
ТЕКСТ. КОНТЕКСТ. КИНОТЕКСТ

Д.В. КОБЛЕНКОВА¹

*Всероссийский государственный институт
кинематографии им. С.А. Герасимова*

«ЛЯГУШКА-ПУТЕШЕСТВЕННИЦА» В. ГАРШИНА, Н. ЭРДМАНА, В. КАРАВАЕВА И В. ПЕТКЕВИЧА В СИСТЕМЕ ФИЛОСОФСКО-ЭТИЧЕСКИХ И СОЦИАЛЬНО- ПОЛИТИЧЕСКИХ КОНТЕКСТОВ XIX-XXI ВЕКОВ

Литературная сказка В. Гаршина неоднократно, в разные исторические периоды, становилась основой для создания анимационных картин с глубоким идеологическим подтекстом. В статье рассматривается изменение идейного содержания произведения от философско-этического у Гаршина к социально-политическому в сценариях Н. Эрдмана, работавшего на исходе «оттепели», В. Караваева, отразившего постперестроечный период, и В. Петкевича, размышляющего над вопросом российско-белорусских отношений в новейшее время.

Ключевые слова: литературная сказка, сценарий, анимация, экранизация-интерпретация, контекст

D. V. KOBLENKOVA

*All-Russian S. A. Gerasimov State Institute of
Cinematography*

"TRAVELLING FROG" BY V. GARSHIN, N. ERDMAN, V. KARAVAEV AND V. PETKEVICH IN THE FRAME OF SOCIO-POLITICAL, ETHICAL AND PHILOSOPHICAL CONTEXTS OF THE 19TH-20TH CENTURIES

Within different historical periods V. Garshin's literary fairy-tale has repeatedly become the basis for animated cartoon scripts carrying profound ideological implications. The article discusses transformations in the ideological content of the fairy-tale from philosophical and ethical in the text by V. Garshin to the socio-political in the later scripts by N. Erdman, who worked in the last years of the Thaw, by V. Karavayev, who reflected in his cartoon script the post-perestroika period, and by V. Petkevich, who pondered the issue of Russian-Belarusian relations in modern times.

¹ Кобленкова Диана Викторовна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК, Москва)

Key words: literary fairy-tale, script, animated cartoons, screen interpretation, context

Прежде всего, отметим, что топос болота и образ лягушки являются весьма частыми составляющими известных басен, пьес, притч, фольклорных и литературных сказок, многие из которых послужили основой для сценариев анимационных и игровых картин. Среди них басни «Лягушки, просящие царя» (и переложение этого текста И.А. Крыловым), «Гадюка и водяная змея» Эзопа, комедия «Лягушки» Аристофана, фольклорная сказка «Царевна-лягушка», «Король-лягушонок, или Железный Генрих» из собрания братьев Гримм¹, «Колокольный омут», «Блуждающие огоньки в городе!», «Жаба», «Лягушачье кваканье», «Дюймовочка», «Дочь болотного царя» Х.К. Андерсена², миниатюра «Лягушка» Р. Акутагавы³.

Болото было изображено как один из кругов Ада в поэме Данте, а дно болота было представлено в виде железнодорожной станции в аниме Х. Миязаки «Унесённые призраками». В России, помимо фольклорной «Царевны-лягушки», получила широкое распространение литературная сказка В. Гаршина «Лягушка-путешественница», претерпевшая в XX–XXI веках весьма показательные изменения при создании на её основе сценариев анимационных фильмов Н. Эрдманом, В. Караваевым и В. Петкевичем. По классификации Л. Нехорошева такие произведения являются экранизациями-интерпретациями [Нехорошев, 2009].

Интерес к «болотной трясине» и её обитателям объясняется, очевидно, его «низовой» семантикой, которая даёт возможность создавать контрастные образы с разным идейным наполнением. Так, болотная трясина символизирует «разложение духа» из-за отсутствия в болотах двух активных элементов – воздуха и огня – и смешения двух пассивных элементов – воды и земли; «ассоциируемое с болотом физическое разложение становится олицетворением разложения духовного» [Болото, <http://sigils.ru/symbols/boloto.html>]. В связи с этим образ лягушки или жабы, особенно в христианской традиции, символизирует нахождение на *низшей ступени в духовном развитии*

¹ Сказка «Король-Лягушонок, или Железный Генрих» имеет большое количество вариаций и интерпретаций. Среди них отметим роман Е.Д. Бейкера «Лягушка-принцесса», анимационный фильм студии У. Диснея «Принцесса и лягушка» и одну из сюжетных линий анимационного фильма «Шрек 2» и «Шрек 3» – линию короля Гарольда.

² «В ответ» на сказку Андерсена «Дочь болотного царя» шведской писательницей Биргиттой Троттгиг был написан одноимённый экзистенциальный роман.

³ «Лягушку» Акутагавы можно считать японской вариацией на темы басни Эзопа о лягушках и змее и парафразом «Лягушки-путешественницы» В. Гаршина [Кобленкова, 2004].

(здесь и далее курсив мой. – Д.К.), говорит о связи с хтоническим первомиром. Однако если в античности характеристики «лягушачьего мира», описанные Эзопом, были однозначно отрицательными: «лягушки вокруг подняли громкий крик – больше они ничего и не умели» [Эзоп, электронный ресурс, http://www.ezop.ru/gadiuka_i_vodianaya_zmeyu/], и «увидел Зевс, какие они неразумные» [Эзоп, электронный ресурс, http://www.ezop.ru/lyagushki_prosiaschie_tsaria/], – то в романтическую эпоху и позже символический образ лягушки усложнился, и лягушачье обличье чаще всего использовалось как средство создания контраста человеческой природе, как часть концепции двоимирия, причём, иногда в прямо противоположных значениях. Например, в «Дюймовочке» Андерсена образ жабы имел резко негативную коннотацию, а в «Дочери болотного царя» – наоборот: днём героиня «была прелестна, как эльф, но отличалась злым, необузданным нравом, а ночью становилась отвратительной жабой, но с кротким и грустным взглядом» [Андерсен, 1992, т. 2, с. 64]. В «Короле-лягушонке» братьев Grimm тоже использовался мотив двойничества: «Пустое городит глупый лягушонок! Сидеть ему в воде с подобными себе да квакать, где уж ему быть человеку товарищем!» [Настоящие сказки братьев Grimm, 2018, с. 12], но он же «обернулся ... статным королевичем с прекрасными ласковыми глазами» [Настоящие сказки братьев Grimm, 2018, с. 14]. Однако доминанта неинтеллектуального начала в образах жаб и лягушек, обладающих при этом претензиями на исключительность, доминирует. Так, в модернистской миниатюре Акутагавы история лягушки предваряется следующей характеристикой: «Одна из лягушек, устроившись на листе тростника и вообразив себя университетским профессором, заявила...» [Акутагава, 1998, с. 177]. В этом широком контексте литературная и анимационная судьба «Лягушки-путешественницы» Всеволода Гаршина (1855–1888), «прочитанная» интерпретаторами в разные периоды российской истории, представляется весьма показательной. Каждая версия – это всегда новое содержание, отражающее социально-политические трансформации общества. И всё это – на основе небольшой сказочной истории о попытке изменить естественный ход жизни.

Итак, сказка была создана В. Гаршиным в 1887 году и стала одним из наиболее известных произведений писателя благодаря большим тиражам в сериях книг для детей. Однако исследователями всегда осознавалась мысль о том, что Гаршин использовал лишь формат литературной сказки, в то время как комплекс идей, заключённых в ней, связан с другими произведениями его малой прозы [Vsevolod Garshin at the Turn of the Century, 2000; Грачевская, 2011; Денек, 2009; Жеймо, 2016; Фролова, 2017]. Более того, чрезвычайно «рельефная» подача материала позволила в ёмкой форме отразить, может быть, главную

идею всего творчества писателя: мысль о необходимости борьбы с личным эгоизмом.

Как известно, сюжетная схема сказки Гаршина состоит из нескольких событий: 1. Лягушка-квакушка живёт и радуется жизни в своём болоте; 2. Летящая на юг стая уток спускается вниз для отдыха, и Лягушка слышит о юге, где есть «славные тёплые болота» и «целые тучи» мошек и комаров [Гаршин, 1978, с. 289]; 3. Она придумывает план перелёта на юг с помощью добрых уток, поражённых её находчивостью, и убеждает их взять её с собой; 4. Лягушка оставляет родное болото и поднимается в небеса, но во время полёта, когда птицы снижаются по её просьбе, она не справляется с желанием рассказать всем внизу, что это она придумала такой способ, а не утки. 5. Квакушка кричит ключевую фразу «Это я! Я!» и падает вниз в «грязный пруд на краю деревни» [Гаршин, 1978, с. 291]; 6. В пруду она сочиняет истории о «своих собственных утках», «которые носили её, куда ей было угодно; как она побывала на прекрасном юге, где так хорошо...» [Гаршин, 1978, с. 292] и надеется весной снова присоединиться к стае, которую она «отпустила» [Гаршин, 1978, с. 292]. Завершается сказка текстом от автора: «Но утки уж никогда не вернулись. Они думали, что квакушка разбилась о землю, и очень жалели её» [Гаршин, 1978, с. 292]. Следовательно, главная сюжетная линия текста связана с ошибочной попыткой нарушить установленную природой границу, чтобы найти качественно иной вариант жизни, и развенчанием этой попытки. Строго говоря, перед читателем т.н. произведение «об идее», которая проходит в тексте испытание. И, как любое условное произведение, сказка не прочитывается однозначно. С одной стороны, особенно в интерпретациях для детей, осуждается грех гордыни, приведший Лягушку к поражению. С другой стороны, побудительный мотив героини – *стремление вырваться из своего болота* – трактуется по-разному, как и в случае с образом пальмы в притче «Attalea princeps». Отношение Гаршина к героям-пассионариям, принимающим дерзкие решения и нарушающим установленные границы, вызывает вопросы и сегодня, равно как и мораль произведения в целом: можно ли нарушить естественный порядок вещей? Нужно ли стремиться к большему или стоит следовать т.н. закону «lagom» – «не высовывайся»? Нужно ли соотносить свои возможности с условиями нового мира/пространства? Есть ли рациональный смысл в изменениях личного статуса или всё обречено на гибель в абсурдном мире? Является ли смерть единственным выходом-освобождением? Кто виновен в отсутствии гармонии на земле: сам человек, его низкая натура или Всевышний? Есть ли всеобщий рай на земле или он индивидуален? Применительно к текстам такого рода справедливо применить определение «в большей степени экзистенциальные, чем христианские», что в дальнейшем будет характерно для значительного числа европейских

произведений, авторы которых будут переживать религиозный кризис. Неслучайно ближе прочих, хотя отнюдь не во всём, Гаршину было мировосприятие Достоевского.

Если принять идею о том, что Гаршин осуждал свою героиню за стремление покинуть болото и себе подобных, приобщившись к небесам и к тем, кто способен летать, а не прыгать, то к этической проблематике сказки добавится психологическая и текст войдёт в зону смысловых вариантов сказки «Король-лягушонок», которая часто прочитывается от обратного: как попытка индивида незаслуженно стать не тем, кто он есть на самом деле, иными словами, превратиться из лягушки в короля, из Золушки в принцессу, заняв чужое место¹. Критика героев такого толка указывает на необходимость искать своё предназначение, закономерно следуя логике вещей, ибо настанет момент, когда иллюзия исчезнет и все узнают, кем человек является на самом деле. Иными словами, нельзя изменить своей личной идентичности.

Обратим внимание, что у Гаршина Лягушка не погибает, а лишь «возвращается» в сходное пространство, причём, не в болото, а в пруд, хотя и «грязный», в то время как пальма из «*Attalea princeps*» гибнет. Возможно, гуманный исход истории объясняется ориентацией на детскую аудиторию, но не исключено, что в этом произведении писателю было важно показать именно неизменность сущего. В любом случае, как бы ни истолковывался текст Гаршина, очевидно, что акцент был сделан писателем на философско-этической проблематике.

С точки зрения построения сказки обращает на себя внимание система образов: так называемая «женская перспектива», поскольку все героини в произведении – женского пола: как сама Квакушка, так и утки, к которым она обращается соответственно этикету XIX столетия: «Госпожи утки» [Гаршин, 1978, с. 289]. Именно утки-«женщины» были поражены Лягушкиным умом и находчивостью, они же согласились на такую непростую задачу – нести её по воздуху до самого юга, они же «громко закричали», когда Лягушка сорвалась и полетела вниз, очень жалели её, считая, что она погибла. Безусловно, эта добродетельная и способная сострадать чужому несчастью женская компания противопоставлена пассионарной Лягушке. Но автор не щадит и эту группу, намекая на то, что утки были весьма недалёкие, и кругозор их так же ограничен, как и у главной героини, поэтому они так дивились её уму («Удивительно умная голова наша лягушка, – говорили они: – даже между утками мало таких

¹ Такую характеристику, например, получил герой новеллы «Шуба» Я. Сёдерберга, ставшей в свою очередь шведской версией «Шинели» Н. Гоголя.

найдётся» [Гаршин, 1978, с. 290]) и потому наивно ей подчинились. Однако, в отличие от героини, утки следуют своему предназначению и потому они счастливы, а Лягушка, пожелавшая иной судьбы, гармонию с миром утрачивает. При этом образ уток придаёт тексту социальный подтекст: наивный «народ», несущий на себе «великую» личность, не ведаёт истины и даже не задумывается о ней. Более того, он гордится своей миссией и сопряжёнными с этим трудностями. Характерно, что социально-политический ракурс добавляется фактически во все российские тексты, интерпретирующие сходную тему: от басни Крылова, в которой мораль сводится к тому, что «глупый народ не достоин иметь хорошего правителя» и «может отказаться от собственной свободы ради призрачных ценностей» [Крылов, электронный ресурс, <https://frigato.ru/basni/krylov/1112-lyagushki-prosyaschie-caryu.html>], до произведений XXI века. У Гаршина все эти смыслы обрисованы исключительно через женские образы. Очевидно, это связано с тем, что до конца XIX века и даже в первые десятилетия XX-го в мировой литературе сохранялась традиция такие отрицательные качества, как поверхностность ума при больших амбициях, равно как недалёковидность и ограниченность, передавать через «женские» образы животных и насекомых. Например, упоминаемые басни Эзопа, новеллы «Улитка и розовый куст», «Жаба», «Свинья-копилка» Андерсена, «Стрекоза и муравей» И. Крылова, «Кошкин дом» С. Маршака «Муха-Цокотуха» К. Чуковского. Возможно, изначально это было связано с представлением о неразвитой духовно, физической женской природе и низком уровне женского образования. Кроме того, в силу незначительного участия женщин в общественных процессах такие образы не ассоциировались с реальными социальными силами и прочитывались как отвлечённые абстракции, а «мужские» персонажи неизбежно воспринимались как прямые аллюзии на государственных деятелей. В частности, это подтверждается текстом Николая Эрдмана (1900–1970), написавшим сценарий по тексту Гаршина и значительно его изменившим.

Сценарий был создан в 1965 году, через год после смещения Н.С. Хрущёва, когда оттепельные процессы ещё не ушли в прошлое, но ситуация в стране уже приобретала характер стагнации с искусственным сохранением атрибутов советской идеологии, вырождающихся до пародирования самих себя. Многие художники в этот период ещё могли себе позволить откровенную иронию в адрес советского режима.

Обращение Эрдмана к детским текстам классической литературы и написание сценариев на их основе, как известно, во многом было связано с последствиями его ареста в 1933 году за

политические стихи и эпиграммы и последовавшего трёхлетнего заключения. Эрдман избежал гибели, но вся его творческая судьба носила характер изломанной линии. Автор неоднозначных пьес «Мандат» и «Самоубица», не отличающихся политкорректностью, Эрдман был сценаристом «Весёлых ребят» и «Волги-Волги», перенёсшим на советский экран приёмы западных мюзиклов. Несмотря на политические реалии и последствия ссылки, его идеологическая позиция не стала «левее». Эту позицию наглядно иллюстрируют названия его сценариев: «Принц и нищий», «Каин XVIII», «Вольный город мастеров», «Царство Лжи», «Остров ошибок», «Поди туда – не знаю куда», «Самый главный» и другие. Не имея возможности после ареста работать в большом кино, Эрдман смог сохранить за собой работу в анимации. Но он был вынужден брать известные литературные источники, что при его политических взглядах приводило к их значительной трансформации. Сравнение оригинальных сценариев с конечным результатом – самим мультфильмом, показывает, что сценарии подвергались существенной правке на худсоветах, как, например, было со сценарием «Снежной королевы», снятой затем Л. Атамановым, или корректировались самими режиссёрами во избежание явных политических провокаций, как было с текстами сценариев «Полёт на Луну» (1956) и «Лягушка-путешественница», написанной спустя десятилетие.

В сценарии Н. Эрдмана акценты, расставленные В. Гаршиным, неизбежно смещаются. Прежде всего, в сценарии появляется «Голос» – герой «от автора». И это явно не вынужденная мера при визуализации эпического текста. Такая же хитрость будет, например, у Е. Шварца в его версии «Снежной королевы», и в обоих случаях – это голос протагониста, понимающего намного больше, чем персонажи и зритель. У Эрдмана с первой реплики «Голоса» задаётся сатирический ракурс всего повествования, поскольку «Голос» полемизирует с отсутствующим на экране представителем вышестоящей инстанции. Драматург моделирует конфликтную ситуацию между «низом» и «верхом» и ставит протагониста в игровую ситуацию изначального виноватого, «выдавая» ёмкие реплики-сентенции: «Простите, товарищ директор, но вы появились несколько преждевременно»; «...ну чего вы мокнете, ступайте домой. Всё равно уже ничего переделать нельзя». И ключевое: «Я и без вас знаю, что начинать нужно с «тины»...» [Эрдман, 2010, с. 653]¹.

Итак, начинать нужно с «тины», то есть с пространства «загнанного зелёной тиной болота» с «топкими берегами», «голым прибрежным кустарником», и атмосферы в нём – с моросящего мелкого осеннего дождика, от которого рассказчик болеет: «Апчи!.. Прошу

¹ Далее текст цитируется по этому изданию: [Эрдман, 2010]. Номера страниц указываются в круглых скобках после цитаты.

прощения, но вы сами видите, какая у нас погода» (с. 653). В этом пространстве рассказчику отводится роль ироничного резонёра, почти диссидента, которого директор явно игнорирует («Вы спрашиваете, кто я такой?») «Неужели вы меня не узнали?», с. 653) и который снисходит до него в образе вопросительного знака на экране, подобно Господу Богу. Но несчастным в болоте является лишь рассказчик. Лягушки, как и в тексте Гаршина, совершенно счастливы и уверены, что жить хорошо. Изменение в их жизни происходит с появлением стаи, но здесь это уже совсем другие утки. В отличие от текста Гаршина, в сценарии Эрдмана «Впереди стаи – Вожак» (с. 654). Следовательно, одно из главных изменений связано в сценарии с усложнением системы образов, в которой добавляются два знаменательных «мужских» персонажа – рассказчик-«оппозиционер» и лидер стаи, «вождь».

Значительная часть сценария посвящена взаимодействию между Вожак и его птицами, которые весьма похожи на «сталинских соколов» и «соколиц», с которыми тот, в свою очередь, по-отечески фамильярен. Например, «уточка» в общении с ним проявляет неуверенность, Вожак «ворчит» и отвечает ей: «что мямлишь..?» (с. 654). Его раздражает, что вверенная ему стая всё время просит «покушать», но, тем не менее, ставит вопрос «на голосование». Кто «за», должны «задрать хвостик», и констатирует: «Опять единогласно!» (с. 654). Ещё одно отличие текста – стилистическое, ориентированное на «новояз» советской номенклатуры и казарменную систему управления: «Ста-а-а-новись! – по-командирски кричит Вожак» (с. 654).

Другое отличие касается заявленного в начале пространственного плана, в котором намечен смыслообразующий контраст. На вопрос Лягушки, «что же такое – юг», Вожак объясняет: «Юг – это край, напоминающий рай!» (с. 655). Напомним, что в фильме 1939 года «Золотой ключик» в финале появлялся колоритный полярник на корабле-самолёте, который курил узнаваемую трубку и забирал не очень разумных кукол в идеальный мир, в котором мерцали кремлёвские звёзды, хотя сам полярник, по логике своего внешнего вида, должен был переправить их на далёкий север¹. В тексте Эрдмана нет чёткого противопоставления севера и юга, но образ далёкогорая тоже иронично снижается: «А какой может быть рай, если в нём нет червячков, комаров и мошек...» (с. 655).

Изменяя образы эпизодических персонажей, Эрдман оставил намеченное Гаршиным сходство между ними, показывая, что ни там, ни там нет истины. В частности, добавилась лягушачья супружеская пара, в которой муж рассуждает о Лягушке-Квакушке почти как об Анне Карениной: «Ква-ля, ты к ней несправедлива», «В ней что-то есть», а

¹ Подробнее об этом см. в нашей работе [Кобленкова, 2015].

ревнивая супруга отвечает: «Ква-ня, она самая обыкновенная пустышка», «Смазливая внешность, и больше ничего...» (с. 655). Эпизод прочитывается в духе сатиры 1920-х годов как пародия на мещанское общество, далёкое от высоких идеалов. А в стае уток, уже гендерно переориентированной, появляются «мужчины»-селезни, пародирующие, очевидно, показной героизм, поскольку в ответ на просьбу Лягушки выйти вперёд двум самым сильным из них, «все, как один, воинственно выпятив грудь, делают три шага» (с. 655).

Большое количество эпизодических персонажей появляется после падения Лягушки в пруд. Заворожённые её рассказом о полёте и других мирах, «тутошние» лягушки качают её каждый день как «путешественницу», «талант-самородок» (с. 660), пока не осознают, что были в плену иллюзий. Пародирование ритуальных торжеств советского времени усиливается символическим развенчанием власти Вожака: из двустолки, неизвестно кому принадлежащей, раздаётся выстрел: «Заряд дроби попадает Вожаку в хвост», которым он до этого голосовал, «и длинные перья, кружась на ветру, разлетаются в разные стороны» (с. 659) – почти карнавальный финал «политической» сюжетной линии.

Осмеяние в сценарии идёт и по линии Лягушки: появившийся Аист уносит героиню далеко в небо, давая возможность лететь, как она и хотела. Метафорическое «Всё выше и выше, и выше...» превращается в смертельный полёт. Эрдман не изображает её гибели, но очевидно, что это полёт в никуда. Призрачный рай остаётся недостижим. Иными словами, сценарный вариант Эрдмана – развёрнутая пародия на утопию советской эпохи, где концепт «юг» символизирует идеальное коммунистическое будущее, которого никогда не достичь, поскольку его не существует. «Какая же я идиотка!» – думала Лягушка, «Надо же мне было...И зачем только я... Если бы знать заранее...» (с. 656).

Этот же образ далёкого «юга» становится концептуально значимым и в сценарии Валентина Караваева (1929–2001), создавшего свою «Лягушку-путешественницу» в самой середине девяностых – в 1995 году. В. Караваев был художником, сценаристом и режиссёром анимационных фильмов. В молодости он работал в журнале «Крокодил» и в «Весёлых картинках», в семидесятые снимал анимационные серии «Юморесок», экранизировал своего любимого писателя М.Е. Салтыкова-Щедрина. Им был придуман ставший популярным попугай Кеша. Караваев, безусловно, тоже обладал острым сатирическим взглядом на советскую действительность, что и отразилось на выборе им материала для анимационных фильмов. И «Лягушка-путешественница» Гаршина вновь оказалась востребованной как невероятно ёмкая модель для сатирического изображения уже следующей эпохи – постперестроечной. Эта работа стала последней в жизни художника и символично подвела итог его размышлениям о советской идеологии и последствиях её распада.

Первое изменение, которое внёс художник и создатель сценария, выступивший здесь в одном лице, было жанровым: его произведение – мюзикл, отражающий наступившую эру поп-культуры: в его произведении все поют и танцуют. Лейтмотивом действия становится песенка оптимистичной Лягушки, которая в середине девяностых мечтает только об одном – эмигрировать: «Мне пускай завидуют подруги: побываю я на знойном юге! Мне ночами постоянно снится танцевально-золотая заграница! Ничего мне нужно, кроме южных страстей, лягушачья ламбада приглашает гостей! Полечу лягушкою крылатой в край мечты весёлый и богатый! Мне всю жизнь отныне будет сниться танцевально-золотая заграница» [Караваяев, 1995]¹. Так, из текста Гаршина вычленяется, прежде всего, контраст между пространствами «здесь» и «там», на который многократно указывает рассказчик истории, новый «голос автора». Но сейчас этот голос звучит уже иронично-сочувствующе: «Какие замечательные лягушки живут на земле! Любого цвета, любого размера. Есть даже лягушки голубых кровей. Там, на Западе, на них делают деньги и, говорят, немалые. Особенно ценятся даже не сами лягушки, а их лапки – жареные или копчёные. Но у нас, в нашем тихом болоте тоже живёт удивительная лягушка...» [Караваяев, 1995]. Образ болота приобретает новый смысл: это не топкая тина советской действительности, оставшейся в прошлом, это географическое пространство, экономически отсталое, несовременное, ставшее «окраиной Европы». Теперь Лягушка мечтает преодолеть реальную границу, и её стремление к лучшей жизни вызывает если не поддержку, то понимание мудрого автора: «Давайте признаемся, что не каждому из нас пришла бы в голову такая гениальная идея: наша лягушка летела не просто на юг, а за границу! И для такого испытания нужно было иметь присутствие духа. Она его имела!» Но «Лягушка была не без греха». «Все мы имеем свои слабости, особенно когда нас хвалят. Но к чему это приводит...» [Караваяев, 1995]. Так, основная тема Гаршина о преодолении личного эгоизма раз за разом сознательно снижается интерпретаторами, показывающими, что на смену высоким идеалам писателя XIX столетия – «апостола красоты» – пришли совсем иные ценности и абсолютно иная их оценка.

В. Караваяев ещё чётче обозначает и горизонтальную, и вертикальную оппозиции: «север» и «юг», «здесь» и «там», «низ» и «верх». Горизонтальные контрасты приобретают конкретное географическое и экономическое наполнение: отсталым лягушкам в деревенских платочках противопоставлены западные, появляющиеся в

¹ Текст сценария отдельно не издавался, поэтому он приводится по анимационному фильму, в котором В. Караваяев является и автором сценария, и режиссёром.

мечтах героини: в вечернем платье, в окружении богатых лордов и в декорациях продуктового изобилия. Голод 1990-х годов нашёл отражение и в репликах героев: «Скорей-скорей на юг! Там тепло и всегда светит солнце, не то что у нас. И никаких забот о еде» [Караваяев, 1995]. Но непринадлежность «раю» обнаруживает себя и здесь. Лягушка, как и в предыдущих вариантах, просит уток снизиться во время полёта, её тоже тянет вниз, к земле: «Милые утки, ...нельзя ли нам лететь не так высоко? У меня от высоты кружится голова. Я боюсь свалиться, если мне вдруг сделается дурно» [Караваяев, 1995]. И утки снижаются, причём, здесь это преимущественно мужчины – «господа утки», и не простые, а «ансамбль северного народного танца, и летят они не просто на юг, а на гастроли, *за границу*» [Караваяев, 1995]. История страны становится всё более мужской и одновременно попсово-эстрадной.

Упав в болото, Лягушка 1990-х всё ещё мечтает долететь до рая: «Я заехала к вам прямо *из-за границы* посмотреть, как вы *здесь* живёте». Она сообщает, что набирает труппу из лягушек для народного хора, но лягушки поют ей примитивные частушки: «Мы болотные лягушки, всё танцуем и поём, как зелёные веснушки, понатыканы кругом», «Как однажды полюбила комара лягушечка, с поцелуем проглотила, лёжа на подушечке». «Мило, очень мило... Но за границей Вас не поймут» [Караваяев, 1995], – грустит «западная» мечтательница эпохи великого перелома. После появления Аиста и исчезновения героини автор, глядя на печальных обитательниц болота, заключает: «Фантазия путешественницы оставила неизгладимое впечатление. Милые, наивные, доверчивые лягушки» [Караваяев, 1995]. На смену мечте о коммунистическом рае пришла новая мечта – о благополучной загранице.

В 2007 году «Лягушка-путешественница» вновь ожила в анимационной версии, на этот раз в белорусском мультфильме Владимира Петкевича (р. 1952). В 1980-х В. Петкевич жил в Свердловске и был известен как представитель «уральской волны» отечественной анимации. Его работы часто сравнивали с известными произведениями Ю. Норштейна, у которого он учился и с которым его роднил интерес к иносказательным формам. О Петкевиче говорили как об алхимике, художнике с мистериальным началом, отразившим «шизофренический дискурс» перестроечного и постперестроечного хаоса. Вернувшись на историческую родину, Петкевич, происходивший из старинного шляхетского рода, попытался отказаться от арт-хаусного кино российского этапа своей жизни и начал снимать яркие, добрые детские мультфильмы. Однако общая ситуация с прокатом анимационных картин как в России, так и в Беларуси привела художника к ощущению их полной

невостребованности. Так, среди большого числа работ, сделанных уже на белорусской студии, появилась ещё одна «Лягушка-путешественница», сценарий которой был написан самим Петкевичем¹.

В отличие от российских мультфильмов, белорусская картина носит, пожалуй, самый аллегорический характер, в котором мораль проговаривается достаточно определённо – это мысль о навсегда утраченном рае прежней жизни, об оставшейся в прошлом национальной идентичности. Пролетая над белорусскими полями, Квакуша видела хатки с соломенными крышами и весёлых крестьян, а в новом болоте, куда она упала, бедную и одинокую лягушку все считали сумасшедшей, ей постоянно грозила опасность от хищных рыб и птиц, и только ночные звёзды «напоминали ей те звёзды, что мерцали над её родным болотом». «Она очень жалела, что додумалась до своего несчастного путешествия» и мечтала, что «однажды вернутся её знакомые утки и отвезут её обратно домой. Но утки уже никогда не вернулись» [Петкевич, 2007]. Таков четвёртый вариант сказки Гаршина, доказывающий неисчерпаемость идейного содержания одной и той же сюжетной схемы – от чистой этики XIX столетия до вопросов национальной независимости в XXI-ом. Все четыре финала сходны в одном: какие бы черты ни приобретал образ далёкого рая, он остаётся недостижимой утопией, если это ложный идеал. И, напротив, гармонию жизни придают внутренний моральный закон, естественный ход вещей, сохранение личной и национальной идентичности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Андерсен, Г. Х. Сказки и истории / Пер. с датск. / Г.Х. Андерсен. – Петрозаводск: Карельский филиал Всероссийской ассоциации «Русская старина», 1992. Т. 2. – 656 с.

Акутагава, Р. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4: Философия жизни. Эссе. Миниатюры. Статьи. Письма / Пер. с яп. В. Гривнина / Р. Акутагава. – Москва: Полярис, 1998. – 575 с.

Болото // Словарь символов. [Электронный ресурс]. – URL: <http://sigils.ru/symbols/boloto.html>. (14.01.2019).

Гаршин, В. М. Рассказы / В.М. Гаршин. – Ленинград: Художественная литература, 1978. – 320 с.

Грачевская, Е. С. Творчество В.М. Гаршина в контексте идей А. Шопенгауэра – Э. Гартмана / Е. С. Грачевская // Культурная жизнь Юга России. – 2011. – № 3 (41). – С. 67-69.

Денeko, А. В. «Сказание о гордом Аггее» В.М. Гаршина: источники, контекст / А. В. Денeko // Вестник ЧГПУ. – 2009. – № 10. – С. 199-207.

¹ Текст приводится по анимационному фильму автора.

Жеймо, Б. Алексей Петрович как пленник границ («Ночь» Всеволода Гаршина) / Б. Жеймо // Уральский филологический вестник. – 2016. – № 4. – С. 117-128.

Кобленкова, Д. В. Театр кукол в фильме А. Птушко «Золотой ключик» (1939) и проблема политических аллюзий. (К вопросу о роли кукольного театра и театра-вертепа в образной структуре советских фильмов конца 30-х годов) / Д.В. Кобленкова // Эстетика экранизации: кино в театре, театр в кино. Материалы научно-практической конференции / Под ред. В.И. Мильдона. – Москва: ВГИК им. С. А. Герасимова, 2015. – С. 96-106.

Кобленкова, Д. В. Фатализм В. Гаршина и Р. Акутагавы (к проблеме типологических связей русской и зарубежной малой прозы) / Д.В. Кобленкова // XVI Пуришевские чтения «Всемирная литература в контексте культуры». – Сб. статей и материалов. – Москва: МПГУ, 2004. – С. 77-78.

Крылов, И. А. Лягушки, просящие царя / И.А. Крылов. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://frigato.ru/basni/krylov/1112-lyagushki-prosyaschie-carya.html>. (14.01.2019).

Настоящие сказки братьев Гримм. – Москва: Алгоритм, 2018. – 912 с.

Нехорошев, Л. Драматургия фильма / Л. Нехорошев. – Москва: ВГИК, 2009. – 343 с.

Фролова, О. В. Дискурс модернизма в поэтике В. Гаршина / О.В. Фролова // Культура и текст. – 2017. – №4 (31). – С. 212-223.

Эзоп. Гадюка и водяная змея / Эзоп. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.ezop.su/gadiuka_i_vodianaya_zmeya. (14.01.2019).

Эзоп. Лягушки, просящие царя / Эзоп. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.ezop.su/lyagushki_prosyaschie_tsaria/. (14.01.2019).

Эрдман, Н. Киносценарии / Под ред. А. Коваловой / Н. Эрдман. – Санкт-Петербург: Мастерская СЕАНС, 2010. – 784 с.

Vsevolod Garshin at the Turn of the Century: An International Symposium: In Three Volumes / Eds. Peter Henry. Гаршин на рубеже веков: Международный сборник: в 3 т. / Сост. П. Генри. – Oxford: Northgate Press, 2000.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Лягушка-путешественница. Автор сценария Н. Эрдман. Режиссёры В. Котёночкин, А. Трусов. Союзмультфильм, 1965. Хронометраж 19.42.

Лягушка-путешественница. Автор сценария и режиссёр В. Караваев. Анимafilьм, 1995. Хронометраж 10.00.

Лягушка-путешественница. Автор сценария и режиссёр В. Петкевич. Беларусьфильм, 2007. Хронометраж 10.13.

REFERENCES:

Andersen, G. H. Skazki i istorii / Per. s dansk. / G.H. Andersen. – Petrozavodsk: Karelskii filial Vserossiiskoi associacii «Russkaya starina», 1992. T. 2. – 656 s.

Akutagava, R. Sobr. soch.: v 4 t. T. 4. Filosofiya jizni. Esse. Miniaturi. Stati. Pisma / Per. s jap. V. Grivnina / R. Akutagava. – Moskva: Polyaris, 1998. – 575 s.

Boloto // Slovar simvolov. – [Elektronnii resurs]. – URL: <http://sigils.ru/symbols/boloto.html>. (14.01.2019).

Deneko, A.V. «Skazanie o gordom Aggee» V.M. Garshina: istochniki, kontekst / A. V. Deneko // Vestnik ChGPU. – 2009. – № 10. – S. 199-207.

Erdman, N. Kinoscenarii / Pod red. A. Kovalovoi / N. Erdman. – Sankt-Peterburg: Masterskaya SEANS, 2010. – 784 s.

Ezop. Gadyuka i vodyanaya zmeya / Ezop. – [Elektronnii resurs]. – URL: http://www.ezop.su/gadiuka_i_vodianaya_zmeya. (14.01.2019).

Ezop. Lyagushki, prosyaschie carya / Ezop. – [Elektronnii resurs]. URL: http://www.ezop.su/lyagushki_prosiaschie_tsaria/. (14.01.2019).

Garshin, V. M. Rasskazi / V.M. Garshin. – Leningrad: Hudojestvennaya literatura, 1978. – 320 s.

Grachevskaya, E. S. Tvorchestvo V.M. Garshina v kontekste idei A. Shopengauera, E. Gartmana, E. S. Grachevskaya // Kulturnaya jizn Yuga Rossii. – 2011. – № 3 (41). – S. 67-69.

Jeimo, B. Aleksei Petrovich kak plennik granic: «Noch» Vsevoloda Garshina / B. Jeimo // Uralskii filologicheskii vestnik. – 2016. – № 4. – S. 117-128.

Koblenkova, D. V. Teatr kukol v filme A. Ptushko «Zolotoi klyuchik», 1939, i problema politicheskikh allyuzii: K voprosu o roli kukolnogo teatra i teatra, vertepa v obraznoi strukture sovetskih filmov konca 30-h godov / D. V. Koblenkova // Estetika ekranizacii, kino v teatre, teatr v kino. Materiali nauchno-prakticheskoi konferencii / Pod red. V.I. Mildona. – Moskva: VGIK im. S. A. Gerasimova, 2015. – S. 96-106.

Krilov, I. A. Lyagushki, prosyaschie carya / I. A. Krilov. – [Elektronnii resurs]. – URL: https://frigato.ru/basni/krylov/1112_lyagushki_prosyaschie_carya.html. (14.01.2019).

Nastoyaschie skazki bratev Grimm. – Moskva: Algoritm, 2018. – 912 s.

Nehoroshev, L. Dramaturgiya filma / L. Nehoroshev. – Moskva: VGIK, 2009. – 343 s.

Frolova, O. V. Diskurs modernizma v poetike V. Garshina / O. V. Frolova // Kultura i tekst. – 2017. – №4 (31). – S. 212-223.

Vsevolod Garshin at the Turn of the Century: An International Symposium: In Three Volumes / Eds. Peter Henry. Гаршин на рубеже веков: Международный сборник: в 3 т. / Сост. П. Генри. – Oxford: Northgate Press, 2000.

FILMOGRAFIYA

Lyagushka-puteshstvennica. Avtor scenariya N. Erdman. Rejisseri V. Kotenochkin, A. Trusov. Soyuzmultfilm, 1965. Hronometraj 19.42.

Lyagushka-puteshstvennica. Avtor scenariya i rejisser V. Karavaev. Animafilm, 1995. Hronometraj 10.00.

Lyagushka-puteshstvennica. Avtor scenariya i rejisser V. Petkevich. Belarusfilm, 2007. Hronometraj 10.13.