

УДК 821.111(73)-2

ББК 84(7)-6

Ирина ГОЛОВАЧЕВА

КТО ТАКОЙ КРОЛИК ХАРВИ? ПРЕТЕКСТЫ И КОНТЕКСТЫ КОМЕДИИ МЕРИ ЧЕЙЗ

Аннотация: В статье рассматриваются возможные фольклорные, литературные и кинематографические источники образа гигантского невидимого антропоморфного кролика, персонажа знаменитой комедии Мери Чейз «Харви» (1943): Манабозо, Счастливый Кролик Освальд, Багз Банни. Кролик Харви в пьесе Чейз – то ли призрачный двойник, то ли пука-трикстер, обладающий сверхъестественной силой – оказывает воздействие на всех без исключения героев этой американской философской комедии. Именно проблематичная онтологическая реальность Харви обеспечивает рецепцию множественных смыслов пьесы, в том числе и ее анти-психиатрический посыл. Заключительный раздел статьи посвящен не только голливудской киноверсии – фильму Генри Костера «Харви», но и теме фантастических кроликов в американском кинематографе: в фильмах «Кто подставил Кролика Роджера» (1995), «Донни Дарко» (2001), «Внутренняя империя» (2006).

Ключевые слова: Мери Чейз, «Харви», Манабозо, Счастливый Кролик Освальд, Багз Банни, Генри Костер, антипсихиатрия, потлач.

© 2016 Ирина Владимировна Головачева (Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия; профессор, доктор филол. наук) igolovacheva@gmail.com

Irina GOLOVACHEVA

WHAT IS HARVEY, THE RABBIT?
PRETEXTS AND CONTEXTS OF THE COMEDY
BY MARY CHASE

Abstract: The article discusses a variety of American folklore, literary and cinematic sources underlying the image of the invisible oversized anthropomorphic rabbit, the protagonist of the famous comedy *Harvey* (1943) by Mary Chase. These are: Manabozo, Oswald, the Lucky Rabbit, and Bugs Bunny. Chase's Harvey, who is either a ghostly double or a supernatural trickster (phooka), influences virtually every character of this American philosophical comedy. It is Harvey's ambiguous ontological status that ensures the reader's and the viewer's reception of the comedy's multilayered meaning, in particular its 'anti-psychiatric' message. The final section of the paper focuses not only on the Hollywood screen version, Henry Kostner's comedy *Harvey* (1950), but also on the imagery of fantastic rabbits in such American movies as *Who Framed Roger Rabbit* (1995), *Donnie Darko* (2001), and *Inland Empire* (2006).

Keywords: Mary Chase, *Harvey*, Manabozo, Oswald, the Lucky Rabbit, Bugs Bunny, Henry Koster, anti-psychiatry, potluck.

© 2016 Irina V. Golovacheva (Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russia; Professor; Doctor Hab. In Philology) igolovacheva@gmail.com

В 1943 году американка Мери Чейз написала комедию «Харви» (*Harvey*). Уже на следующий год пьеса была поставлена на Бродвее. Успех сопутствовал спектаклю в течение рекордного количества сезонов, а драматург вскоре получила Пулитцеровскую премию. «Харви» подтвердил свой культовый статус, обретя «новую жизнь» в наши дни – театральная публика имеет возможность наслаждаться постановками пьесы как в США, так и в Англии. Сюжет комедии построен вокруг невидимого и неслышимого кролика по имени Харви. Критики, писавшие о театральных постановках и киноверсии «Харви», как ни странно, умалчивают о том, что первоначально Чейз дала другое название этому смешному, но вовсе не легковесному произведению: «Белый Кролик». Первоначальный вариант названия, очевидно, должен был вызывать кэрролловские ассоциации. Как известно, одна из главных функций Белого Кролика, прилично одетого, хлопотливого, сервильного и вечно опаздывающего персонажа «Алисы в Стране чудес», заключалась в том, чтобы служить проводником Алисы в подземный мир, в инопространство, где девочке суждено было познать множественные смыслы весьма запутанного, сводящего с ума бытия. С легкой руки Льюиса Кэрролла столь тривиальное существо, как кролик, превратилось в насыщенный фантастическим потенциалом многофункциональный художественный персонаж¹.

Причину, по которой на роль «проводника-проказника» американский комедиограф выбрала именно кролика, следует искать отнюдь не только в первой книге об Алисе. Топос кролика занимает особое место в культуре Северной Америки. Больше всего ассоциаций кролик вызывает с широко-известным Братцем Кроликом, персонажем афро-американского южного фольклора, популяризированном Дж. Харрисом в «Сказках дядюшки Римуса». Однако претексты комедии Мери Чейз обнаруживаются не в них, а в мифах о Манабозо – главном культурном герое-трикстере в фольклоре нескольких индейских племен.

Манабозо – Великий Кролик. В мифах Манабозо-хитрец не имеет постоянного облика и появляется то в антропоморфном, то в зоомор-

1. Отметим, что среди всех экранизаций «Алисы в Стране чудес» образ Кролика приобретает особо кошмарные, натуралистически-абсурдистские черты именно в киноверсии чешского режиссера Яна Шванкмайера «Алиса» (*Nezo z Alenky*, 1988). У Шванкмайера это набитое опилками чучело оживает, надевает перчатки, отороченные кружевами, кружевную манишку, шляпу с отверстиями для ушей – явная отсылка к «Харви» – разбивает камнем свое жилище, прямоугольный стеклянный аквариум, и отправляется под землю в Страну Чудес, напоминающую заброшенный склад, заполненный как банальными, так и экзотическими предметами. Один из самых странных эпизодов «Алисы» – трапеза Белого Кролика. Осознав, что его чучельной тушке не достает объема, кролик поедает столовой ложкой опилки и устрашающе стучит внушительными зубами, словно иллюстрируя максимум «мы ешь то, что мы едим». Чтобы опилки не вываливались, он скрепляет английской булавкой дырку на груди, из которой до того периодически выуживал часы, непрменный атрибут его литературного прототипа.

фном обличии: «О нем трудно сказать что-либо определенное, потому что, когда дело касается Манабозо, *он всегда оказывается не тем, за кого вы его принимаете*. Всегда загадочный и переменчивый, он бывает порой жестоким, но чаще он добр. Манабозо хитер и безрассуден, умен и глуп. Одно можно сказать точно: с ним постоянно происходят удивительные приключения. [...] *Превратившись в кролика, он проник в дом Солнца и своими ужимками и прыжками заставил его улыбнуться*. [...] Манабозо не погиб. Он жив и не исчезнет, пока стоит этот мир. Только *он не хочет показываться людям*, потому что, как и мир, он уже очень состарился» (курсив мой – *И. Г.*) [Манабозо 1976, с. 57]. Культурологи обратили внимание на психотерапевтическую функцию этого классического трикстера, демонстрирующего непреходящую для этого топоса амбивалентность и лиминальность [Doty William 1993, p. 13-32]. Выделенные характеристики Манабозо, по всей видимости, и определили «живучесть», востребованность образа кролика-трикстера в северо-американской культуре.

Можно предположить, что кроме фольклорного и литературного кролика у Харви был и другой источник – мультипликационный. Самым ранним из американских кинокроликов был анимационный антропоморфный Счастливый Кролик Освальд, созданный Уолтом Диснеем. (Впоследствии Освальд уступил рейтинговое первенство другому столь же очеловеченному животному – Микки-Маусу). Обращает на себя внимание неожиданная пропагандистская роль, которую сыграл Кролик Освальд в мультфильме Уолтера Ланца, перекупившего на время права у Диснея. В мультфильме «Уверенность» (*Confidence*, 1933) Освальд устремляется на поиски лекарства от Великой депрессии, охватившей не только людей, но и зверей Америки. Освальд доходит до президента Ф. Рузвельта, который и указывает настойчивому животному на волшебное средство, хранящееся в бочке с надписью «Уверенность». Кролик немедленно начинает широко применять это снадобье в качестве универсального допинга. Так, не без помощи кролика в 1930-е годы очередной раз актуализировался (хоть и в довольно анекдотичном варианте) эмерсоновский рецепт «доверия к себе», который главный трансценденталист выписал американцам. Ровно десять лет спустя появилась драма М. Чейз. Можно предположить, что когда писательница задалась целью рассмешить свою несчастную соседку, вылечить ее от депрессии и принялась сочинять комедию, образ шаловливого Кролика Освальда (среди прочих кроликовидных героев) навел ее на мысль о том, кто именно спасет страдальицу от хандры.

В 1940 г. студия Warner Brothers выпустила первый мультипликационный фильм о хулиганском сером кролике Багз Банни, «A Wild Hare», снятый Чарли Торсоном. Багз Банни, уморительный персонаж, навязывающий всем окружающим собственные правила игры, навсегда вошел в историю американской мультипликации. Слава закрепилась за этим



Счастливого Кролика Освальда в изображении художника-мультипликатора Уолтера Ланца (1928)

рисованным кроликом не в последнюю очередь благодаря безошибочно узнаваемому бруклинскому акценту и знаменитому вопросу, с которым он обращается ко всем подряд героям: «В чем дело, Док?» («What's up, Doc?»). Забегая вперед, скажем, что, если бы кролик Харви в пьесе Мери Чейз получил право голоса, в его устах подобный вопрос был бы весьма уместен, в особенности в сценах в психиатрической клинике.

Обратимся к комедии «Харви», где незримое, но действенное присутствие гигантского кролика в жизни семьи Даудов-Симмонз приводит в действие механизм классической комедии ошибок. В основе сюжета лежит решение миссис Веты Симмонз отправить своего брата, холостого сорокасемилетнего миллионера Элвуда П. Дауда, в доме которого она живет со своей дочерью Миртл Мей, на лечение в психиатрическую клинику для избавления от гигантского кролика, галлюцинации. Обращает на себя внимание тот факт, что у Дауда напрочь отсутствует такой

непременный элемент психического расстройства, как страдание. Напротив, он словно пребывает в неизменном состоянии блаженства. Его юродство весьма действенно: он мягко, но упорно пытается ввести своего лучшего друга Харви в общество. Дауд стремится разделить радость такого приятного общения со всеми окружающими без исключения. Подобное поведение, естественно, отпугивает всех приличных людей от дома, что делает мечту Веты удачно выдать Миртл замуж практически неосуществимой, ведь Дауд незамедлительно представляет каждому гостю своего лучшего друга Харви.



Кролик Багз Банни и его знаменитый вопрос «В чем дело, Док?» в мультфильмах киностудии «Леон Шлезингер», 1940-е гг.

Поначалу читатель пьесы не сомневается в том, что Харви существует исключительно в воображении Элвуда П. Дауда. В самом деле, в первом акте пьесы Мери Чейз подсказывает читателю наиболее очевидную интерпретацию: Дауд — «тихий городской сумасшедший», а значит, все, что он рассказывает про своего друга Харви, по-видимому, субъективная, делириозная реальность. Несмотря на театральную убедительность, пантомима Дауда, подробно расписанная в авторских ремарках, полностью вписывается в концепцию бреда. Юмор базируется на воображаемом, как до поры до времени предложено считать читателю, общении с призрачным кроликом. Посмотрим на ремарку, комментирующую первое появление Дауда на сцене: «(Миллионер Элвуд П. Дауд 47 лет. Держится с достоинством, но взгляд мечтательный. [...] На нем пальто и поношенная шляпа. Через руку перекинута другое пальто, он держит еще одну шляпу. Несмотря на то, что он один, похоже, что он приглашает кого-то еще войти, кланяясь. Он приглашает невидимку

присесть. [...]» [Chase 2014, p.4]. В пьесе прописаны лишь реплики Дауда, однако мы легко восстанавливаем ответные реплики Харви, не оставляющие сомнения в реакциях незримого животного. Так, в Первой сцене Акта I Дауд подходит к невидимому кролику и произносит: «Харви, а не взбодриться ли нам? Да и я не против. (Берет оба пальто, обе шляпы и выходит)» [Chase 2014, p.5].

Виртуозная ирония создается в пьесе Чейз по классической модели: первичная интерпретация происходящего оказывается видимостью, ибо дальнейшие перипетии, все более изумляя читателя, открывают дополнительные парадоксальные смыслы в образе Дауда и его призрачного спутника. Как уже было сказано, первоначально зритель воспринимает Дауда в качестве галлюцинирующего сумасшедшего. С формально-психиатрической точки зрения, раздвоившееся сознание главного героя, по-видимому, передало фантомному кролику, его alter ego, ответственность за многие важные решения. Взамен Дауд получил возможность жить в свое удовольствие, посмеиваясь над здравым смыслом и не придерживаясь никакой разумной линии поведения. Вот что Дауд заявляет психиатру: «Доктор, я боролся с реальностью на протяжении сорока лет. И я рад заявить, что наконец одержал над ней победу» [Chase 2014, p.43].

Как ни странно, в дальнейшем появляется возможность трактовать Харви отнюдь не как иллюзию. Большинство героев так никогда и не видит Харви. Более того, такие персонажи, как санитар Уилсон, медсестра Келли и доктор Сандерсон, даже не замечают того, что двери и ворота клиника без всякого видимого воздействия приходят в движение. А между тем, авторские ремарки в пьесе недвусмысленно указывают на самопроизвольное открывание и закрывание дверей и замков. В тексте четко прописаны и соответствующие «звуки». Самое, пожалуй, удивительное из всех качеств Харви — это его «делокализованность». Он не намертво «прикреплен» к главному герою. Кролик на какое-то время поглощен общением с главврачом клиники доктором Чамли. Следовательно, читатель не может отмахнуться от него как от банальной персональной галлюцинации. Онтологическая двойственность, связанная с не/существующим гигантским кроликом, опосредована колебаниями в интерпретации. Мотив девиантного поведения альтернативен фантастическому объяснению таинственной невидимки.

Сестра Дауда, Вета, изначально озадачивает читателя своим восприятием кролика. Если в первой сцене первого акта читатель мо-

жет решить, что героиня подыгрывает брату, то, читая вторую сцену, мы вынуждены изменить мнение, т.к. Вета откровенна с психиатром д-ром Сандерсоном. Вот ее признание: «[...] Я больше и дня не смогу прожить с этим Харви. Миртл и я вынуждены ставить на стол приборы для Харви. Нам приходится пододвигаться, чтобы освободить место на диване для Харви. Подходить к телефону, когда звонит Элвуд и просит позвать Харви. [...] Мой брат настаивает на том, что его самый близкий друг — этот большой белый кролик. Кролика зовут Харви. Харви живет в нашем доме [...]. Он повсюду ходит с Элвудом. Элвуд покупает билеты на поезд и в театр на них обоих [...]. Доктор, я собираюсь рассказать Вам то, что я никому еще не говорила.... Я зачастую сама вижу этого большого белого кролика. Разве это не ужасно?» [Chase 2014, p. 14–15]. Вполне естественно, что доктор принимает ее за сумасшедшую и отдает приказ поместить ее в палату № 13. (Как известно, американцы суеверно относятся к этой цифре. Так психиатрия оказалась переплетена с иронической мистикой).

Абсурдность происходящего в психиатрической клинике подчеркнута выступлением судьи Гэфни, поверенного в делах Веты Симмонз. Прибыв в клинику, он делает официальное заявление: «[...] Моя клиентка, истица, миссис Вета Луиза Симмонз клянется под присягой, что утром 2-го ноября, стоя на кухне у себя дома, услышала, как кто-то обращается к ней по имени, она обернулась и увидела этого большого белого кролика, Харви. Он глядел на нее. Возмущившись проникновением в жилище, истица сделала ему определенные замечания и выдворила это существо из дома. [...] Она посмотрела ему прямо в глаза и гневно воскликнула: “Провались к чертям!” [...] И он ушел.... Так что же это? Ложные показания или можно с этим как-то справиться?» [Chase 2014, p. 58]. В этой мизансцене виртуозно обыгрывается юридическая сторона вопроса, накрепко спаянная с вопросами клиники и диагностики. Немаловажно и то, что данный парадокс отсылает нас к проблематике верификации, глубоко разработанной в гносеологии американского прагматизма. К верификации — доказательству действительного или мнимого существования невидимого кролика — в сущности, и сводится сюжет.

Каков же настоящий или воображаемый Харви? К нему применимы основные характеристики фантастического монстра. Судя по «показаниям свидетелей», этот кролик «избыточен», достигая почти двух метров (шести с половиной футов). Основываясь на авторских ремарках, можно заключить, что Харви одевается, ходит и сидит как чело-

век, он пьет алкоголь и курит. Поначалу нам предъявляют словесное описание, единственные две «точные» приметы в котором — это цвет и рост. Таким образом, в распоряжении читателя первоначально оказывается словесный портрет, экфрасис. Лишь позднее этот словесный образ получает визуальное подкрепление, но не в форме прямого показа кролика, а иконически, в качестве живописной интерпретации: мы видим его портрет, который Дауд приносит домой и водружает на каминную полку, т.е. на самое почетное место. Интересно, откуда взялся этот портрет? Скорее всего, его писали по заказу: сказано, что картина завернута, а значит, она прибыла из чьей-то студии. Вопрос состоит, однако, в том, как же писалось это удивительное живописное полотно. Возможно, художник за немалые деньги создал образ воображаемого животного, основываясь на подробном описании, предоставленном безумным Даудом. Но вполне вероятно и другое объяснение: кролика писали, так сказать, с натуры. А это значит, что кролик самолично позировал живописцу. И надо заметить, в результате — какова бы ни была история создания парного портрета — кролик Харви предстает перед зрителем в цивилизованном обличье, как приличный член общества. Более того, как член семьи. Свидетельством тому является традиционная для семейного (парного) портрета поза: большой белый кролик Харви стоит на задних лапах за креслом, в котором сидит глава семьи — Элвуд П. Дауд. На кролике воротничок в синий горошек и красный галстук. Таким образом, невыразимое (возможно, Харви все же является коллективной галлюцинацией нескольких действующих лиц), оказывается выраженным².

Дауд повсюду носит за кроликом пальто и шляпу. В тулье шляпы есть две прорези для ушей. Харви проходит в двери или ворота, а не проникает сквозь стены и не летает по воздуху. Это значит, что Харви, по какой-то таинственной причине, предпочитает следовать всем повадкам человека, делая вид, что двери и ворота представляются ему реальными препятствиями. Возможно, этот шаловливый дух, трикстер, хитрец и плут, ищет дружбы с человеком и потому предпочитает вести себя как человек, а не животное: его следует считать ровней, а не домашним питомцем-переростком. Харви бродит с Даудом, а позднее и с директором психиатрической лечебницы по барам, они выпивают, ведут задушевные беседы, вызывают людей на откровенность.

Уникальность невидимки Харви состоит в том, что он наделен способностью «менять ментальную прописку», т.е. временно открепляться

2. Об обратной ситуации, т.е. о выразимости невыразимого, см., напр. [Токарев 2013, с. 5–25].

от главного героя и помогать другим персонажам решать важнейшие персональные и межличностные психические проблемы, признаваться в любви, сглаживать конфликты, обретать спутника жизни. Так, именно Харви невзначай открывает главврачу психиатрической больницы правду о нем самом. Оказывается, что жизнь этого «мозгоправа» лишена простых человеческих радостей. Пообщавшись с Харви, доктор в отчаянии восклицает: «Ничтожества! Ничтожества! Я провел всю свою жизнь среди ничтожеств, и все это время чудеса ждали меня на углу 18-ой и Фэрфакс»³ [Chase 2014, p. 59].

Знакомя очередного приятеля со своим закадычным другом Харви, Дауд объясняет, что этот кролик — пука. Озадаченный незнакомым термином, санитар Уилсон открывает энциклопедию и читает: «„Пука. В мифологии древних кельтов, дух в форме животного. Всегда очень большой. Пука является то здесь, то там, время от времени, то одним, то другим. Мудрое, но крайне вредное существо. Любит пьяниц и чокнутых...“ и как поживаете, мистер Уилсон? (*Изумленно смотрит на книгу, испуганно смотрит на дверь, затем снова на книгу*). Как поживаете, мистер Уилсон? (*Встряхивает книгу, удивленно смотрит на нее*). Кто это там в энциклопедии интересуется? (*Снова смотрит на книгу, кидает ее на стол*). Да, к черту ее! (*Быстро уходит*)» [Chase 2014, p. 3]. Заинтригованный читатель находит единственное объяснение тому, как именно подобная анекдотическая концовка могла появиться в энциклопедической статье: очевидно, что сам Харви чудесным образом дописал статью о мифическом пуке.

А между тем, пука — это вовсе не выдумка драматурга. Пука — мифологическое существо из кельтского фольклора, легенды о котором распространены в основном в Ирландии, Уэльсе и на западе Шотландии⁴. Пука обладает талантом трикстера, проказника, способного запутать, завести в дебри, довести до легкого умопомрачения. Пуке свойственно принимать различные анималистические обличья. Пуки помогают обрести друзей. Таким образом, в фольклорном пуке выделяется кластер черт, из которых и складывается характеристика Харви. Заметим, однако, что фольклор не содержит никаких отсылок к невидимости. Но, как мы знаем, для большинства действующих лиц пьесы кролик Харви остается невидимкой. Именно невидимость Харви и позволяет утверждать, что характеристики этого кролика возникли под влиянием Манабозо.

3. Именно там Дауд впервые повстречал Харви.

4. Шекспировский Пак, слуга Оберона из пьесы «Сон в летнюю ночь», генетически восходит именно к пуке.

Этот невидимый герой очередной раз заявил об особом статусе кроличьего топоса в англоязычной культуре. Как и его литературный предшественник, Белый Кролик, Харви служит проводником в инопространство, где путник спасется от бессмысленности и дурной заорганизованности филистерского бытия. Кэрролловская традиция проявляется и в его манипуляциях со временем: Харви может предсказывать будущее, останавливать часы, переносить своего друга куда угодно и на столько дней, на сколько тот пожелает. Харви — своего рода добрый волшебник. По остроумному замечанию Дауда, «Эйнштейн преодолел пространство и время. А Харви преодолел не только пространство и время, но и любые возражения» [Chase 2014, p.62]. Так, в одной емкой фразе обнаруживается манифест: сакральная истина, вне зависимости от «градуса» парадокса, преодолевает логику фактического мира.

В отличие от подавляющего большинства призраков и двойников, кролик Харви не только со временем перестает пугать зрителя, но даже вызывает зависть к герою, которому посчастливилось оказаться в столь замечательной компании. Вот как Дауд описывает их с кроликом времяпрепровождение: «Харви и я сидим в барах, выпиваем пару рюмок, заводим музыкальные автоматы. И вскоре лица других людей обращаются к нам и они улыбаются... Харви и я [...] оба расцветаем в эти счастливые мгновения. Мы приходим чужими. А вскоре мы уже друзья» [Chase 2014, p. 54].

Судя по всему, именно под влиянием волшебного друга Дауду удалось обрести самость. Он описывает эту метаморфозу весьма афористично: «Много лет назад моя мать говорила мне: “В этом мире, Элвуд, ты должен быть или очень умным или очень славным”. Долгое время я был умным. Потом предпочел быть славным. Можете меня цитировать» [Chase 2014, p. 64]. В мире, где разумность, рациональность и прагматизм составляют практически незыблемую основу мировоззрения, подобная метаморфоза не может не восприниматься как покушение на общественные устои. Харви, как и прочие трикстеры XX века, является нарушителем границ, носителем трансгрессивной функции. Переворачивая социальные и культурные формы наизнанку, Харви возвращает мир к сакральному, избавляя Дауда от гнета филистерской «вещной реальности», от американской вселенной «Главных улиц». Прибегнув к известной трактовке трикстера, предложенной Ж. Батаем, мы предлагаем интерпретировать времяпрепровождение героя и его незримого для нас спутника как ритуальное. Их нескончаемое шествие по барам и тот факт, что Дауд раздает всякому встречному приглашения отобедать,

— указывает, в сущности, на выполнение ритуала растраты, потлача. Бросаясь деньгами и убивая время, Дауд нематериально обогащается, обретая свободу от «убожества вещей» [Батай 2003].

Хотя присутствие незримого кролика в «реальном» пространстве гипотетично, важнейшая психотерапевтическая роль этой сущности в судьбе главного героя, Дауда, несомненна. Именно образ призрачного кролика позволяет нам воспринимать анекдотическую историю, сочиненную М. Чейз, как одно из самых ранних прото-«антипсихиатрических» высказываний в американской культуре XX века.

В заключительном акте пьесы д-р Сандерсон выносит вердикт, оглашая диагноз Дауда: «Элвуд П. Дауд страдает от галлюцинации третьей степени, а другая вовлеченная в дело сторона (Указывает на стоящую к нему спиной Вету) является жертвой самовнушения» [Chase 2014, p. 60]. Д-р Сандерсон предлагает сделать инъекцию сильнодействующей сыворотки, которая вызовет шок и вернет Дауду душевное здоровье. Главный врач, который пока опасается Харви и даже запирает его в собственном кабинете, полагает, что сможет избавиться от зловредной сущности, если удастся «вернуть Дауда к реальности». Такая логика может показаться странной — тем более для психиатра! Но как только мы примем точку зрения Чамли, согласно которой Харви — не галлюцинация, а сверхъестественное существо, то все встает на место: главный врач рассматривает предстоящее лечение Дауда «шоковой сывороткой» как сеанс экзорцизма, как изгнание злого духа. Дабы не выдать своих антинаучных соображений, Чамли делает вид, что полностью согласен с диагнозом д-ра Сандерсона. Вскоре он решительно настаивает на необходимости радикального лечения, т.к. у него появляется другая причина: он хочет оставить Харви себе. Как обычно в комедии, положение спасает совершенно случайный человек, таксист, рассказавший Вете Симмонз о том, что случается с пациентами после укола шоковой сыворотки: оказывается, они не просто возвращаются к реальности, они становятся «совершенно нормальными людьми, а Вы знаете, какие они мерзавцы!» [Chase 2014, p. 70]. И несмотря на отсутствие примет хоррора в этой смешной пьесе, контекст указывает на то, что психиатрическое лечение, назначенное Дауду, навсегда изменит его клинический статус и приведет к появлению совсем иной, вряд ли очень симпатичной, но зато полностью интегрированной личности.

Напомним, что самыми типичными реалиями психиатрической и психотерапевтической практики 1940–1950-х годов в США были электросудорожная терапия (электрошок) и лоботомия. Для лечения любых

психических расстройств применялись антигистаминные вещества с выраженным седативным действием. Спустя полтора десятилетия, в конце 1960-х, будет даже придуман термин «врачи-фармакраты» для обозначения тех, кто формирует поведение пациента с помощью препаратов. Основным препаратом такого рода считался прометазин (фенегран). Пьеса «Харви» написана до того, как произошли революционные изменения в психологии, психиатрии и психофармакологии, выразившиеся в ином отношении к пациентам.

Комедия Чейз показывает хоть и приглашенную, но достаточно реалистичную картину насилия, зачастую практикующегося в психиатрической больнице. Лишь через два десятилетия после постановки пьесы деятели антипсихиатрического движения заявят, что «психическая болезнь» — фикция, ярлык, придуманный государственными институтами для обозначения плохо адаптированных к его требованиям индивидуумам. «Антипсихиатры», в частности Томас Сас, Роберт Лэнг, Мишель Фуко, объяснят, что, навесив ярлык «ненормального», психиатры как агенты социального контроля получают право насильственно лечить пациента «для его же блага» [Сас 2010]⁵. Как известно, еще задолго до XX века психиатрия получила «реальную возможность облечь себя функцией, которая сводится к охране и поддержания порядка», назначив себе роль «генерализованной социальной защиты» [Фуко 2004, с. 376]. Пьеса Мери Чейз показывает изнанку американской психиатрии, скорой на расправу и не владеющей методами объективной диагностики. Так, в уста главного врача драматург вложила весьма двусмысленную максиму: «Функция психиатра заключается в том, чтобы отличать тех, кто в здравом уме, от тех, кто говорит и поступает здраво» [Chase 2014, p. 32]. Вернувшаяся из заключения в палате №13 Вета, рассказывает, как психиатры, очевидно прошедшие психоаналитическую подготовку, донимали ее вопросами о сексуальных влечениях. «Почему все эти доктора в подобных местах только и думают о сексе? [...] Они все это выдумали. Лучше бы гуляли на свежем воздухе» [Chase 2014, p. 38]. Такова ироничная отповедь комедиографа всему психиатрическому сообществу, зараженному фрейдистской модой.

«Антипсихиатры» заговорили о том, что психиатрическое лечение должно быть ненасильственным и добровольным, что у больного должно быть право выбора системы ментальных координат. Но в год постановки «Харви» об этом можно было только мечтать. Таким образом,

5. Томас Сас вместе с Эрвингом Гоффманом и Джорджем Александером основал Американскую ассоциацию за отмену принудительной психиатрической госпитализации. В 1969-м стал одним из учредителей комиссии по правам человека в области психиатрии.

пьеса, в которой больной и родственники в финале отказываются от лечения, полагая, что оно лишь ухудшит состояние психики, а психиатры с уважением и пониманием соглашаются отпустить клиента, может восприниматься как психологическая утопия, евпсихия в терминологии Э. Фромма.

Финал «Харви» дает нам для этого достаточно оснований: Вета приходит к мысли, что вместе с ней в доме прекрасно уживутся ее чокнутый брат, двухметровый кролик, от которого ей прежде так хотелось избавиться, и ее дочь, проявившая неожиданно бурный интерес к грубоватому санитару Уилсону, совершенно не подходящему ей по статусу. Согласимся, что такое позитивное решение прежде отчаявшейся героини свидетельствует либо об ее полнейшем просветлении, либо о том, что кроличья галлюцинация оказалась исключительно устойчивой. По существу, кролик Харви сыграл такую же роль, которую могли бы исполнить Эрих Фромм, Карл Роджерс и Абрахам Маслоу, психиатры, проповедующие открытость, личностный рост, целостность и освобождение сознания.

Итак, гигантский невидимый кролик, первоначально воспринимавшийся читателем как галлюцинация безумного Элвуда П. Дауда, в итоге оказывается далеко не однозначным многофункциональным и символическим персонажем. Именно антропоморфный кролик Харви – то ли призрачный двойник Дауда, то ли пука-трикстер, обладающий сверхъестественной силой – оказывает волшебное воздействие на всех без исключения героев этой жизнерадостной философской комедии. В «Харви» именно то, что остается за рамками видимого, имеет первостепенное значение в постановке «диагноза» каждому из участников драмы. Подобная лакуна (зияние) акцентирует смыслы, создает гештальт, постижимый именно благодаря соположению точек зрения на видимое и невидимое.

Драматическое развертывание сюжета и способ репрезентации в виде двойной экспозиции возвышают казалось бы униженного, стигматизированного, героя: ненормальность Дауда в итоге оказывается намного ценней утвержденной нормы. Комедия Чейз, как видим, построена на классическом механизме иронии [Mueske 1982, p.42]. Разумеется, мы можем приписать все заслуги по благотворному воздействию на окружающих именно Дауду, мягкой силе его наивного добродушия. Однако не сыграл ли решающую «волшебную» роль его невидимый друг и спутник? Кролик Харви выступает не просто как иллюзия, фантом, а как полноценный, хотя и не полнокровный персонаж.

Вместо заключения: кролики в американском кинотексте

В 1950 году Генри Костер осуществил экранизацию «Харви», одну из самых странных и смешных комедий, созданных в Голливуде⁶. Фильм был награжден премиями «Золотой глобус» и «Оскар», вошел в сотню самых смешных голливудских комедий. Исполнитель роли Элвуда П. Дауда, великий киноактер Джеймс Стюарт виртуозно выполняет все фокусы, которым обучают студентов театральных студий, когда им



Плакаты фильма Харви

предлагают задание по сценическому мастерству — упражнение с невидимым объектом. Зритель задается вопросом: действительно ли Харви — кролик? Логично было бы предположить, что невидимое — это антро-

6. В книге-травелоге Николая Грибачева «Семеро в Америке» есть фрагмент, касающийся посещения автором Голливуда в составе группы советских писателей. Одним из показанных им фильмов был «Харви». Грибачев отзывается о нем так: «...Черно-белая картина, „Харви“ — повесть о человеке, который малость свихнулся на почве пьянства и воображает, что рядом с ним повсюду ходит большой белый заяц. Хорош типаж, забавны сюжетные и композиционные ходы, много комедийных положений, но в целом картина не затрагивает глубоко ни мысли, ни чувства. Пришел, посмотрел, поулыбался — и забыл... Поставлена она студией „Юниверсал“» [Грибачев 1955, с. 121]. Данный текст, думается, служит ярким подтверждением того, что интерпретация во многом определяется пониманием (в случае Грибачева — непониманием) конкретных контекстов и претекстов.

поморфный двойник Дауда. Как правило, призрачные двойники миметируют человеческую телесность, озадачивая самим фактом нарушения неповторимости и индивидуальности. Но гигантский кролик, что очевидно, отступает от этой традиции. Он ничуть не похож на Дауда.

Пантомима Дауда-Стюарта уверенно демонстрирует, что кролик Харви, как и его драматургический прототип, стопроцентно очеловечен: он ходит на задних лапах, сидит на стульях и креслах так же, как это делаем мы. Он качается на качелях, проходит в двери или ворота, а не проникает сквозь стены и не летает по воздуху. Как и пьеса, фильм построен именно так, что зритель, как и большинство героев «Харви», кролика не видит. Лишь в финальной сцене возникает его огромная тень. Зритель фильма так же, как и пьесы, имеет возможность взглянуть на живописный портрет Харви. Он несколько отличается от той картины, которую Дауд ставит на каминную полку в пьесе. На портрете, предъявленном в киноленте, большой белый кролик стоит на задних лапах рядом с креслом (а не за ним), положив переднюю лапу, словно руку, на плечо Элвуда П. Дауда. Кроме воротничка и галстука на кролике надет ремень с пряжкой («на талии»). Никаких штанов, однако, не наблюдается, что делает портрет совсем анекдотичным.

Как и в пьесе, невидимый кролик постепенно переходит в киноленте из статуса галлюцинации в статус весьма навязчивого привидения. Этот призрак пугает, озадачивает, развлекает, смешит, путает, побуждает к самоанализу. Харви совмещает все эти функции. Но чтобы продемонстрировать — а не ограничиваться лишь констатацией факта и пересказом, как это было в пьесе Чейз, — что Дауд действительно не расстанется с кроликом, режиссер Генри Костер добавил две сцены в баре. В первой сцене мы видим, как Дауд заказывает выпивку для Харви и пододвигает ему барный табурет. Мы слышим его реплики, обращенные к кролику: «Сядешь здесь? Уверен? Хорошо. Дай лапу. Осторожно, не упали. Вот так. Точно все нормально? Ты же любишь сидеть за столиком. Ну, тогда ладно». Во время второй барной сцены под влиянием Дауда (возможно, и Харви) происходит всплеск романтических отношений медсестры Келли и д-ра Сандерсона.

Актуализация топоса бара в фильме оказалась весьма эффектной, зрелищно передавая особую атмосферу этих демократичных заведений, способствующих преодолению одиночества. В каком-то смысле, Харви оказывается «барным духом», недаром Дауд впервые повстречался с ним именно после очередной попойки. Их первый диалог начинается с обсуждения последствий обильных возлияний. А вот как Дауд описы-

вает доктору и медсестре свое обычное времяпрепровождение с кроликом: «Харви и я сидим в барах [...], выпиваем [...]. Они (люди – И.Г.) подходят, подсаживаются, выпивают, разговаривают с нами. И рассказывают о больших ужасных поступках, которые они совершили, [...] и о больших прекрасных поступках, которые они совершат. Их надежды и их огорчения, симпатии и неприязни – все очень крупное [...], потому что никто не приходит в бар с пустяками».

Генри Костер добавил эффектный пуант к финальной сцене, придуманной Чейз. Дауд, счастливо избежавший радикального лечения, отпущен из психиатрической клиники на волю⁷. Он выходит в сад. В кадре пустые качели. Качели равномерно раскачиваются. Дауд обращается к невидимому качающемуся кролику: «Так вот ты где! А я тебя везде ищу. Разве здесь не холодно? Я... я, пожалуй, не прочь. Это нас разогреет, не так ли? Нет, “У Чарли” подойдет. Да, просто отлично». Как видим, воссоединившиеся друзья не намерены менять своих привычек и направляются в бар. Там никто не посягнет на их свободу, тем более, что Дауд предварительно удостоверился у Харви, что тот по доброй воле выбирает его, Дауда, общество и не останется с доктором Чамли.

Спустя сорок лет после «Харви» появился очередной прославленный представитель кинокроликов – Роджер, рисованный антропоморфный персонаж полуанимационного фильма «Кто подставил Кролика Роджера» (*Who Framed Roger Rabbit*, 1995). По сюжету, Роджер работает мультипликационным кроликом (аналогично, Крокодил Гена, персонаж Э. Успенского, «работал в зоопарке крокодилом»). Роджер – жертва передела собственности, участник запутанной романтической интриги, что и делает его полноценным героем типичного культового американского фильма-экшн. Анимационный кролик Роджер Рэббит женат, но не на крольчихе, как можно было бы ожидать, а на мультяшной роковой женщине Джессике Рэббит, взявшей, как положено, фамилию мужа и таким образом ставшей «Кроликовой». Симптоматично, что фильм «Кто подставил Кролика Роджера» содержит отсылку к «Харви» в сцене, где судья Рок приходит в кафе в поисках Роджера. Один из персонажей, Анджело, говорит: «Да, я видел кролика», а затем произ-

7. Тема психиатрии в кинематографии проявляется в разных жанрах. Так, например, в американском кино критики выделяют особый «больничный» жанр (*hospital films*), к которому относят такие ленты, как «Люди в белом» (*Men in White*, 1934), «Змеиная яма» (*The Snake Pit*, 1948), «Интерны» (*The Interns*, 1962). В этих картинах психиатрические клиники показаны в достаточно благоприятном свете. Совсем иначе представлена психиатрическая практика в знаменитой картине М. Формана «Пролетая над гнездом кукушки» (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975): пребывание в клинике там практически приравнено к тюремному заключению. «Харви» занимает срединное положение. О репрезентации психиатрии в кино см. например [Middleton; Gabbard 1999].

носит, как будто обращаясь к невидимому собеседнику: «Поздоровайся с судьёй, Харви». Совершенно очевидно, что режиссер Роберт Земекис рассчитывал на то, что аллюзия будет понятна зрителям.

Не последнюю роль кролик играет и в культовом американском мистическом триллере «Донни Дарко» (2001) режиссера Ричарда Келли. Думается, отнюдь не случайно загадочный Фрэнк, пришелец то ли с того света, то ли из параллельного реальности, так называемого «касательного мира» («Tangent Universe»), одет в маскарадный костюм кролика. Чудовишно бесформенный костюм огромного кролика со страшным чучельным оскалом на морде представляет собой кошмарную аллюзию на Харви. Заодно он представляется абсолютной противоположностью знаменитого персонажа масс-медиа – игривого кролика *Playboy* в стро-гом галстуке-бабочке.

Нельзя не упомянуть и «Внутреннюю империю» (*Inland Empire*, 2006) Дэвида Линча. В самой первой сцене фильма один из персонажей смотрит телевизор, где показывают семью антропоморфных кроликов. Эти сюрреалистичные кролики – по существу, семья людей с полноразмерными кроличьими головами. Они занимаются домашними делами, обмениваясь при этом непонятными вопросами и абсурдными совсем не смешными репликами.

Как видим, все эти кролики – суперфикции, монстры, не имеющие никакого отношения к реальному нормальному живому кролику, живущему в полях, на фермах или в живых уголках⁸. Можно предположить, что именно «фантастический статус», закрепившийся за кроликом в Голливуде, стал тем фактором, который подготовил триумфальное возвращение самого знаменитого драматургического зверя-невидимки на бродвейскую сцену через 70 лет после премьеры.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

[Батай 2003] – *Батай Ж. Проклятая доля/* Пер. с фр. Б. Скуратова, П. Хицкого. М.: Гнозис-Логос, 2003.

Bataj Zh. *Prokljataja dolja*, per. s fr. B. Skuratova, P. Hicckogo. Moscow: Gnozis-Logos, 2003.

[Головачева 2014] – *Головачева И.В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы.* СПб.: Петрополис, 2014.

Golovacheva I.V. *Fantastika i fantasticheskoe: poetika i pragmatika anglo-amerikanskoj fantasticheskoy literatury.* Saint-Petersburg: Petropolis, 2014.

[Грибачев 1955] – *Грибачев Н.М. Семеро в Америке: Записки корреспондента о поездке в США.* М.: Советский писатель, 1955.

Gribachev N.M. *Semero v Amerike: Zapiski korrespondenta o poezdke v SShA.* Moscow: Sovetskij pisatel', 1955.

8 Подробнее см. например, в главе I нашей книги: [Головачева 2014].

- [Манабозо 1976] – Манабозо, умный простак (в пересказе А. Вашенко) // *Голоса Америки. Из народного творчества США. Баллады, легенды, сказки, притчи, песни, стихи*/ Пер. с англ. М.: Молодая гвардия, 1976. С. 57.
- „Manabozo, umnyj prostak (v pereskaze A. Vashhenko)“. *Golosa Ameriki. Iz narodnogo tvorcestva SShA. Ballady, legendy, skazki, pritchi, pesni, stihy*, per. s angl. Moscow: Molodaja gvardija, 1976, p. 57.
- [Сас 2010] – Сас Т. Миф душевной болезни. М.: Академический проект, Альма Матер, 2010.
- Sas T. *Mif dushevnoj bolezni*. Moscow: Akademicheskij projekt, Al'ma Mater, 2010.
- [Токарев 2013] – Токарев Д. «О «невыразимо выразимом» (Вместо предисловия)» // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуальности в художественном тексте / Сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М.: НЛО, 2013. С. 5–25.
- Tokarev D. “O ‘nevyrazimo vyrazimom’ (Vместo predislovija)“. “*Nevyrazimo vyrazimoe*”: *jekfrasis i problemy reprezentacii vizual'nosti v hudozhestvennom tekste*, ed. by D. V. Tokarev. Moscow: NLO, 2013, p. 5–25.
- [Фуко 2004] – Фуко М. Ненормальные: Курс лекций, прочитанный в Коллеж де Франс в 1974-1975 учебном году. СПб.: Наука, 2004.
- Fuko M. *Nenormal'nye: Kurs lekcij, pročitannyj v Kollezh de Frans v 1974–1975 uchebnom godu*. Saint-Petersburg: Nauka, 2004.
- [Chase 2014] – Chase M. *Harvey: A Comedy in Three Acts*. New York: Dramatists Play Service, Snowball Publishing, 2014.
- [Doty William 1993] – Doty W., William J. H. “Historical Overview of Theoretical Issues: The Problem of the Trickster”. *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*, eds. William J. Hynes, William G. Doty. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1993, pp. 13-32.
- [Gabbard 1999] – Gabbard G., Gabbard K. *Psychiatry and the Cinema*. Washington, DC: American Psychiatric Press, 1999.
- [Middleton] – Middleton Cr. *The Use of Cinematic Devices to Portray Mental Illness*. Online at <http://www.jcu.edu.au/etropic/ET12-2/Middleton.pdf> .
- [Muecke 1982] – Muecke D.C. *Irony and the Ironic*. N.Y.: Methuen, 1982.