельский русский десант вторгается на Луну (читай – Землю) с семенами земных растений (семена из Рая – мощный метафорический образ) и освобождает людей от капиталистического рабства. Высший русский мир спасает своего униженного ущербного брата.

По словам Ленина, коммунизм – высшая форма атеизма. Капиталистическое общество всегда религиозно. На Луне религии как таковой нет, вместо неё разновидность гностического мифа, «народная» вера в помощь сверху – в Пришельцев, умных, добрых, справедливых.

Невесомость, при помощи которой свержаются капиталисты, – также метафора. Пришельцы Рая буквально выбивают почву из-под ног капиталистов, лишают их мироустройство опоры высшей космической (а фактически – божественной) технологии. Они уничтожают первопричину всех бед – част-

ную собственность на средства производства, и это должно привести к созданию Рая на Луне (на Земле).

Несмотря на благополучное разрешение ситуации на Луне, сам прогноз Носова печален применительно к нашей реальности. Победивший заговор капиталистов способно разрушить только «небесное вмешательство» – божья кара или пришельцы высших миров.

«Три поросёнка»

Считается, что история о трёх поросятах и волке восходит к английскому фольклору. К советскому читателю сказка пришла в замечательной обработке Сергея Михалкова с такой же пометкой: «по английской сказке». В книжном оригинале безымянные поросята различаются по цвету. У Михалкова – по именам: Ниф-Ниф, Нуф-Нуф и Наф-Наф. Кроме того, поросята избавились от излишней кровожадности. (Английские коллеги под занавес варили волка живьём в котле и съедали на ужин. У мягкосердного Михалкова ошпаренный волк выскакивает обратно в каминную трубу, оттуда – на крышу и убегает в лес.)

В целом русская версия ничем не отличается от английской. Жили три брата-поросёнка. Старший и самый умный поросёнок Наф-Наф предлагает заняться строительством крепкого и надёжного дома. Ниф-Ниф и Нуф-Нуф относятся к делу легкомысленно. Они не хотят помогать брату, ведут беспечную жизнь и в самый последний момент сооружают себе хлипкие, никудышные домики: Ниф-Ниф – из соломы, Нуф-Нуф – из веточек. Над Наф-Нафом, возводящим дом из камня, с прочной дубовой дверью, они смеются:

««Что ты строишь? – в один голос закричали удивлённые Ниф-Ниф и Нуф-Нуф. – Что это, дом для поросёнка или крепость?» – «Дом поросёнка должен

быть крепостью!» – спокойно ответил им Наф-Наф...»¹

Мудрый поросёнок строит не дом, а крепость: «Я, конечно, всех умней, дом я строю из камней». Наф-Наф – не просто поросёнок-строитель, он – каменщик.

В мировой истории термин «каменщик» прочно связан с движением масонства – мощной разветвлённой организацией, наследовавшей опыт тайных обществ Средневековья (*mason, freemason* – вольный каменщик). Формально для общественного мнения масоны декларировали некую гуманистическую верность идеям нравственного усовершенствования общества в рамках той религии и государства, где находилась та или иная масонская ложа.

Организация отличалась космополитизмом, при котором английские, французские или русские масоны в первую очередь были обязаны отстаивать интересы движения, а не родины. Соответственно, масоны были религиозно всеядны (вполне хватало веры в высшее начало – Великого Архитектора).

По сути, масонство во все времена занималось формированием элитарной пятой колонны внутри каждого государства. Масоны проникали в государственные структуры: чиновничий аппарат, армию. Занимаясь клановым протектированием, они успешно продвигали «братьев» по карьерной лестнице, оказывали им всяческую поддержку – финансовую, политическую, за что требовали такой же отдачи и

¹ Здесь и далее цит. по: Михалков С.В. Три поросёнка. М.: Омега, 2009.

в этом мало чем отличались от любой секты с её жёсткой иерархией и дисциплиной.

Существовала сложная система посвящения внутри самой структуры масонства – табель о рангах, состоящий из множества степеней, – позволявшая удерживать в тайне планы масонской верхушки.

Символика масонства – мастерок, отвес и циркуль – восходит к геральдике гильдий каменщиков, существовавших ещё в XIII веке. Появление этих гильдий было результатом деятельности ордена тамплиеров, развернувшего в период своего расцвета масштабное строительство. За сравнительно небольшой исторический период – около ста лет – на средства ордена было построено больше восьмидесяти соборов.

Впервые масонство позволяет себя обнаружить в XVIII веке в Англии. В Лондоне в 1717 году основывается первая Великая Ложа, материнская ложа для всего масонства. Но, по некоторым версиям, первые четыре масонские ложи были заложены ещё Жаком де Моле, последним великим магистром ордена тамплиеров. Считается, что в 1307 году магистр, уже арестованный, в заключении инициировал создание лож – генеалогическая связь масонов с тамплиерами очевидна.

Основанный около 1119 года орден тамплиеров провозглашал своей задачей охрану христианских паломников. Но кроме этого у ордена было и другое тайное мистическое задание – восстановление Храма Соломона (само название

«тамплиеры» происходит от латинского *templum* – храм). Рыцари-храмовники в качестве библейского образца выбрали каменщиков Зоровавеля – своеобразный союз меча и мастерка. Тамплиеры с момента основания были «братством каменщиков».

«Я, конечно, всех умней, дом я строю из камней». «Каменщик» Наф-Наф строит не только крепость, а ещё и *temple*.

«Никакой на свете зверь, хитрый зверь, страшный зверь, не ворвётся в эту дверь!» – «Это он про какого зверя?» – спрашивают Ниф-Ниф и Нуф-Нуф. «Это я про волка», – отвечает Наф-Наф.

В средневековой христианской символике «волк» – погубитель паствы. Символического «волка» отличали свирепость, хитрость и жадность. Таким роковым «волком-погубителем» для тамплиеров стала государственная машина Франции. Филипп Красивый, заручившись поддержкой папы Климента V, провёл стремительную карательную операцию по «раскулачиванию» ордена. Стремясь придать этому произволу легитимность, Филипп организовал показательные суды над тамплиерами. Аресты производились именем инквизиции. Тамплиерам предъявили обвинения в отречении от Иисуса Христа, в поклонении идолу Бафомету (вероятно, преображённый пытками «Магомет», поскольку демонология Бафомета не знала), в гомосексуальных оргиях и прочих духовных и плотских грехах.

Великий магистр Жак де Моле погиб на костре. Орден был распущен, владения тамплиеров перешли в собственность короля. Часть имущества отошла ордену госпитальеров. Германские храмовники образовали тевтонский орден, португальские – орден рыцарей Христа. Убежище на государственном уровне тамплиерам предоставила Англия и Шотландия. Так «каменщики» осели на Альбионе.

Итак, «волк» – это государственная репрессивная машина, действующая по особым правилам, то есть «по закону». Не случайно волк в сказке дует на домики Ниф-Нифа, Нуф-Нуфа и Наф-Нафа. Волк скован правилами. Он, к примеру, не может домик поджечь или просто разломать. (Само по себе «выдыхание» ассоциируется с речью или приговором, разрушительность которого зиждется на «ураганной» клевете. Те же тамплиеры были оболганы инквизицией.) «Соломенные» храмы поросят оказались слабы перед «законом», поэтому пали.

Кстати, сам образ поросёнка не настолько уж и комичен. Достаточно вспомнить, что лесной поросёнок – это будущий «вепрь», который как геральдический символ в Средневековье обозначал мужественного воина, стойко противостоящего врагу и не склонного к отступлению. Черты «вепря» – свирепость и смелость: белая кабанья голова являлась нагрудной эмблемой Ричарда III.

Ниф-Ниф и Нуф-Нуф бегут из своих разорённых «храмов» под защиту каменных стен масонства – к Наф-Нафу.

Как ни старается волк, но силы его лёгких не хватает. Закон бессилен. Волк хитрит и пытается проникнуть в масонский *temple* через дымоход, то есть нечестно, в обход закона. До этого волк, накинув овечью шкуру (волк в овечьей шкуре – библейская аллюзия), пытался обманом проникнуть в домик Нуф-Нуфа.

Наф-Наф разгадывает коварный план волка, пытающегося тайком внедриться к масонам. Осквернителя (государство) ждёт котёл с кипящей водой.

Один из известных символов масонства – пирамида с оком внутри, Лучезарная Дельта. Сказка о поросятах постоянно обыгрывает «тройки» и «треугольники»: трое поросят строят три дома, затем они втроём поселяются в третьем доме. Камин – это и есть усечённая пирамида. Котёл, в который угодил волк, – всевидящее око масонов.

Враг, пытавшийся проникнуть в святая святых, обнаружен и уничтожен. Сварен и съеден. Только это уже не Михалковская сказка, а английский, ну или масонский, фольклор...

«Снежная королева»

Квадрология

*Ah, petit Jesus, petit Jesus, comme j'ai élevé ta. loi! Si je voulais, je pourrais encore mieux la rabaisser!*²

Симон де Турнэ

Как пожелаем, так и сделаем!

Никита Пряхин

Развенчание гностического мифа

«Снежная королева» – трогательная добрая сказка-притча. Девочка Герда ищет своего названного брата Кая. Мальчика унесла Снежная королева. После тяжких мытарств Герда находит брата во дворце королевы. Слезами Герде удаётся растопить лёд сердца Кая, он становится прежним. Уже взрослыми Кай и Герда возвращаются домой – таков сюжет.

Вся эта сказочная история имеет серьёзную религиозную подоплёку. В «Снежной королеве» разворачивается протестантский поединок с гностическим мифом.

² О крошка Иисус, крошка Иисус, как же высоко я вознёс Закон Твой! Но если бы я пожелал, то принизил бы его более, чем вызвысил! (*фр.*) *Вольный перевод.*

В Европе первой половины XIX века процветал оккультизм. Повсюду возникали теософские кружки, подогревался интерес к спиритизму, алхимии. Один за другим в печать выплёскивались различные эзотерические трактаты, как подлинные, так и поддельные. Словом, всё то, что в Средневековье было интеллектуальной забавой правящего класса, сделалось достоянием буржуазной массовой культуры с неизбежным налётом бульварщины. В обществе возродился интерес к религиозным братствам тамплиеров и розенкрейцеров, катаров и прочим еретическим орденам, якобы существующим и поныне; к тайным знаниям, которые веками укрывала христианская церковь. Оккультизм на тот момент ещё не имел социального (к примеру, расистского) вектора и был явлением художественным. Бытовой гностицизм сделался своего рода эстетской позой, интеллектуальным протестом, как нигилизм и атеизм.

Гностический миф с небольшими отклонениями и вариациями утверждал следующее: творец существующего мира Демиург заблуждается, думая, что он единственный Бог и нет другого, кроме него. Он сам лишён знания о своих высших родителях: Невыразимом Начале – Отце, Тишине – матери, о высших мирах-эонах – Уме и Истине, Логосе и Жизни (всего двенадцать эонов). Демиург – плод страха своей матери Софии (или Мудрости), когда-то покинувшей Плеврому (мир Высших Разумов, Полноту). Этим и объясняется убожество земного мира: его создатель сам несовершенен,

он плод страха, страстей и печали. Дьявол или Архонт, созданный Демиургом, предстаёт у гностиков просветителем – сам порождение Демиурга, и ему доступно «знание», что Демиург не «альфа и омега».

Все эти ереси Василида и Карпократа и прочих гностических школ были успешно побеждены на заре христианства. Европейские очаги рецидива в виде сект катаров, богомилов и прочих также удалось ликвидировать. Но в гуманистическом XIX веке Церковь уже не могла воспользоваться прежними карательными методами.

Начало сказки о Снежной королеве – предыстория о главном Тrolле, или Дьяволе, который создал зеркало, «в котором всё доброе и прекрасное уменьшалось донельзя, всё же негодное и безобразное, напротив, выступало ещё ярче, казалось ещё хуже. Добрая, благочестивая человеческая мысль отражалась в зеркале невообразимой гримасой». Но именно так, по словам троллей, можно увидеть весь мир и людей в их настоящем свете. Желая посмеяться над Творцом и его ангелами, тролли решили добраться со своим зеркалом до неба, но кощунство не удалось: зеркало разбилось на «бillionны» осколков. Причём каждый сохранял свойство зеркала – искажать, уродовать. Тот человек, которому осколок попал в глаз, начинал «видеть всё навыворот или замечать в каждой вещи одни лишь дурные стороны <...>. Некоторым людям осколки попадали прямо в сердце, и это было хуже

всего: сердце превращалось в кусок льда»³.

Чтобы развенчать гностический миф, Андерсен создаёт свою сказочную версию появления идей гностицизма. Несовершенство мира обуславливается «оптическими» происка-ми Дьявола. У Кая поражены две человеческие оптики – глаза и сердце. Из верующего мальчика, что подпевал Герде псалом о розах: «Розы цветут, красота, красота! Скоро узрим мы младенца Христа», он превращается в гностика – выходит из мира чувств и Веры в ледяную область Знания. Этим объясняется его предельная рациональность. Ему уже не интересны розы («роза» – символ Христа), Герда, бабушка, люди вообще – всё вызывает презрение и насмешку. Ведь всё нелепо в сравнении с Гнозисом. По Андерсену, знания гностика – это всего лишь дьявольская способность видеть мир уродливым.

«Правильное» гностическое восприятие мира делает адепта холодным и чёрствым. Каю противен живой и эмоциональный человеческий быт. Его прельщают снежинки – строгие правильные формы.

Снежная королева – иронический образ Софии (Мудрости). Андерсен подчёркивает её нехристианскую суть. В прекрасных глазах Королевы «ни тепла, ни кротости». Кай, прицепивший свои санки к саням Королевы, в страхе пытается прочесть «Отче наш», на ум же ему приходит лишь таблица умножения, которая, разумеется, не выручает.

³ Здесь и далее цит. по: Андерсен Х.К. Снежная королева. М.: Эксмо, 2009.

Гностик Кай, увидев Снежную королеву, поражается её «умному и прелестному лицу». (Снежная королева нематериальна и потому прекрасна. Герда, состоящая из живой плоти, для Кая уродлива, как и все люди.)

«Он совсем не боялся её [Снежную королеву] и рассказал ей, что знает все четыре действия арифметики, да ещё с дробями, знает, сколько в каждой стране квадратных миль и жителей, а она только улыбалась в ответ. И тогда ему показалось, что он и в самом деле знает мало, и он устремил свой взор в бесконечное воздушное пространство».

Кай, точно признание в любви, выкладывает все свои Знания – смехотворные, как, собственно, все другие знания (это всегда в той или иной степени «таблица умножения»).

Андерсену вообще претит всякая «правильность» мира Ледяного Разума. Ведь даже северное сияние во дворце Королевы имеет свой чёткий предсказуемый алгоритм.

Мир Снежной королевы, куда попадает Кай, – мир Льда. По сути, место, где находится Кай, – это Ад. У Данте девятый круг Ада – ледяное озеро с предателями. В середину озера вмёрз сам Люцифер. Кай и есть предатель христианской веры – отступник.

Вот как описывает Андерсен чертог Снежной королевы: «Посреди самой большой пустынной снежной залы находилось замёрзшее озеро. Лёд треснул на нём на тысячи кусков, ровных и правильных на диво. Посреди озера стоял трон

Снежной королевы; на нём она восседала, когда бывала дома, говоря, что сидит на зеркале разума».

По Андерсену, Кай оказывается в Аду, а Снежная королева, гностическая Мудрость, София, предстаёт Смертью. Знание (лёд, холод) в сердце Кая – приметы трупa. Бессмертие Кая – это глубокая заморозка, криобессмертие, то есть подделка под вечную жизнь.

Кай занят «ледяной игрой разума», типичной алхимической задачей. Из первоматерии Ада – льда – он складывает слово «Вечность». Вот что говорит Каю Королева: «Если ты сложишь это слово, ты будешь сам себе господин, и я подарю тебе весь свет и пару новых коньков». Она обещает Каю свободу, но второй подарок – коньки, средство передвижения в мире льда, – говорит о том, что Каю отсюда не выбраться; его свобода ограничена пределами ледяного ада – дьявольские силы Кая заранее обманули.

Не случайно и расколотое Озеро – «зеркало Разума» во дворце Снежной королевы – сюжетно перекликается с кривым зеркалом Тролля, разбившимся на осколки. «Лёд» и «стекло» – равноценные вещества. Это одно и то же зеркало, и оно существует только в разбитом варианте. «Зеркало Разума» (пространство Гнозиса) не может быть целым ввиду своей изначально «лживой» сути. Разбитое на осколки, оно успешно отражает негативные нюансы бытия (а что ещё может отразить осколок?) – но ему никогда не представить полной картины мироздания. Мало того, что «зеркало Разу-

ма» – дьявольская прелесть, оно даже не способно удержать свою целостность. Зеркало расколото, и ледяная забава со словом «Вечность» так же нелепа, как если из обломков стола складывать фразу «целый стол».

Представительница христианской парадигмы – Герда. Она олицетворяет мир человеческих чувств, детской искренней веры. Перед христианской кротостью Герды склоняются монархи (принцесса и принц), звери и птицы (вороны, голуби, северный олень). В сказке разыгран также библейский мотив раскаявшегося разбойника. У Андерсена это Маленькая Разбойница, помогающая Герде добраться в Лапландию.

Христианская простота, детское восприятие бытия Герды побеждают ледяную мудрость Снежной королевы. Кай, обретя Знание, смеётся над нелепостью окружающего мира. Герда охотно плачет по любому поводу (слёзы, скорбь – спутники христианина). Эти детские горячие слёзы Герды способны растопить Лёд Разума.

«Да, радость была такая, что даже льдины пустились в пляс, а когда устали, улеглись и составили то самое слово, которое задала сложить Каю Снежная королева».

Именно Христу, с которым пришла в Ад Герда, подчиняется мир Гнозиса, с Христом даже ледяные осколки «знания» могут стать настоящей Вечностью.

В поисках Кая Герда попадает в волшебный сад колдуньи. Чтобы девочка не вспоминала о брате, старушка прячет под

землю все розы (образ Христа). Герда постепенно забывает о Кае, но, увидев на шляпе старушки нарисованную розу, вдруг понимает, что в саду нет живых роз. Она плачет, и из земли появляется розовый куст, морок проходит. Сад без роз (без Христа) способен только имитировать Рай. Это место сна, в котором нет истинной полноты и радости.

Герда и Кай возвращаются домой.

«Проходя в низенькую дверь, они заметили, что успели за это время сделаться взрослыми людьми. Цветущие розовые кусты заглядывали с крыши в открытое окошко; тут же стояли их детские стульчики. Кай с Гердой сели каждый на свой и взяли друг друга за руки. Холодное, пустынное великолепие чертогов Снежной королевы было забыто ими, как тяжёлый сон. Бабушка сидела на солнышке и громко читала Евангелие: «Если не будете как дети, не войдёте в Царствие Небесное!» Так сидели они рядышком, оба уже взрослые, но дети сердцем и душою, а на дворе стояло тёплое, благодатное лето!»

По Андерсену, истинная мудрость в детском, а стало быть, восторженном, доверчивом восприятии мира – прекрасного Божьего творения. Всё остальное – от лукавого. Живите как дети и не искушайте себя «Знанием», оно умножает скорбь и приводит в ледяной Ад – таков посыл Андерсена сторонникам гностического мифа.

Культ нордического матриархата

Советских юных читателей андерсеновской «Снежной королевы» было не так уж и много: куда больше юных зрителей, причём исключительно благодаря пьесе драматурга Евгения Шварца – замечательной сценической интерпретации, в художественном исполнении нисколько не уступавшей оригиналу. По пьесе сняли отличный детский фильм, в семидесятых фирмой «Мелодия» была выпущена виниловая пластинка – это кроме самого спектакля, который шёл во всех без исключения ТЮЗах. И всякий вдохновлённый Шварцем ребёнок, ознакомившись с оригиналом Андерсена, испытывал разочарование от датского исходника и, соответственно, гордость за прекрасный советский тюнинг. Пьеса Шварца выигрывала за счёт живых диалогов, действия и... наличия мужчин. Именно они возвращали сказке Андерсена ту самую необходимую полноту, что, к примеру, делает семью семьёй: «полная семья» – это наличие папы и мамы. В сказке Андерсена мужчин просто нет – только мальчик Кай, ребёнок, непроявленный мужчина.

Советская интерпретация подчистую изъяла всю религиозную подоплёку, оставляя одно «волшебство». Глава о Верховном тролле и его зеркале была изъята как несюжетообразующая. Пьеса приобретала нужную социальность. Вечные человеческие ценности противостояли миру алчности, де-

нег.

От Шварца не укрылось, что мир сказки Андерсена оказывался «женским», сюжет там вершили женщины – Герда, Снежная королева, бабушка, старушка-колдунья, Принцесса, Маленькая Разбойница, две мудрые северные союзницы Герды – финка и лапландка. Отсутствие мужчин было просто вопиющим. Поэтому Шварцем и были придуманы два новых персонажа. Положительный – Сказочник, он же Рассказчик (по драматургическому «сакральному» соместительству папа Кая и Герды – недаром он говорит, что он их Учитель; и вообще, Сказочник намекает, что вся эта история – его вымысел, он её Творец; также Сказочник своего рода «муж» бабушки («полная» семья)). Второй – отрицательный мужской персонаж – Коммерческий Советник. Он – носитель активного и злого мужского начала. Это он, собственно, начинает всю историю – хочет купить расцветший зимой розовый куст (уже не христианский символ, а социальный – решается, что такое куст: товар или предмет), а ему отказывают – дескать, не всё продаётся. Этот злой Советник исполняет роль «мужа» Снежной королевы: их холодный денежный «брак» бесплоден – они же существа из «льда» (капитала), и поэтому им для «полноты» нужен ребёнок, сын, но такой же, как они, природы – алчный, холодный, жестокий. Для этой цели выбирают Кая (кстати, у Шварца он Кей). Так пьеса обретает новые живые краски.

Почему же у Андерсена только женщины? Не потому ли,

что в сказке происходит обращение к матриархальным архетипам? Христианский сказочник Андерсен, сам того не замечая, выводит на поверхность позабытые личины нордического матриархата. Через сто лет Юнг выскажет свою блестящую гипотезу, что все пласты древнейшего исторического наследия человека, скрытые от его рассудка и активной памяти, сохранены в общей памяти всего человечества, в особом хранилище – коллективном бессознательном. По Юнгу, там хранятся истоки и оригиналы всех древних мифов, прообразы всех символических матриц. «Снежная королева» выдаёт Андерсена в том, что самые глубинные основы его скандинавской души содержат мотивы и символы нордической матриархальной культуры.

Существует множество убедительных гипотез, что матриархальное общество исторически предшествовало патриархальному, матриархат как слой подсознания предшествует символам и мифам патриархата. Культ Богородицы в христианском мире не случаен.

На период создания «Снежной королевы» (середина XIX века) оккультный феминизм ещё не проявил себя. Это произойдёт позже. Русский символизм воспоёт Прекрасную Даму, Софию – Премудрость Божию. Магический феминизм вернёт свастику – древний солярный символ. Одной из основ теософской доктрины станет почитание женского начала.

Основатель «Аненербе» Герман Вирт⁴ свяжет нордиче-

⁴ Герман Вирт (1885–1981) – голландско-немецкий учёный и мистик, изучав-

ский матриархат с арийской расой, проживавшей на полюсе, с культом Белой Богини. Неслучайно у Андерсена место обитания Снежной королевы – полюс, символическое средоточие прапамяти, застывшей в вечной мерзлоте.

В сказке фигурируют не женщины, а непорочные богини. Снежная королева – чистая дева ночи и холода, Герда – солнечная дева. Геральдический символ девственности – единорог. У Андерсена единорога заменяет северный олень. Да и Маленькая Разбойница, встречающая Герду, когда она возвращается обратно с Каем, почему-то оказывается в красной шапочке – Андерсену понадобилась именно эта деталь (у славян также красная лента на голове невесты символизировала девственность).

История Кая – это сновидческое путешествие мужчины-христианина в нордическую ночь, на полюс, в глубины подсознания, где у истока мудрости он встречается с Белой Девой – девственной арийской праmaterью. А потом за ним неизбежно приходит Солнечная Дева и увозит его, преображённого слезами (знания умножают скорбь), в привычную христианскую реальность.

ший древние религии, символы и языки. Первый руководитель «Аненербе» (нем. *Ahnenerbe* – «Наследие предков», полное название – «Немецкое общество по изучению древней германской истории и наследия предков») – организации, существовавшей в Германии в 1935–1945 годах, созданной с целью научно-идеологического обеспечения функционирования государственного аппарата Третьего рейха.

Космогония льда

Сказка «Снежная королева» написана в 1848 году – пожалуй, в самый главный год XIX века. Из революционных потрясений сорок восьмого выделилась чудовищная интеллектуальная энергия, определившая политические и социальные векторы века двадцатого. Достаточно вспомнить, что именно в 1848 году Маркс и Энгельс по поручению Второго конгресса союза коммунистов создали «Манифест Коммунистической партии».

Сказочный мир «Снежной королевы» находится вроде бы на обочине грозных европейских событий. Поразительно, но слащавый сочинитель-протестант из тихой провинциальной Дании сознательно ли, случайно ли воссоздаёт величественную мистирию Льда.

Маленький бюргер Кай преображён. Крупица Льда перестроила его духовную оптику. Андерсен, формально выступая на стороне христианства, подчёркивает, что Гнозис (Знание) – это и есть Лёд. Именно Лёд – мера объективности в восприятии реальности, настраивающая глаза на правильный лад. Кай, лишённый розовых очков детства, сквозь оптику Льда видит истинную суть вещей и людей – тлен и тщету. Лёд открывает ему уродство и несовершенство мира. Также не случайно во дворце Снежной королевы Кай выкладывает слово «Вечность» из кусочков льда – природа вечно-

сти напрямую связана со Льдом – первоматерией Вселенной, а властительница этой первоматерии – Снежная королева, Мудрость, София.

Лёд и Холод как мистические, алхимические элементы – не открытие Андерсена. Лёд – постоянный элемент средневековых трактатов алхимиков и каббалистов, рассуждающих о ледяной природе. Для алхимика Лёд – это мистический предел, отделяющий жизнь от духа. Мистик и философ XVI века Чезаре делла Ривьера трактует слово «ангел» как *gelo antico*, то есть Древний Лёд. Подвижник Знания, сделавшийся частичкой Льда, обретает иную природу – ангелическую. Собственно, таким и становится Кай, едва сердце его преображается Льдом, – он «ангел». Само его имя «Кай» созвучно *Eis* и *Sky*. Кай – это Небесный Лёд. Герда это – *Erde*, по-немецки «земля». Герда олицетворяет всё земное – страсти, чувства. Она охотно и часто плачет. Слезы Герды – это Соль Земли (соль – кристалл враждебной льду природы, в гололёд улицы посыпают солью).

Лёд у Андерсена отнюдь не выступает материей Зла. Пришедшая с Христом земная Герда не способна уничтожить Ледяной Чертог, потому что он не противоречит Христу. Ничто не изменяется во дворце Снежной королевы. Он не рушится, как толкиеновский Мордор. От вмешательства Герды растаяло только ледяное сердце Кая. Лыдинки же, словно в насмешку над Каем, складываются в «Вечность», которая уже недостижима для него. Он перестаёт быть по-

движником Знания, лишается своей бессмертной ангелической ледяной природы и становится обычным земным человеком. Для средневекового алхимика-гностика «Снежная королева» описывает ледяную космогонию Духа и повторное грехопадение.

Лёд как алхимическая субстанция не оставил в покое и XX век. В двадцатые годы возникла очередная космогония Льда, одухотворившая одну из самых грозных цивилизаций XX века – Третий рейх. Речь идёт о *Welteislehre*, или «Учении о мировом льде», Ганса Хёрбигера. Его идеологическая доктрина стала на тот период символом возрождения немецкого народа. В XXI веке замечательный русский писатель Владимир Сорокин создаёт трилогию «Лёд» – о братьях Света, позабывших самих себя и возвращённых Льдом к осознанию своего божественного происхождения.

Лёд одной своей фактурой будоражит ум и рождает образ. Хёрбигера осенило, когда он наблюдал, как расплавленную сталь вылили на покрытую льдом землю. Владимир Сорокин в интервью говорил, что идея романа пришла к нему, когда он увидел выброшенный на асфальт кусок льда.

Ганс Хёрбигер утверждал, что Солнечная система возникла в результате падения на Солнце гигантского ледяного метеорита. Взрыв выбросил массы расплавленного вещества, которые и образовали планеты. Согласно теории Хёрбигера, у Земли существовало четыре луны – четыре ледяных спутника, с определенной периодичностью падавших на Землю.

Эти падения льда вызывали мировые катастрофы, вершившие геологическую историю Земли. Катастрофы обуславливали исчезновение старых и возникновение новых цивилизаций и рас. Падение второй луны породило гигантов: сверхлюдей и сверхчудовищ. Падение третьей луны уничтожило и тех и других, разделив новое человечество на арийцев и прочих.

В романах Владимира Сорокина удары молота, сделанного из космического Льда, пробуждают уснувший Дух в сынах Света. Их всего двадцать три тысячи. Они были погребены в «мясных машинах» – в людях. «Проснувшиеся» – по сути те самые льдинки из дворца Снежной королевы, двадцать три тысячи ледяных осколков, пытающихся выложить из самих себя слово «Вечность» (или «Бог»). Дети Света ошибаются, создают слово «Смерть» и гибнут.

Лёд – творец и творческий материал. Он способен породить Вселенную, прекрасное художественное произведение, нацистскую космогонию. И этим возможности Льда не исчерпаны.

Любительский алхимический опыт

В короткий период с 1612 по 1616 год в немецком городе Касселе один за другим вышли в свет три опуса, знаменуя начало величественной религиозной мистификации розенкрейцства: «Слава Братства», «Провозвестие Братства Ро-

зы и Креста» и «Химическая Свадьба Христиана Розенкрейца». По общему мнению, «Химическая Свадьба» представляла собой записанную аллегориями алхимическую процедуру Великого Делания.

Основоположником ордена назывался Христиан Розенкрейц (1378–1484). Великий Магистр с юношеских лет путешествовал по Востоку, набирался тайных знаний в мистическом городе Дамкаре. Вернулся посвящённым на родину и в 1400 году (как вариант – в 1410-м) создал тайный орден. Таким образом, благодаря легенде история розенкрейцеров углубилась ещё на двести лет, создавая исторический фундамент.

Христиана Розенкрейца как исторической фигуры, по-видимому, никогда не существовало. Его «родителями» были два блестящих немецких философа – Иоганн Валентин Андреэ и Якоб Бёме. Они сочинили все три розенкрейцерских текста, дали им печатную жизнь (Валентин Андреэ был издателем Христиана Розенкрейца) и с удивлением обнаружили, что фейковый литературный продукт обрёл реальность и размах. Орден не замедлил появиться, но быстро обзавёлся многочисленными адептами, сторонниками и, что немало важно, историей, уходящей даже не к Христиану Розенкрейцу, а в совершенную архаику – чуть ли не в Египет, к верховным жрецам Тота. Доктрина розенкрейцерства с её гуманистическим пафосом пришлась по душе любителям теософии. Герметическая наука во всём мире одна и та же – тай-

ное знание об абсолютной истине. Розенкрейцерство также провозглашало синтез всех религий и наук, тайное знание.

Общественность приписывала розенкрейцерам невероятные возможности: дескать, они знали секрет философского камня, а стало быть, обладали бессмертием. Фигуры Сен-Жермена и Калиостро связывались именно с орденом розенкрейцеров.

Возникновение ордена было вызвано подспудной исторической необходимостью увязать историю средневекового европейского гностицизма – тамплиеров, катаров – с новой эпохой. Но, в отличие от тех же тамплиеров, которые были настоящими христианами, розенкрейцеров христианами называть уже было нельзя. Доктрина розенкрейцерства опиралась на гностические традиции. Христос для розенкрейцеров был воплощением божественного начала в человеке – «внутренний Христос» теософов разлива Е.П. Блаватской.

Визиткой розенкрейцеров были Роза и Крест. Поначалу комбинации символов менялись: роза и помещённый внутрь крест, потом крест, увитый розами. Крест как символ древнего христианства. Кстати, одним из первых изображений символики розенкрейцеров были роза и тау-крест, иногда называемый египетским. По сути розенкрейцеры сознательно мимикрировали под символы христианства. Крест розенкрейцеров был христианским, потому что назывался «крестом». Это была «акустическая» защита – произнесённое вслух слово «крест» говорило само за себя и уберегало от

обвинения в ереси. Роза в аллегорическом прочтении означала Деву: Дева Роза, Невеста Христова, Святая Церковь.

При этом розенкрейцеры исповедовали свою универсальную теософскую религию. Роза розенкрейцеров – символический извод шестиконечной звезды каббалистов, фигура большой вселенной, макрокосм. Микрокосм, то есть человека, обозначала пентаграмма. Чтобы избежать знакомства с инквизицией, символы трансформировали.

Крест был также символом Адама. А розенкрейцеры в первую очередь были алхимиками. Кроме мужского знака, требовался знак женский – круг или роза, иначе как же быть со свадьбой. Крест и Роза – это символы великого алхимического Делания.

В чём различие между химией и алхимией? В том, что алхимия допускает трансмутацию химических элементов. Алхимия всегда была наукой оккультной, тайной. Её результаты следовало скрывать от людей непосвящённых, поэтому записи велись на языке аллегорий.

Что есть химическая свадьба: сакральный брак (химический процесс) между разъединёнными «королём» и «королевой» (под аллегорическими титулами понимались соли и металлы). В результате должен появиться «принц», философский камень, способный порождать золото, то есть метафизический свет.

Философский камень также постоянно сравнивался с Христом и зачастую им же объявлялся. По словам Парацель-

са: «Философский камень – это Христос природы. Христос – это философский камень Духа».

Гёте в «Фаусте» так описывает Делание:

Являлся красный лев, – и был он женихом,
И в тёплой жидкости они его венчали
С прекрасной лилией, и грели их огнём,
И из сосуда их в сосуд перемещали⁵.

Всякий алхимический опус – рецепт нахождения Христа, философского камня.

«Красная» и «белая» субстанции проходили процесс перегонки в так называемой стадии «нигредо», затем очищения в стадии «альбедо» и соединялись в стадии «рубедо» – красный жених и невеста с белой лилией. Рыцарские романы Кретьена де Труа и Вольфрама фон Эшенбаха также описывают Великое Алхимическое Делание: на рыцаре Парцифале не случайно красные доспехи, а Бланшфлер (Белый Цветок) в белом платье.

Ради чего алхимик посвящал всю жизнь Деланию – кропотливому труду не одного десятилетия. Овчинка стоила выделки. Речь ведь шла не о возможности обращать ртуть и свинец в золото. Это был, скорее, побочный эффект. Процесс Делания преображал суть алхимика. Он переходил на новый духовный уровень. Соединившись с внутренним Хри-

⁵ Перевод Н. Холодковского.

стом, он получал бессмертие, молодость, постигал тайны материи и энергии.

XIX век вывел розенкрейцеров из тени. Розенкрейцерская символика, различные алхимические опусы прошлых веков – всё сделалось доступным. Под очарование розенкрейцерского мифа попал и Ганс Христиан Андерсен. «Снежная королева» напичкана алхимическими аллегориями и символами. В сказке налицо попытка Великого Делания.

Розенкрейцерскую Розу (макрокосм и женское начало) в сказке изображает цветущий Розовый Куст, рядом с которым Герда и Кай читают псалом. Христианство у Андерсена не более чем символ Креста. В основе Делания лежат «разлучённые» химические элементы: «король» и «королева». У Андерсена – «мальчик» и «девочка». Красные розы подчёркивают «красную» суть Герды и Кая. Снежная королева, забирающая Кая, – Дева Льда, белая алхимическая субстанция – Лёд (замёрзшая структурированная вода). Белый элемент преобразует красный. Кай становится «белым», замёрзшим – меняет свой «химический» состав. Дворец Снежной королевы, где заточен Кай, – символ герметичного сосуда (в алхимии это запечатывание в сосуд горного хрусталя называлось «закупоривание Гермеса»).

Герда ищет Кая, её путь к нему – своего рода череда химических преобразований: она проводит время в саду у колдуньи (цветы у гностиков – символы мистической тайны) –

процесс химического обогащения. Герда встречает Принца и Принцессу (элементы, уже нашедшие друг друга, – готовое соединение), Маленькая Разбойница символизирует селитру и уголь – порох. Герда находит Кая и преобразует его «следами» – солью. Кай снова меняется. Выросшие вместе Кай и Герда возвращаются в дом к Розовому Кусту. Это и есть их «свадьба», снова звучит псалом о младенце Христе, светит жаркое летнее солнце. Слияние Герды и Кая должно дать философский камень, внутреннего Христа, и яркий летний свет (огонь) – его предвестник.

Наверняка, у любого алхимика подобный «рецепт» из стихий вызвал бы улыбку. Андерсен напоминает ребёнка, пекущего пирожки из песка. Но в сути он остаётся верен заветам розенкрейцеров, в результате Делания преобразовать свою духовную природу.

«Городок в табакерке» и «Шкатулка с секретом»

Сказка «Городок в табакерке» – не просто классика – фундамент отечественной детской литературы, наравне с «Чёрной курицей» Антония Погорельского.

«Городок» написан интеллектуалом своего времени, князем Владимиром Фёдоровичем Одоевским, в 1834 году. Жанр – нравоучительная фантазия. Основные события происходят во сне, так что и поучительность выглядит не особенно навязчивой – мало ли что приснится.

Мальчик Миша очарован музыкальной табакеркой – черепаховый плеер-«хай-тек» образца первой половины XIX века. Миша задаётся вопросом: откуда в шкатулке берётся музыка? Засыпает и попадает в табакерку. Там он знакомится с мальчиком-колокольчиком и постепенно постигает всю нехитрую механику музыкального мирка. Есть мальчишки-колокольчики, которых лупят дядьки-молоточки. А почему лупят? Их цепляет своими крючочками надзиратель-валик. А чего цепляет? Его толкает в бок царевна-пружинка. Как она сама объясняет Мише:

«Зиц, зиц, зиц, – отвечала царевна, – глупый ты мальчик, неразумный мальчик! На всё смотришь – ничего не видишь! Кабы я валик не толкала, валик бы не вертелся; кабы валик не вертелся, то он за молоточки бы

не цеплялся, кабы за молоточки не цеплялся, молоточки бы не стучали, колокольчики бы не звенели; кабы колокольчики не звенели, и музыки бы не было! Зиц, зиц, зиц!»⁶

Миша забывает наставление папеньки – ничего не трогать, прижимает пружину пальцем – и всё ломается. Сон окончен.

Безусловно, гуманист, просветитель Одоевский подразумевал второе дно у своей сказки. Показан макет общества, смахивающего на закрытое учебное заведение того времени: мальчики, дядьки, надзиратели. Городок – миниатюрная музыкальная монархия, основной механизм которой – насилие. Да, в «городке» создаются очаровательные мелодии, но каким образом это достигнуто? Битьём мальчиков. Но одновременно автором постулируется оправданность этого тиранического устройства – нельзя ничего менять. Царевну-пружинку «трогать не моги» – иначе всё сломается и музыки не будет вообще. Так и происходит, Миша нарушает запрет и в страхе просыпается – а вместе с ним и замечтавшийся о свободе и равенстве автор.

Для Одоевского свежи воспоминания о недавней Сенатской площади. Двоюродный брат его Александр Иванович Одоевский был декабристом. Менять ли устои, даже из благих побуждений? Получается, что нет. Результат дороже и важнее способов его достижения.

⁶ Цит. по: *Одоевский В.Ф.* Городок в табакерке. М.: Махаон, 2006.

В 1976 году по мотивам сказки создаётся мультфильм «Шкатулка с секретом». Режиссёр Валерий Угаров. И подтекст там другой – не «одоевский». Но не менее примечательный.

Принято говорить, что анимация «Шкатулки» вторична и позаимствована у «Жёлтой подводной лодки». Спорно. С тем же успехом можно сказать, что шеренги молотков из нашей «Шкатулки» перекачывали в анимационный фрагмент из фильма «Стена» – молотки-фашисты.

Мультфильм удачен сам по себе – маленькая рок-опера. Отдельная заслуга – работа замечательного композитора Владимира Мартынова. Хотя чего уж тут: и сценариста Евгения Аграновича, и Александра Иванова, поэта-пародиста, того самого, из вольнодумного «Вокруг смеха».

Именно совместный талантливый труд и создал галлюцинаторную, элэдэшную атмосферу мультфильма. Переливающиеся формы, люминесцентные краски и, конечно, гениальный синтезатор Мартынова.

Сюжет схож с оригинальным. Мальчик спрашивает отца о шкатулке – только теперь это заглохнувший антиквариат. Отец перед уходом предлагает сыну самому разобраться, что произошло и почему шкатулка больше не играет.

Мишу из сказки Одоевского встречал колокольчик. И в самом «городке» Миша общался и с молоточками, и с валиком, и с царевной-пружинкой.

В мультфильме мальчик попадает в мёртвый поломанный

мир, в котором уже произошла катастрофа. Он тут чужак, сталкер. Разобравшись с сутью устройства, мальчик складывает пружину, устанавливает в правильное положение похожий на запяную фиксатор заводного механизма. Как выяснится позднее, эта «запаяная» и есть таинственный «секрет», красная кнопка.

После подзаводки пружины детали оживают и разыгрывают представление. Перед нами не возрождение, а демоверсия гибели механической цивилизации.

Выступление деталей – типичная ярмарка тщеславия. Есть два коллектива: колокольчики и молоточки. И два единичника – валик и пружина. Между ними даже не возникает спора, кто важнее. Просто последовательно декларируется собственная значимость.

Но среди этих антропоморфных деталей мечется забавное существо в шутовском колпаке. Это Джокер, карточный дурак, – фигура, способная при случае коренным образом изменить игру.

Музыкальное сообщество отказывает Джокеру в признании, не желает слушать его вкрадчивый рефрен: «Хоть я не лезу на глаза, позвольте слово мне сказать...»

Ему не дают сказать слова. Джокер – объект для презрения и насмешек. Он действительно смотрится лишним в этом механическом хоре. Джокер при этом считает себя значимым, потому что ему известен некий «секрет». Джокеру не верят: «Секрет, какой ещё секрет, секрета никакого нет!»

О смертоносности своего знания Джокер не сообщает, приберегая сюрприз напоследок. После очередного оскорбления: «Ты просто лишняя деталь, тебя и выбросить не жаль!» – взбешённый Джокер и ломает фиксатор, весь мир рушится, наступает смерть.

Пап, а пап, что я, заснул?
Да; а узнал ли ты секрет,
Как получается музыка
И отчего она больше не играет?

Кажется, я понял...
В общем-то, нужно ещё разобраться.
Пап, давай вместе разберёмся?
– Давай...⁷

Джокер из «Шкатулки» – террорист анархо-примитивистского толка. Он робко просил от сообщества внимания и признания, не получил его и уничтожил своё несправедливое сословное техносообщество, в котором нет уважения к личности.

Вообще к Джокеру прилип образ весёлого и губительного анархиста. Недаром на протяжении всей комиксовой эпопеи про Бэтмена «негативный» персонаж Джокер вызывает симпатию и сочувствие. Он ведь в первую очередь борец с мещанской капиталистической системой, которую прилеж-

⁷ Автор слов А. Иванов.

но охраняет летучий, сатанинского вида, олигарх.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.