

УДК 792.8.01.009

Кошмары кукольного домика: случай Коралины Джонс

САЛТАНОВ С. С.

Аннотация

Сказочная повесть Нила Геймана «Коралина», впервые опубликованная в 2002 году, моментально приобрела культовый статус в среде любителей фэнтези. Книга была также экранизирована в 2009 году (в отечественный прокат картина попала под названием «Коралина в стране кошмаров»); в качестве режиссера был приглашен Генри Селик, известный по мультипликационному фильму «Кошмар перед Рождеством». Стоит отметить, что использование авторами мультфильма техники кукольной 3D-анимации исключительно удачно коррелирует с идеями и принципами, заложенными в произведении. Символическая система повести отличается своего рода простотой: образы узнаваемы, метафоры прозрачны. Тем самым обеспечивается относительно легкая рецепция заложенных автором смыслов различными слоями аудитории, как на осознанном (при соотнесении сюжетов, персонажей и атрибутов с известными образцами), так и на бессознательном (за счет архетипических элементов) уровне. Подход к пространству и времени в произведении имеет решающее значение. Временной промежуток событий, описанных в повести, захватывает всего несколько дней, а пространство действия (за вычетом одного эпизода) представляет собой ограниченный локус, который мы не без оснований определили как «кукольный домик». В данной работе автор сосредоточивается на проблеме фальшивой идентичности и искусственного тела: сущностные характеристики, определяющие «людей» и «кукол»; вопрос транзитивности понятий; проблема репрезентации тела и телесности в произведении Геймана.

Ключевые слова

фэнтези, кукольная 3D-анимация, искусственное тело, трансгуманизм, гиперсубъективизм.

UDC 792.8.01.009

DollHouse Nightmare: case of Coraline Jones

SALTANOV S. S.

Abstract

Neil Gaiman's fairy tale "Coraline" first published in 2002, achieved legendary status in a brief moment of time. It was screened 7 years later, directed by Henry Selick, well-known for his "The Nightmare before Christmas" animated movie. Using 3D puppet animation technique to produce that cartoon made a felicitous correlation with ideas and principles of the main text. Symbolic system of the investigated fairy tale may be treated as a simple of some kind: images are easy to recognize, metaphors seem to be transparent enough. Those circumstances provide audition of any age (or any intellectual level) an easy reception of senses, inlaid by author, both conscious (comparing plot swings, characters and attributes to the already known samples) and subconscious (via archetypal elements) ways. Space and time issues play the key role. Time covers just few days and area of action is limited and bounded (except one episode). We described that locus as a dollhouse. So our article will be dedicated to the problems of fake identity and artificial body. What defines "human" and "dolls" (or even "puppets"); what makes people and toys transitive (both ways); what is body and physicality itself and, finally, who the real master of puppets was?

Key words

fantasy, 3D puppet animation, artificial body, transhumanism, hypersubjectivism

Проблематика искусственного тела на протяжении веков развивалась параллельно в двух измерениях — прагматическом и идеологическом. Медицинский подход, воплощенный, в первую очередь, в протезировании, служил улучшению качества жизни, а чаще — попытке его восстановления после полученного увечья. Немаловажным стоит признать и косметический эффект от подобного преобразования, маскировка недостатка, призванная вернуть обладателя в поле «нормальности». На идеологическом уровне развитие получали философские и религиозные идеи, воплощавшиеся, в том числе, в художественном творчестве. С их помощью егенический проект вышел за пределы материализма. В пространстве проблематики искусственного тела обитают не только люди, восстанавливающие целостность своего тела или улучшающие его характеристики. По другую сторону баррикад оказались полностью искусственные существа — куклы, големы, иные монстры, обретшие существование по воле своих создателей и борющиеся за собственные права — в том числе имея целью заместить и вытеснить людей. Всё это сделало актуальным вопрос определения сущности человека в тесной связи с его телесностью, а равно и проблему транзитивности, перехода из искусственного в естественное состояние с присвоением соответствующего статуса (и, разумеется, обратный процесс). В последнее время полемика вокруг философских обоснований и практики трансгуманизма послужила внесению вопроса об искусственном теле в актуальную повестку обсуждения, как в общественном пространстве, так и в художественном творчестве. Интерес к анализу художественного текста в рамках гиперсубъективистской традиции заставил нас обратить внимание на раскрытие данной темы в современной сказочной повести «Коралина» и, в особенности,

в ее экранизации. Следует заметить, что к анализу литературного текста мы уже обращались [6], правда, в ином контексте, тогда как мультипликационная версия анализируется нами впервые.

Популярный английский (впоследствии американский) писатель-фантаст Нил Гейман, создавал «Коралину» в качестве сказки для собственных дочерей — путь, хорошо известный по иным классическим произведениям детской литературы. Любопытно, что процесс написания данного, весьма небольшого по объему текста, растянулся на целое десятилетие (1992–2002 гг.); первый замысел и один-единственный диалог в начале, долгий перерыв, отрывочные фразы и, наконец, решающий вклад в конце описываемого периода [2]. По признанию автора, произведение заметно увеличилось в объеме по сравнению с изначальным расчетом, но не потеряло от этого в общем настроении и атмосфере, заложенной на уровне исходной идеи. Книга была благосклонно принята публикой и критиками, став одним из краеугольных камней в признании Геймана одним из ведущих фантастов своего поколения. Практически сразу встал вопрос об экранизации, но ее реализация затянулась на семь лет — мультипликационный фильм по мотивам книги увидел свет лишь в 2009 году (в отечественном кинопрокате он шел под названием «Коралина в стране кошмаров»). Отметим тот факт, что Гейман, на тот момент уже успешно работавший в качестве сценариста кинематографических и телевизионных проектов, не был привлечен к работе над картиной. На роль режиссера и автора сценария был приглашен Генри Селик (Henry Selick), специализирующийся на произведениях с анимационной и смешанной техникой, известный, в первую очередь, по культовому мультфильму «The Nightmare Before Christmas» (1993), созданному по сценарию Тима Бёртона, что уже само по себе послужило серьезной положительной рекомендацией. Отдельно создателями подчеркивается тот факт, что именно «Коралина» стала первой картиной, снятой в технике «кукольной 3D-анимации», сочетающей в себе преимущества кукольной и рисованной мультипликации [4].

В значительной степени этот подход к созданию визуального ряда предопределил выбор нами материала для исследования. Несмотря на принятую в гиперсубъективистской традиции практику основывать анализ исключительно на первоисточнике (на языке оригинала), мы в данном случае не ограничились литературным произведением, но привлекли также и экранизацию. В первую очередь, это было сделано потому, что проблематика искусственного тела в мультфильме проявлена значительно четче, нежели в книге, на этом аспекте акцентируется и заостряется внимание зрителя, даются конкретные и яркие визуальные образы (проблемы воображения, клипового мышления, комиксов etc. мы в данной работе обойдем вниманием). С другой стороны, было бы некорректным игнорировать расхождения между повестью и мультфильмом, тем более что по факту мы имеем дело с двумя разными авторами текстов (в расширенном гиперсубъективистском понимании данного термина). В дальнейшем мы будем обозначать данные критические несовпадения, но все же договоримся воспринимать оба произведения как единую микротрадицию, опирающуюся на общее образное пространство (также об адаптации книги к экранизации см. [5])⁴.

Вкратце напомним о методологических принципах, легших в основу нашей работы. Для изучения той или иной проблематики, содержащейся (в том числе имплицитно) в художественном тексте, мы вычленим все элементы, так или иначе с ней связанные — на уровне лексики, а также персонажей, атрибутов, артефактов, локусов, временных точек и т.п. Эти элементы оцениваются как количественно — с точки зрения частотности их присутствия в тексте, так и качественно, что предполагает выявление конкретной роли исследуемых элементов. В любом случае, применение данного подхода позволяет с высокой степенью достоверности определить не только содержательные составляющие выбранного текста, но и его актуальность для изучения в рамках того или иного исследовательского поля.

Обратимся к фабуле произведения, не забывая указывать на расхождения между источниками. Коралина Джонс, девочка, которая была «мала для своего возраста» [1, с. 22], въезжает вместе с родителями в дом, расположенный в захолустье, в отдалении от города, в книге это Англия, в мультфильме — США. Изначально единое пространство дома разделено на квартиры и стратифицировано вертикально: есть чердак и подвал, есть срединное пространство, которое занимает семья Коралины. В книге существует также «другая квартира» [1, с. 2], остающаяся пустой, незанятой, в мультфильме этот вопрос обойден стороной [00.13.38]. Сверху и снизу живут соседи: на чердаке мистер Бобински, представитель неопределенной восточноевропейской национальности, владелец и дрессировщик мышиноного цирка, в подвале — мисс Спинк и мисс Форсбл, отставные актрисы с выводком собачек. Следует отметить, что все соседи относятся к представителям артистических профессий, что означает, в черед прочего, особое владение собственным телом. Можно сказать, что Коралина и ее семья «окружены сценой». А если взглянуть на это с другой стороны, только в квартире Коралины протекает «настоящая жизнь», не опосредованная театральностью. Второй тезис подтверждается атмосферой рутины — метафора, которая становится ключевой в описании быта семейства Джонс в противопоставлении с повседневностью их соседей. Кроме того, дом окружен садом, заброшенным и неухоженным.

Коралине присущ талант исследователя — она внимательно изучает дом и сад. Родители поддерживают ее в этом [1, с. 2], но только затем, чтобы она не мешала их труду. В процессе каталогизации предметов в доме она натывается на неопознанную дверь. Когда по просьбе Коралины мать открывает дверь, за ней обнаруживается только кирпичная кладка. Но вскоре Коралина находит за этой дверью параллельный мир, очень похожий на тот, в котором она живет, но как будто исправленный. Здесь источники критически расходятся. В книге Коралина, соскучившись от долгого ожидания матери, достает ключ и открывает дверь, дело происходит вечером [1, с. 6]. В мультфильме Коралину ведут мыши из цирка Бобински (точнее, тушканчики) и кукла, в точности имитирующая её саму, за исключением глаз-пуговиц [00.15.29], время действия — ночь. Дом там предстает уютным, еда — вкусной, а не экспериментальной, сад — цветущим (тоже своего рода «искусственное тело»: по форме повторяет лицо Коралины [00.35.53]), родители Коралины — ласковыми и заботливыми. Этот мир кажется более «настоящим», чем реальный, за одним важным исключением: у его обитателей вместо глаз — пуговицы, как у кукол, что напрямую вводит нас в проблематику искусственного тела. Собственно, заменить глаза пуговицами (причем по собственной доброй воле — это важно!) — неперемное условие для того, чтобы навсегда остаться в этом «улучшенном» пространстве. Мы узнаем, что данный мир — порождение Другой Матери, которая является типичным «демоном места», подобно, например, Матери Гренделя. Занятная параллель — в 2007 году Гейман стал сценаристом нашумевшей и весьма масштабной постановки «Беовульф», преисполненной голливудских звезд, в ней также использовались анимационные техники. Родители Коралины

⁴ Ссылки на книгу даются по электронной версии [2], на мультипликационный фильм [1] — по хронометражу (исходя из длительности в 01.40.36).

оказываются захваченными Другой Матерью, равно как и еще три жертвы из более ранних периодов. Коралина решает освободить пленные души и заключает с Другой Матерью пари, ставкой в котором становится ее послушание (т. е. согласие на операцию по замене глаз). Она отыскивает спрятанные души при помощи кота, свободно перемещающегося между мирами, и сбегает в свой настоящий дом. В финале Коралина избавляется от руки Другой Матери, прорвавшейся в реальный мир, чтобы завладеть ключом от двери и стереть границу между мирами. Ключ вместе с рукой оказываются похоронены в старом колодце, тем самым закрывая для Другой Матери возможность заманивать новых жертв — по крайней мере, такова логика хэппи-энда. В книге рука попадает в ловушку, устроенную Коралиной над колодцем [1, с. 38]. В мультфильме Коралину спасает мальчик Уайборн (отсутствующий в первоисточнике персонаж), разбивая руку камнем [01.31.22], затем дети хоронят обломки вместе с камнем и ключом в колодце. Можно считать, что для Коралины эта история закончена.

Отдельно нам хотелось бы остановиться на имени главной героини — причем в интересующем нас в данной статье контексте. По свидетельству автора, имя «Коралина» появилось в результате опечатки [3], но быстро стало основой замысла. В произведении (в равной степени в книге и экранизации) оно служит важным маркером разграничения по принципу «свой/чужой»: в реальном мире персонажи (за вычетом родителей, разумеется) именуют девочку в соответствии с привычной нормой «Каролиной», а она их поправляет. В параллельном мире ее сразу называют правильно — это один из видов «улучшения». Вместе с тем имя подчеркивает уникальность Коралины, ее «неправильность», отличительный статус в сравнении с прочими героями. В то же самое время, более точным будет указать не на «потустороннее», а на пограничное положение поименованного подобным образом персонажа. Все же такое имя — отнюдь не бессмыслица, скорее — редкость [3]. Кроме того, нужно обратить внимание и на вполне очевидные коннотации. Английское слово «cogalline» (омофон, но пишется через два «l») — относительно редко употребляемая форма прилагательного «cogal» — то есть «коралловый, кораллового цвета, сделанный из коралла». В первую очередь обращает на себя внимание именно цвет — яркий, живой, но одновременно и «кровавый». Хотя в образе Коралины красный цвет не является определяющим — более того, красный ассоциируется с иными персонажами (здесь мы апеллируем как к книге, так и к мультфильму), не стоит отрицать, что именно она является ключевым носителем принципа витальности, живой кровью, которую Другая Мать жаждет высосать. Затем — аспект ценности (но не драгоценности!), украшения, даже антиутилитарности — нечто, обладающее присвоенной, но не самой большой ценностью, красивое, но, в целом, бесполезное. Разумеется, родители ценят своего единственного ребенка, но не так, как хотелось бы ей самой. Другая Мать придает девочке большее значение — но, как мы узнаем, и для нее Коралина — лишь одна в ряду жертв. Наконец, еще одна сущностная характеристика коралла: легковесность, пористость, пустотность. Казалось бы, не самое актуальное сопоставление, но нам следует помнить о непреходящей жажде новых знаний и впечатлений, определяющей характер Коралины — и симметричной ей жажды, охватывающей Другую Мать (по вопросу транзитивности образов и сопоставлении Коралины с Другой Матерью см. [6]). Пустоты коралла, оставленные отмершими существами, заполняются новым содержанием. Наконец, если привлечь материал анимационного фильма, Коралина поправляет [00.25.44] Бобински и отчетливо произносит свое имя как «Core Align», то есть «устремленная к ядру» или даже, чуть менее буквально «стремящаяся докопаться до самой сути». Последнее, безусловно, может быть нашей персональной спекуляцией, и, тем не менее, такая трактовка (или догадка) всецело подтверждается источником.

Книга дает нам весьма скудные сведения о внешности Коралины. Единственная конкретная подробность — глаза орехового цвета [1, с. 19], на контрасте с черными пуговичными глазами Другой Матери. Кроме того, мы уже отмечали, что она слишком мала для своих лет, хотя точный возраст не указывается. Оба указания делаются мельком, ближе к середине повествования. По косвенным данным (упоминание возвращения в школу, типичные реакции и занятия) можно сделать предположение, что Коралина находится в препубертатном возрасте — 10–11 лет. Ее характеризует пренебрежительное отношение к собственному телу, терпимость к его повреждениям, умеренный (на уровне докучливой обязанности) интерес к гигиене. При этом у Коралины отчетливо проявляется страсть к яркой, броской одежде, причем элементы не сочетаются друг с другом по цвету и стилистике, особенно показателен в этом отношении эпизод с перчатками, единственный, вынесенный за пределы ключевой, «материнской» локации. Такое двойственное отношение к собственному телу с одной стороны и способам его украшения — с другой может свидетельствовать не только о стремлении выделиться из толпы (ср. [1, с. 5] и [00.41.28]), но и о комплексах относительно своей внешности, стремлении его спрятать, замаскировать, расцветить. В то время как отсутствие какого бы то ни было описания телесных характеристик Коралины в книге дает нам лишний аргумент в пользу того, чтобы воспринимать всё происходящее исключительно как порождение ее воображения, мультфильм подобной опции в большинстве случаев лишен. Поэтому в нем Коралина обладает подчеркнута кукольной внешностью: тонкие конечности и непропорционально большая голова странной формы, украшенная синими волосами, которые преподносятся как собственные, не прошедшие окраску. Вообще, тема кукол и кукольности — одна из ключевых для рассмотрения искусственной телесности. Тем удивительнее, что в исследуемых источниках ее раскрытие различается столь кардинально. В книге куклы ассистируют Коралине в кульминационной сцене (или, возможно, вернее было бы сказать, «второй кульминационной» сцене: большая часть авторов, вероятно, окончила бы повесть хэппи-эндом после побега из параллельного мира): ловушка над колодцем для руки другой матери устроена под видом чаепития для кукол [1, с. 36]. Здесь же мы видим дополнительное указание на точный возраст Коралины: мать удивляется, что она все еще играет в куклы [1, с. 36], но Коралина уверяет ее, что это только лишь «защитная окраска» — отсылка к телепередаче, которую она смотрела еще до начала мистических событий [1, с. 2]. Таким образом, куклы здесь не только объект манипуляции, игры, но и элемент защиты, помощники, союзники. Важно заметить, что Коралина, внося аспект мимикрии, фактически ведет «игру второго порядка» — играет в играние, притворяется играющей. Для этого нужно соблюдать максимальную достоверность [1, с. 37], поэтому она старательно имитирует характерные паттерны в поведении и речи, а каждая кукла получает свое имя (впрочем, вероятно, Коралина просто вспомнила эти имена, которые на время потеряли актуальность). Так или иначе, куклы сыграли свою роль — сыграли пассивно, безмолвно и недвижимо. Есть в книге и еще одно упоминание кукол, которое, впрочем, может пройти почти незамеченным — в ретроспективном рассказе Коралины коту о спасении от ос, где отец жертвует собой, чтобы защитить дочь [1, с. 13]. Эта история находит свое отражение и в параллельном мире, кроме того, она крайне важна для понимания корней привязанности Коралины к отцу,

тем более что эта привязанность затем переносится и на Другого Отца. Поэтому вдвойне непонятно, почему данный эпизод не вошел в мультипликационную версию (благодаря чему осы, появляющиеся там [01:13:56], не несут дополнительных коннотаций). В этом фрагменте куклы без рук и без ног [1, с. 13] упоминаются как сущностные элементы, наполняющие пустырь возле дома, куда люди выбрасывают всякий хлам. То есть их там находится существенное количество, они хорошо различимы среди прочего мусора, фактически, воспринимаются как естественные отходы человеческой жизнедеятельности, наряду с пустыми банками, разбитыми бутылками и старой кухонной утварью. Фактически же, как мы узнаем позже, перед нами раскрывается пророческая картина «преобразования мира» Другой Матерью, показанная через метафоры опустошения, расчленения, поглощения, ломания и разбивания. Всё это мы увидим в отражении в параллельном мире, где Другая Мать подобным образом обходится с телами своих жертв. Здесь куклы — это не одушевленные предметы, как это бывает обычно, но, напротив, потерявшие жизнь тела.

В отличие от книги, в мультфильме тема кукольности — одна из центральных, даже если отринуть вопрос о технике исполнения. Мы включаемся в эту проблематику уже на стартовых титрах — их подложка оформлена как внутренности коробочки со швейными принадлежностями. Затем мы видим процесс пересоздания куклы — замену набивки с ваты на песок, новые глаза (также пуговичные), новые волосы синего цвета, новый наряд. Все это проделывают руки, представляющие собой диковинный швейный инструмент — они принадлежат, как мы потом узнаем, Другой Матери. Создает она точного двойника Коралины и затем отпускает в пустое пространство за окном — еще одно воплощение коридора между мирами. В реальном мире обновленную куклу находит Уайборн в сундуке бабушки, чья сестра-близнец таинственно пропала [00.32.04; 01.02.19], и передает Коралине [00.09.05]. Именно кукла «находит» секретную дверь [00.12.38], исполняя свою миссию заманивания. Что характерно, Коралина не берет ее с собой во время путешествия между мирами, но при этом кукла играет важную роль наблюдателя [00.32.34] за приманкой для проводников (мышей-тушканчиков-крыс) в иной мир. Об этой функции куклы нам становится известно позднее: духи детей в темнице за зеркалом рассказывают Коралине, что Другая Мать следила за ними через пуговичные глаза подброшенных им кукол [00:59.14].

Можно сказать, что функция куклы-Коралины заключается в том, чтобы удостовериться, что девочка найдет проход между мирами и отправится через него, в дальнейшем эта кукла (на удивление) не играет значимой роли. Но есть и еще несколько эпизодов, мультфильма, где эта тематика раскрывается непосредственно. Куклы (хотя точнее будет сказать — игрушки) пытаются уговорить Коралину остаться в параллельном мире [00.53.04], после того как она отказывается от операции на глазах. Позднее, после пропажи родителей, кот находит спаренную (двустороннюю) куклу [01.07.47], благодаря чему девочка осознает, что ее родители украдены Другой Матерью и в гневе сжигает куклу. Незадолго до этого сама Коралина делает своего рода куклы родителей из подушек [01.06.06] — еще один аргумент в пользу ее отождествления с Другой Матерью. Кукольность проявляется и в организации иных персонажей параллельного мира (кроме Другой Матери и, в меньшей степени, Другого Отца). Так, после смерти из них высыпается песок [00.56.24; 01.14.10], который, как мы помним по сцене на титрах, служит набивкой для кукол в этой инкарнации истории. Другой Отец, в свою очередь, представляет собой иной тип кукол — марионетку. В этом мире он существует всецело как исполнитель воли Другой Матери (столь же безволен и настоящий отец — напоминаем, эпизод с осами в мультипликационную версию не вошел). Марионеточную природу Другого Отца демонстрирует, в частности, связь с инструментами: при первой встрече пианино играет им веселую мелодию [00.17.42]. Оно же не дает ему сказать все, что хочет [00.54.26]: Другой Отец не должен говорить, пока Другой Матери нет рядом. Перед своей гибелью он восседает на механическом богомоле, пытающемся убить Коралину [01.14.36] — мы видим, что на самом деле механизм управляет им по воле Другой Матери. Перед смертью он освобождается от угнетения (особых перчаток, контролирующих его руки) и в качестве искупления передает Коралине первый из похищенных глаз призрачных детей. Наконец, стоит посмотреть на метаморфозы альтернативного Уайборна — любимого объекта для экспериментов Другой Матери над куклами. Впервые он появляется на пороге с нарисованным ртом [00.36.32] — и, вследствие этого, немым. Это выглядит как исполнение одного из желаний Коралины: в реальном мире болтливость Уайборна — один из ключевых раздражающих факторов. Поэтому Другая Мать его «чинит»: в оригинальной озвучке — несколько более многозначное «fixed» [00.36.45]. Но это не последнее его «улучшение» — обновленный Уайборн в маске из курицы-прихватки (тоже своего рода кукла, надеваемая на руку) спасает Коралину из темницы за зеркалом [01.00.24]. На сей раз его рот раздвинут для «вечной улыбки» (оставим в стороне семантику этой садистской практики), от которой его избавляет Коралина. Отметим, что ранее [00.51.18] Другая Мать приказывает Уайборну улыбнуться на прощание, а он не в силах. Кроме того, после исполнения сделки (sic!), согласно которой в обмен на открытие двери Коралина перестанет ее беспокоить, настоящая мать демонстрирует жест «зашивания рта» [00.13.46]. Смерть альтернативного Уайборна столь же показательна и укладывается в канву повествования: Другая Мать потрошит его в наказание за предательство, а также давая понять, что его роль отыграна до конца. Она делает из мальчика (в данном случае можно отождествить одежду и телесную оболочку) указатель, флюгер или пугало — все сразу. Коралина обнаруживает его перед дверью в мышиный цирк [01.17.38] и это придает ей сил в борьбе. Тема службы после смерти также отражается и в чучелах: мисс Спинк и Мисс Форсибл набивают чучела из своих умерших питомцев, причём шьют им ангельские костюмчики с нимбами и крылышками [00.28.13]. Этот образ затем отражается в потустороннем мире, где собаки с крыльями как у летучих мышей [01.16.57] стараются помешать Коралине забрать второй камушек, представляющий собой глаз (или душу) призрачного ребенка. До того многочисленные собаки — очевидно, умершие, но ничем, кроме пуговичных глаз, не отличающиеся от живых, составляли аудиторию (и технический персонал) представления тех же Спинк и Форсибл [00.46.37]. В ходе этого представления старые актрисы предстают в знакомых Коралине телах, но затем сбрасывают их [00.49.26], оставаясь молодыми и гибкими, демонстрируя преимущества параллельного мира перед реальным. Впрочем, несмотря на всю их убедительность и восторг Коралины, поучаствовавшей в гимнастическом номере, это не убеждает ее в необходимости операции по замене глаз — Другие Родители делают соответствующее предложение в следующей же сцене.

С образа глаз в наших источниках мы и предлагаем начать рассмотрение подхода к конкретным частям тела в отношении их замещения искусственными. Очевидно, что именно глаза в данном произведении (или произведениях) играют решающую

роль, становясь первым и главным маркером отличия потустороннего мира от реальности. Если мы обратимся к сцене мультфильма, в которой Коралина впервые встречается с Другой Матерью (и, соответственно, с обитателями другого мира) [00.16.58], мы увидим, что единственное отличие кроется именно в пуговичных глазах. В книге [1, с. 6] различия выражены более явно. Там Коралина замечает сперва невероятно бледную кожу, затем — более высокую и стройную фигуру, более длинные, подвижные пальцы, украшенные темно-красными заостренными ногтями — и лишь затем, когда Другая Мать поворачивается к ней — глаза-пуговицы большие и черные. Заметим, что из всего этого описания действительно необычным, более того — нечеловеческим атрибутом являются только глаза, все прочее может принадлежать нормальному, живому человеку. Может показаться удивительным (если не принять нашу гипотезу о порождении как минимум параллельного мира сознанием Коралины), что девочка совсем не пугается и даже не удивляется пуговичным глазам — в этот момент она чувствует голод [1, с. 6], но не изумление или страх.

Обычно глаза-пуговицы воспринимаются не просто как аналог настоящих, живых глаз, но как нечто статичное, лишённое эмоций. В данном случае это не так, и тут наши источники сходятся. В упомянутой выше сцене первой встречи в глазах другой матери можно заметить блеск, который не объяснить только материалом пуговиц. Книга высказывается на этот счет еще более определенно [1, с. 7, 14, 21]. Пуговичные глаза, хоть и не меняют форму, все же могут передавать выражения и оттенки эмоций, быть включенными в мимику [1, с. 25]. Кроме того, мы уже знаем, что такие глаза могут использоваться для слежки. То есть одной из ключевых характеристик глаз-пуговиц становится наличие отверстий, что также является метафорой коридора между мирами. Наконец, единственный раз, когда в книге пуговицы упоминаются вне связи с глазами, они служат для скрепления фальшивых тел Форсибл и Спинк в сцене их преобразования [1, с. 9]. Характерно, что в мультфильме пуговицы в этой сцене не используются: их заменяют застёжки-«молнии», которые, в свою очередь, увязаны с жестом настоящей матери Коралины. Обратная ситуация — когда глаза не увязываются с пуговицами — напротив, есть только в мультфильме, когда души похищенных Другой Матерью (в этом контексте ее называют «beldam» [00.58.42; 1, с. 20] — т.е. ведьмой или колдуньей, но также обязателен аспект старости, древности) считаются «глазами» [01.00.10], о чем мы упоминали выше. В книге упоминания глаз нет, это только души [1, с. 22].

Вместе с тем, глаза-пуговицы несут в себе еще и аспект технологии. Если для обитателей параллельного мира такие глаза естественны, то пришельцы из реальности проходят для этого специальную операцию. Подробностей ее мы не знаем, за исключением того, что, по словам Другого Отца (которым Коралина ожидаемо не верит), это «не больно» [00.52.08; 1, с. 11]. К сожалению, авторы как книги, так и мультфильма не дают на этот счет никаких инструкций. Путем лингвистического разбора мы узнаем только, что пуговицы вшиваются в [01.12.01; 1, с. 21] глаза. Результатом становится общий взгляд на мир — глазами Другой Матери. Об этом говорит она сама [1, 00.52.44], об этом пророчески поет в своей песне Другой Отец [00.17.47]. Характерно, что в этих же сценах Коралину называют «куклой» [00.17.54; 00.51.43] — в оригинале именно «doll», а не «dolly», хотя Другие Родители явно вкладывают в это именование ласковые интонации — хотя бы для вида. Особой уступкой может считаться выбор цвета пуговиц [00.51.54] — это позволило бы Коралине утолить свою страсть к индивидуализации.

Но то, что пришито, можно также и оторвать, причем отрывание пуговиц естественным образом лишает их владельца зрения. В книге Коралина ослепляет Другого Отца [1, с. 27] (или то, во что он превратился), отрывая последнюю пуговицу от «того места, которое должно было быть лицом» — первая отскочила сама, манифестируя его «незавершенность», отсутствие старания при создании. В свою очередь, в мультфильме Другая Мать теряет глаза в схватке с котом [01.24.27]. В обоих случаях ослепление противников помогает Коралине спастись.

Наконец еще один момент, связанный с глазами и зрением. Камень-галисман с отверстием посередине, полученный Коралиной от старых актрис [01.05.32; 1, с. 5], помогает увидеть «дурные» вещи — в мультфильме Спинк и Форсибл спорят о том, «дурные» или «потерянные» (а также и «пропавшие» — «lost») вещи можно увидеть сквозь камень. И он действительно показывает вещи, не принадлежащие параллельному миру — сквозь него все детали кажутся серыми, туманными, размытыми, в то время как похищенные и спрятанные души (глаза) светятся достаточно ярко, чтобы их можно было различить. Однако камень не помогает найти родителей Коралины — в книге к ней приходит уверенное знание [1, с. 30] того, где именно они спрятаны (еще один аргумент в пользу ее главенствующей роли в создании мира). Впрочем, использовать камень при Другой Матери значило бы признаться в жульничестве, хотя обе оппонентки принимали пари, стремясь обхитрить противную сторону: дочь использовала дополнительный инструмент, мать не собиралась сдерживать обещание и отпускать ее (плюс заманила Коралину в ловушку — в книге). В мультфильме Другая Мать находит потерянный камень и бросает в камин, где он тает, как леденец (благо был найден в вазочке со сладостями) [01.22.52]. Остается лишь отметить, что его треугольная форма в мультфильме может напоминать об иллюминатах; в книге это просто «камень с отверстием», его форма никак не обозначена. Второй по значению после глаз частью тела в нашем сегодняшнем рассмотрении следует признать руки. В определенном смысле «искусственными руками» могут считаться и перчатки — в реальном мире они служат предметом ссоры Коралины с матерью, в результате чего родители исчезают (своего рода предательство). В параллельном мире они управляют Другим Отцом (только в мультфильме), о чем мы уже говорили. Но действительно важны только руки Другой Матери, одна из которых к концу повествования заслужит роль самостоятельного героя, чему посвящено отдельное пророчество [00.29.42; 1, с. 36]. Мы видим их в первых же кадрах мультфильма, и это не просто имитация пальцев, а сложный инструмент творчества, созидания — но тем же образом подчеркивается и их искусственность. В книге наше внимание акцентировано на неестественной длине пальцев [1, с. 15] и ногтях [1, с. 6, 22, 23, 35, 36, 38]; единственный раз ногти упоминаются вне связи с Другой Матерью — и их свойства прямо противоположны [1, с. 24]. В мультфильме эти акценты слабее до сцены побега, в которой Другая Мать окончательно предстает в образе механического паука-швей [01.21.55]. Но она все же проигрывает схватку и лишается кисти [01.25.35], которая отламывается при попытке не дать Коралине и ее духам-помощникам закрыть дверь. Затем эта кисть, уже живущая своей жизнью, ловит [01.30.37] Коралину и пытается утащить ее вместе с ключом к потайной двери, но оказывается разбита Уайборном и захоронена. Книга же предлагает более сложную систему. Вначале Другая Мать клянется соблюдать условия пари могилой собственной матери [1, с. 22], пророчески предвосхищая собственную судьбу (мы вновь

вспоминаем об ее отождествлении с Коралиной), а, когда девочка отказывается, требуя повысить ставку, клянется правой рукой, демонстрируя ее для наглядности [1, с. 22]. Именно эта рука и пришла за ключом [1, с. 35], таинственным образом просочившись между мирами. И в этой версии она выслеживает Коралину, но попадает в ловушку на кукольном пикнике, что мы уже описывали выше.

Роль остальных частей тела в повествовании заметно ниже по сравнению с глазами и руками (интересно, что в определенный момент крысы названы как раз «глазами и руками» ведьмы — [1, с. 18]), поэтому мы ограничимся кратким обзором. Так, волосы Другой Матери имеют животные коннотации, что роднит ее с Медузой Горгоной. Например, они «вьются вокруг ее головы, как щупальца создания из глубин океана» [1, с. 14], а в другой сцене «извиваются, как ленивые змеи в теплый денек» [1, с. 21]. Или же они просто живут своей жизнью [1, с. 25], будто их раздувает ветер, которого не чувствует Коралина [1, с. 19]. В то же самое время потерявшие форму сущности описываются как «безволосые» [1, с. 24, 26]. Впрочем, тот же эпитет относится и к крысиным хвостам [1, с. 7], но мы помним, что крысы исполняют вторичную, служебную функцию. В свою очередь кожа созданий параллельного мира отличается неестественной бледностью [1, с. 9]. Вообще, бледность как некая иллюзорность свойственна этому миру независимо от того, идет ли речь о живых существах [1, с. 31] умерших [2, с. 20] или об антураже, который можно обозначить как «декорации» [1, с. 17]. Впрочем, бледным остается и лицо Коралины в реальности [1, с. 35], пока другой мир еще не отпустил ее окончательно. Бледными выглядят и губы Другой Матери [1, с. 11], когда она провожает Коралину после отказа от операции на глазах. Губы, зубы [1, с. 14, 31], рот в целом — все это связано с темами поглощения [1, с. 22] и голода [1, с. 14, 22] — так, ожидая победы над Коралиной, Другая Мать утоляет свой голод жуками [00.57.29; 1, с. 18], части которых прилипают к ее губам [1, с. 19]. Кроме того, жуки (в том числе, ставшие мебелью в процессе преобразования дома [01.09.58]), бабочка [1, с. 19], пауки и их производные [1, с. 18, 20, 24, 31], а также змеи ([1, с. 20], ср. [1, с. 1], — где Коралина находит змеиную шкуру, но не саму змею), используются в качестве метафор смерти, умирания, бесчеловечности, искусственной природы.

И здесь мы должны обратиться к чрезвычайно важному для проблематики искусственного тела и нашего сегодняшнего рассмотрения понятию «метаморфозы». Мы знаем, что пространство другого мира ограничено [00.55.11; 1, с. 18], потому что Другая Мать не может создать ничего своего, только повторить и извратить уже существующее [1, с. 30]. Более того, когда она перестает проявлять к чему-то интерес, либо этот объект исполняет свою функцию — он теряет форму и даже саму телесность (что случается с ее жертвами [00.59.48; 1, с. 20]). Трансформация — процесс более сложный, даже ступенчатый. В мультфильме Другие Родители Коралины как будто меняются телами. Отец становится низким, толстым и аморфным, в его внешности и характеристиках проявляются растительные мотивы [01.10.08], поскольку он увязан с уходом за садом, а следовательно, с периферией. Мать же вытягивается ввысь и истончается, показывая свое истинное лицо в сцене наказания [00.58.12], позднее она претерпевает еще одно, финальное превращение [01.21.59]. Как ни странно, в книге эти процессы описаны тоньше. Так, Другая Мать, вызволив Коралину из темницы, выглядит более живой, словно напитавшейся жизненной силой [1, с. 21], то есть ее метаморфозы не линейны. В то же самое время ее финальная трансформация не столь ярка, как в мультфильме, просто заостряются уже знакомые черты [1, с. 31], а окончательно ее природа вскрывается позже, когда выясняется, что вместо крови у нее — некая черная субстанция [1, с. 31], а ее крик теряет всякое подобие человеческого [1, с. 32].

В свою очередь ненужные более тела превращаются в аморфную массу: альтернативные Форсибл и Спинк слипаются в нечто наподобие сладости внутри кокона [01.16.43; 1, с. 24], Другой Бобински рассыпается ворохом крыс [01.19.14; 1, с. 29]. Весьма сильная сцена в книге знаменует последнее появление Другого Отца, единственной функцией которого становится задержать Коралину и не дать ей выполнить условия пари. По необозначенной причине (мы не можем здесь подробно остановиться на проблематике времени и пространства в исследуемых произведениях) на поиски похищенных душ Коралине отводится ограниченный период времени — в мультфильме это манифестируется в образе пуговицы, затмевающей луну [01.15.25; 01.20.19; 01.20.48]. Мы можем только предполагать, что это связано с компактностью другого мира. Итак, Другой Отец поджидает девочку в «альтернативной квартире». Это безликое создание, напоминающее обликом подошедшее тесто, монструозное, но и жалкое одновременно [1, с. 26]. Оно настолько утратило человеческий облик, что Коралина называет его исключительно «вещью» [1, с. 26]. Это создание пытается вылепить себе лицо, ему удается сделать рот, чтобы сообщить Коралине, что оно пытается сопротивляться воле Другой Матери [1, с. 26]. Но это сопротивление тщетно, и Коралине приходится его ослепить, чтобы сбежать.

Не только персонажи, но и целые локации отмирают [01.15.02; 01.17.16; 01.20.39; 1, с. 29, 30], когда надобность в них пропадает. Однако есть одно особое пространство, которое ведет себя, скорее, как персонаж — речь о коридоре между реальностями, трансформируясь из раза в раз [00.16.04; 00.33.16; 00.43.59; 01.00.59; 01.09.04; 01.25.21; 1, с. 6, 13, 14, 32]. Мы знаем, что кот (персонификация здравого смысла Коралины [2, с. 8]) может относительно свободно перемещаться из одного мира в другой ([1, с. 8], ср. [1, с. 30]), но люди нуждаются в этом коридоре и одном-единственном [1, с. 15] ключе от двери. Этот ключ столь важен, что Другая Мать превращает свое тело в сосуд (или сейф), заглядывая [01.10.34] и извергая [01.23.50] его по мере необходимости. Значит ли это, что она сама менее важна, чем ключ? И мы получаем прямое указание при последнем путешествии Коралины сквозь коридор [1, с. 32], хотя намек на это был дан в самом начале [1, с. 6]. Именно проход между мирами, разрыв единства Вселенной порождает альтернативную реальность и ее обитателей — а может быть, также и наш мир.

В своем рассмотрении мы сосредоточились в первую очередь на проблемах искусственного тела в потустороннем мире — там, где все заведомо сконструировано. Но, разумеется, нельзя обойти вниманием и элементы искусственного тела в реальном мире, правда, они наличествуют исключительно в мультфильме. Ходунки, которыми пользуется мисс Спинк [00.27.19], можно признать почти естественной помощью, учитывая ее возраст и комплекцию. Любопытно, как она расстается с ними в сцене преобразования в параллельном мире — выходя с ними на высокий трамплин [00.49.11]. Но главный носитель искусственного тела в посюсторонней реальности — разумеется, Уайборн. Уже в первую встречу [00.05.20] он пугает Коралину своим обликом, стилизованным под скелет: перчатки с нарисованными косточками, расписанная под череп сварочная маска. Главными

же для нашего рассмотрения становятся дополнительные зрительные приборы — система сменных объективов. Впрочем, Уайборн при их помощи не видит ничего сверхъестественного, даже когда модифицирует один из объективов на манер перископа или хобота [00.30.29]. Кроме того, он предпочитает передвигаться на мопеде [00.07.44] — тоже своего рода, элемент искусственного тела, значительно улучшающий способности своего наездника в отношении скорости и маневренности. Но, разумеется, в реальном мире значение искусственного тела заметно снижено по сравнению с миром потусторонним. Более того, по итогам рассмотрения произведения мы можем зафиксировать полную победу естественного тела над искусственным. В нашей статье мы рассмотрели различные аспекты бытования искусственного тела в сказочной повести Нила Геймана «Коралина» и ее экранизации. Напоследок отметим один забавный казус. Заскучав без родителей, Коралина пишет рассказ [1, с. 12], что становится наиболее ярким проявлением ее креативности, творческой натуры. Прописные буквы, орфографические ошибки, проявляющиеся ближе к концу текста, пропущенная точка — всё это, по замыслу автора, подчеркивает импульсивность Коралины, но не ее взволнованное состояние — на момент написания она спокойна и деловита [1, с. 12]. Нас в данном случае больше интересует метаморфоза танцующей девочки Эппл. Надо отметить, что перед написанием рассказа Коралина ела яблоки и в целом уделяет достаточное внимание данному фрукту, так что имя героини ее произведения появилось отнюдь не спонтанно — это явный перенос (скорее подсознательный) образа, одухотворение неживого, манифестация собственной симпатии. Но, если такая трактовка — в большей степени наше предположение, то превращение стоп девочки в сосиски — свершившийся факт, даже с учетом того, что свершается он во вставной новелле в сказочной повести. Что это, как не искусственное тело, предмет нашего сегодняшнего интереса? И пусть здесь проглядывает намёк на каннибализм — и в имени, и в «съедобности» своего рода протезов, — не лишний ли это знак единства с Другой Матерью? Возможно, объяснение несколько проще: Коралину одолевает голод и пугает неопределенность в вопросе добывания провизии в случае, если родители не объявятся. Не стоит забывать и про разительные отличия подходов к еде в реальном и параллельном мирах — в первом из них Коралина может только мечтать о «нормальности» в вопросах питания, яблоки и сосиски — уже исключение из правил, причем в лучшую из сторон. Но все же главное — этот небольшой, но запоминающийся фрагмент еще раз подтверждает актуальность выбранного нами материала для рассмотрения в контексте изучения роли искусственного тела в мировой культуре.

Литература, References

1. Gaiman N. Coraline. URL: <https://avidreaders.ru/read-book/coraline1.html>
2. Gaiman N. Why I wrote «Coraline». URL: <https://coraline.bib.bz/why-i-wrote-coraline>
3. Gaiman N. Questions & answers about Coraline. URL: <https://coraline.bib.bz/questions-amp-answers-about-coraline>
4. McLean T. J. On the Set with ‘Coraline’: Where the Motion Doesn’t Stop. URL: <https://www.awn.com/animationworld/set-coraline-where-motion-doesnt-stop>
5. Rich K. Exclusive Interview: Coraline Director Henry Selick. URL: <https://www.cinemablend.com/new/Exclusive-Interview-Coraline-Director-Henry-Selick-11864.html>
6. Saltanov S. Inversion of Family Relations in a Post-Contemporary World. Case of Coraline Jones. URL: https://www.researchgate.net/publication/216661196_Inversion_of_Family_Relations_in_a_Post-Contemporary_World_Case_of_Coraline_Jones

Фильмография

Коралина в стране кошмаров / Coraline (реж. Г. Селиг, 2009), аним.