

ДЕТСКИЕ ЧТЕНИЯ

2021 № 1 (019)

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ) РАН

ДЕТСКИЕ ЧТЕНИЯ. 2021 № 1. ВЫП. 19

ISSN 2304–5817

ISSN (Online) 2686–7052

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Мария Литовская  
Светлана Маслинская

Инна Сергиенко  
Анна Димьяненко  
Евгения Лекаревич  
Марина Жуковец  
Яна Тимкова  
Анна Сенькина

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Ирина Арзамасцева (Москва)  
Всеволод Багно (Санкт-Петербург)  
Марина Балина (Bloomington, USA)  
Валентин Головин (Санкт-Петербург)  
Дорена Кароли (Bologna, Italy)  
Карен Коатс (Cambridge, UK)  
Марни Компаньяро (Padova, Italy)  
Андрей Костин (Санкт-Петербург)  
Марина Костюхина (Санкт-Петербург)  
Мария Майофис (Москва)  
Дорота Михулка (Wrocław, Poland)  
Сара Панкеньер-Вельд (Santa-Barbara, USA)  
Сергей Ушакин (Princeton, USA)  
Эрика Хабер (Syracuse, USA)

Выпускающий редактор *Светлана Маслинская*

© Авторы статей, 2021 ; При оформлении обложки использована иллюстрация из издания: Василиса прекрасная. Рис. И. Я. Билибина. Санкт-Петербург, 1902.

.....  
Санкт-Петербург

# ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакции . . . . .	6
-----------------------	---

## АРХИВ: СПОРЫ О СКАЗКЕ

*Сергей Ушакин*

Сказка? Ложь? Намек? Урок? Окололитературные дебаты о (бес)полезности одного жанра . . . . .	8
---	---

ФЕДОР ВИТБЕРГ

Несколько слов о значении фантастического элемента в жизни детей (1879) . . . . .	44
--	----

АЛЕКСАНДР ПОГОДИН

Сказка и ее воспитательное значение (1911) . . . . .	65
--	----

ЭСФИРЬ ЯНОВСКАЯ

Нужна ли сказка? (1927) . . . . .	77
-----------------------------------	----

ЕВГЕНИЯ ФЛЕРИНА

Антропоморфизм в литературе для дошкольника (1928)	92
--	----

АРОН ЗАЛКИНД

Реализм и предреализм в детской художественной литературе (1928) . . . . .	94
---	----

АНТОНИНА БАБУШКИНА

Репку вытягиваем (1934) . . . . .	96
-----------------------------------	----

ЕЛИЗАВЕТА ШАБАД, ЕВГЕНИЙ ЛУНДБЕРГ

Детиздат и сказки (1936) . . . . .	105
------------------------------------	-----

## ИНТЕРВЬЮ

«В гостях у сказки»: на вопросы Марины Балиной отвечают Джек Зайпс, Кристина Баккилега, Ванесса Йоосен . . . . .	109
---	-----

## ИССЛЕДОВАНИЯ

*Раффаэлла Вассена*

От взрослого рассказа к детской сказке: на примере рассказа  
Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» . . . . . 123

*Александр Беларев*

Научные сказки Курда Ласвица: между литературой, наукой и  
философией . . . . . 152

*Anja Tippner*

The best of all worlds: Josef Lada's fairy tale *Kocour Mikeš* as  
Czech idyll and novel of education . . . . . 168

*Марина Шукина*

Мистер Воркман — бывший газетчик, Мистер Воркман —  
миллионер . . . . . 183

*Анна Гумерова*

Роль вставных произведений в романе Дж. Р. Р. Толкина  
«Властелин Колец» . . . . . 203

*Ольга Мязотс*

Сказка о «Трех поросятах»: эволюция сказочного сюжета  
в книжке-картинке XX века . . . . . 215

*Дмитрий Фомин*

Сказки братьев Гримм в иллюстрациях русских художников 235

*Вадим Чупасов*

Недетское чтение: маркеры «взрослой» фантастики  
в творчестве С. Лукьяненко . . . . . 268

*Кирилл Королев*

«Передайте это Гарри Поттеру, если вдруг его встретите»:  
фантастическая фан-фикшн как постфольклор  
интернет-эпохи . . . . . 281

*Caterina Balistreri Bonsaver*

Family bonds, humour and the redefinition of adulthood in *The  
Adventures of Dzherik* by Natal'ia Nusinova . . . . . 301

*Bożena Olszewska*

Contemporary Polish poetry for children . . . . . 323

## МАТЕРИАЛЫ

*Светлана Березкина*

Стихи С. П. Шевырева для детей (1857–1858) . . . . . 337

*Максим Лызлов*Беседы о научной фантастике: категория «фантастического»  
в библиографическом дискурсе 1960–70-х годов . . . . . 360*Екатерина Асонова, Ольга Бухина*Современная литературная сказка: история и политика  
в детском чтении . . . . . 373

## БИБЛИОГРАФИИ

*Мария Громова*Библиография словенских народных сказок на русском языке  
(1861–2020) . . . . . 387

## ОБЗОРЫ

*Ewa Nicewicz*The Most Important Journals for Children’s Literature in Poland:  
an Overview . . . . . 403

## КОНФЕРЕНЦИИ

*Hanna Liljeqvist, Åsa Warnqvist*Breaking Records and Silences: An Account of the IRSC  
Congress 2019 “Silence and Silencing in Children’s Literature” . . . . . 409

## РЕЦЕНЗИИ

*Дмитрий Новохатский*Как работает культурный трансфер в педагогике? Рец. на кн.:  
Dorena Caroli. De Amicis in Russia. La ricezione nel sistema  
scolastico zarista e sovietico. Roma: Carocci editore, 2020 . . . . . 414*Stefania Carioli*Fairy Tales yesterday and today. Review of Articoni A.,  
Cagnolati A. (Eds.), Le metamorfosi della fiaba, Tab Edizioni,  
Roma, 2020 . . . . . 425

## ОТ РЕДАКЦИИ

Начиная с середины XIX в. сказка уверенно входит в круг детского чтения: это и народные сказки, обработанные педагогами, и литературные сказки, специально создаваемые писателями для детей. В то же время сказка становится поводом для педагогической дискуссии: можно ли детям читать сказки и стоит ли их писать для детей в принципе? В конце позапрошлого века большинство педагогов считало, что сказка возбуждает нездоровое воображение, способствует переутомлению детей, а значит должна быть исключена из детского чтения или подвергнута жесткой цензуре. Подобной точки зрения придерживались весьма авторитетные деятели образования, как теоретики, так и практики, но были и те, кто защищал сказку. На определенном этапе этих споров, маятник качнулся в другую сторону, и ряд критиков, педагогов и издателей поставили знак тождества между понятиями «сказка» и «детское чтение». О том, как именно в горячих спорах о сказке ломались когда-то педагогические копья и какие произведения находились в эпицентре этих баталий, сейчас знают лишь историки детской литературы, поэтому редколлегия «Детских чтений» подготовила републикацию статей, напечатанных педагогических журналах с 1864 г. по 1913 г. Эти материалы составили приложение к 19 номеру — «Споры о сказке в дореволюционной педагогической критике».

Знакомству с историей педагогических идей о сказке посвящена и наша традиционная рубрика «Архив». «Споры о сказке» продолжались и с приходом к власти большевиков, которые в чем-то наследовали своим дореволюционным предшественникам, а в чем-то зависели от новых обстоятельств. Дискуссии 1920–1930-х гг. — это десятки статей «за» сказку и «против» нее, из этого обширного наследия составитель архивного блока Сергей Ушакин отобрал наиболее показательные и снабдил преамбулой, в которой изложил свое видение «сказочного вопроса» — одного из важнейших в истории русской детской литературы.

Статьи, вошедшие в номер, посвящены самым разным аспектам изучения сказочного и фантастического: например, как рассказ,

написанный Ф. М. Достоевским для взрослых, перерабатывался издателями в «сказку для детей», или как современные писатели-фантасты, сознательно наполняют произведения взрослым содержанием, чтобы снять с фантастики закрепившийся за ней в XX в. гриф «детское чтение».

Авторы современной литературной сказки, обращенной к детям, привносят в нее некогда табуированные темы — политические репрессии и геноцид. Так же, как когда-то в 1920-е гг., сказка сейчас становится инструментом политического просвещения, а писатели используют накопленный арсенал сказочных приемов, чтобы донести до детей свои взгляды на драматичные и трагические события советской и постсоветской истории. Другие современные писатели и иллюстраторы сказок идут еще дальше и, вступая в творческий диалог с закостеневшими за века сюжетами, перерабатывают их практически до неузнаваемости, переиначивая ампула героев и привычную сказочную мораль.

Даже в столь беглом и неполном обзоре материалов 19 номера видно, что развитие идей о сказке тесно связано с апроприацией ее взрослыми с самыми разными целями: от инструмента воспитания и пропаганды до постмодернистского эксперимента. Сказка нужна самим взрослым, чтобы рассказать о себе детям.

*Светлана Маслинская*

## АРХИВ: СПОРЫ О СКАЗКЕ

*Сергей Ушакин*

### СКАЗКА? ЛОЖЬ? НАМЕК? УРОК? ОКОЛОЛИТЕРАТУРНЫЕ ДЕБАТЫ О (БЕС)ПОЛЕЗНОСТИ ОДНОГО ЖАНРА

В последние 15–20 лет исследователи проделали важную работу по детальному восстановлению институционального и идеологического контекста, в котором происходила политизация сказки в СССР. «Борьба с чуковщиной» нередко становится показательным примером «борьбы со сказкой», развязанной косными деятелями Наркомпроса против талантливых писателей. Однако такое восприятие споров о сказке радикально сужает и круг проблем, поднятых в этих спорах, и временные рамки этих споров. «Борьба с чуковщиной» — это лишь небольшая и далеко не самая интересная часть длительных дискуссий о роли реализма и воображения в воспитании детей. Сходные темы и проблемы можно обнаружить в литературно-педагогической критике детской литературы последней трети XIX в., и внимательный анализ этой критики делает абсолютно очевидным далеко не-советское происхождение советских дебатов о сказке. Ключевые идеи и подходы, озвученные в спорах о сказке, как правило, являлись повторением и развитием идей, высказанных задолго до революции. Не отрицая важности политического анализа «борьбы с чуковщиной», введение к архивному блоку «Споры о сказке» предлагает сместить аналитический фокус и обратить внимание на исходный интеллектуальный контекст, который дал жизнь раннесоветским дебатам о (бес)полезности этого жанра. Жанр сказки стал в этих дебатах ключевой платформой, демонстрирующей цепь захватывающих парадигмальных сдвигов в понимании связей между национальной литературой, с одной стороны, и образованием и воспитанием с другой. Выход за пределы узко-советской интерпретации споров о сказке позволяет избавиться от монополии

---

*Сергей Александрович Ушакин*  
Принстонский университет  
Принстон  
oushakin@princeton.edu



«политического литературоведения», чтобы увидеть, как сказка становится объектом концептуализации с точки зрения самых разных интеллектуальных традиций российского литературоведения и педагогики — от генетической или функциональной до морфологической или риторической. Диахронический подход к спорам о сказке позволяет увидеть, как исходная озабоченность критиков проблемами происхождения сказки сменяется попытками понять ее предназначение, ее внутреннее устройство и, наконец, — способы ее влияния на читателя.

*Ключевые слова:* Педагогика, гуманитарные дебаты, реализм, воображение, теория советского чтения, история литературных жанров

Что касается наших руководств к воспитанию, то они или вовсе игнорируют вопрос о сказках, или рассуждают надвое: сказки, выходят как будто полезны, а как будто и вредны, ибо могут запугать детское воображение.

Н. Завьялов. Сказка и значение ее в области воспитания. 1887

Мы теперь для сказок — вполне чужаки. Почему же это наши дети должны так интимно сливаться с этими памятниками?

А. Налимов. Сказки как детское чтение. 1903

«Нужна детям сказка?... Спорили долго, крикливо, сердито. А дети сидели без сказки. Теоретические разговоры „специалистов“ смутили издателей. Если они что и издавали, то только животный эпос, который оставался вне подозрений даже в годы наибольших гонений против сказки. И вдруг все изменилось. Сказка победителем вступила в детский мир...» [Шабад, Лундберг 1936, 5]. Так в 1936 г. редактор Елизавета Шабад и писатель Евгений Лундберг подводили в *Литературной газете* итоги анти-сказочной кампании, шедшей в профессиональной и популярной прессе более десяти лет.

Любопытно, что, несмотря на свою продолжительность, жесткость и публичность, споры о сказке (далее СОС) особого внимания у исследователей литературы пока не вызвали. В профессиональных публикациях советского периода эти споры, как правило, затушевывались. Например, Ирина Лупанова в своих очерках о детской литературе, изданных в 1969 г., изящно подавала СОС в виде дискуссии «о фольклорной традиции в детской книге», не вдаваясь

при этом в подробные обсуждения аргументов и позиций участников [Лупанова 1969, 37–38]. Мирон Петровский в работе «Книги нашего детства», вышедшей впервые в урезанном виде 1986 г. и недавно переизданной полностью — наоборот предлагал массу подробностей, но при этом помещал СОС исключительно в область политических «нападков» на группу писателей, якобы затеявших «антисоветский сговор». Сами споры при этом уходили в тень, оставляя на виду лишь личностные выпады и обиды. Как настаивал Петровский,

...для обозначения всех тех ужасов, которые несут в себе [сказки Чуковского], было придумано и введено в оборот пугающее слово «чуковщина» (созданное по образцу названий самых мрачных явлений отечественной истории: «бионовщины», «пугачевщины» или «распутинщины»). Борьба с «чуковщиной» стала знаменем леворадикальной критики и педагогики [Петровский 2006, 83].

Такая идеологическая заострённость в отношении споров о сказке 1920-х — начала 1930-х гг. — как и дистанцирование по отношению к ним — понятна и объяснима. Но очевидно и то, что справедливое желание восстановить историю «нападков» нередко приводило (и приводит) к искажению самой истории литературы. Светлана Маслинская в статье о Надежде Крупской не так давно убедительно продемонстрировала, что термин «чуковщина» как синоним критиканства возник среди российских литературоведов по меньшей мере за двадцать лет до СОС<sup>1</sup>. Кроме того, как отмечала Маслинская, исторический анализ критических отзывов Крупской о работах Чуковского обнажает не столько ее связь с «леворадикальной критикой и педагогикой», сколько явное продолжение установок «прогрессивной дореволюционной критики», предпочитавшей реализм всем остальным методам художественного письма [Маслинская 2017, 180]. Несмотря на такие исследовательские интервенции, стремление видеть в СОС исключительно *идеологическую* борьбу остаётся определяющим<sup>2</sup>. Симптоматично, что в сетевых изданиях, рассчитанных на широкую аудиторию, — от *Арзамаса* до *Яндекса*, — «теоретические разговоры специалистов» о сказке сжимаются до литературно-бытового скандала, в котором «Надежда Константиновна ополчилась на талантливейшего советского литератора Корнея Ивановича Чуковского», обнаружив в его стихах «галиматью», «чепуху» и «буржуазную мать»<sup>3</sup>. «Долгие споры» быстро трансформируются здесь в персонализированную «травлю», развязанную идеологически заскорузлыми, но админи-

стративно настырными педагогами против выдающихся писателей. Споры о сказке воспринимаются почти исключительно в контексте борьбы с Чуковским и «чуковщиной».

Господство идеологической интерпретации полемики о сказке, безусловно, опирается на вполне солидное содержательное и институциональное основание, во многом связанное с составом участников этих дебатов. В отличие, скажем, от дебатов об очерке и «литературе факта», шедших примерно в то же время, среди участников СОС «традиционных» литературоведов и литераторов практически не было. Спор о сказке шел между небольшой группой писателей – авторов сказок, с одной стороны, и сообществом, состоящим из педагогов, педологов, родителей, редакторов и издателей — с другой. Кроме того, значительная часть СОС шла на страницах массовой *политической* печати, и такая публичность придавала этим литературно-педагогическим дискуссиям важный социальный статус. В свою очередь, участие в дебатах знаковых политических фигур того времени превращало около-литературные разборки в общеполитический процесс: неслучайно олицетворением «борьбы со сказкой» традиционно являются Надежда Крупская и Клавдия Свердлова — высокопоставленные вдовы двух советских лидеров, серьезно влиявшие на политику детского книгоиздания в СССР в 1920–30-е гг.

Благодаря почти столетней дистанции, которая отделяет нас от «сказочных дебатов», сегодня эти литературно-политические споры выглядят как классический пример ранне-советской пропагандистской кампании, спущенной и срежиссированной сверху. Неожиданно начавшись в 1928 г. с полемической рецензии в «Правде», к середине 1930-х эта кампания в прессе столь же неожиданно стихает. «И вдруг все изменилось», — удивлялись в 1936 г. Шабад и Лундберг, чьи комментарии о триумфальном наступлении сказки на территорию детского мира, с которых я начал это введение, можно считать своеобразным признанием окончательной и бесповоротной реабилитации сказки и фантастики в советской культуре.

Было бы неверно отрицать правомерность политико-идеологической трактовки «сказочных дебатов». Но было бы ошибкой выдавать такую трактовку за адекватное прочтение имеющихся материалов. «Борьба со сказкой» как «борьба с чуковщиной» — это лишь небольшая и далеко не самая интересная часть длительных дискуссий о роли реализма и воображения в воспитании детей. Эта дискуссия возникла не в 1928 г. Сходные темы и проблемы можно обнаружить в литературной критике детской литературы последней

трети девятнадцатого века, и внимательный анализ этой критики делает абсолютно очевидным далеко не-советское происхождение советских дебатов о сказке. Помимо гипертрофированного присутствия «классового момента», новых, *специфически советских* аргументов в дебатах 1920–30-х гг. сформулировано не было. Ключевые идеи и подходы, озвученные в ходе СОС, как правило, являлись повторением и развитием идей, высказанных задолго до революции.

Преимственность тематики СОС, впрочем, не означает отсутствия динамики в спорах. На мой взгляд, эти дискуссии представляют собой крайне любопытный пример российской интеллектуальной истории, в которой жанр сказки стал ключевой платформой, демонстрирующей цепь захватывающих парадигмальных сдвигов в понимании связей между национальной литературой, с одной стороны, и образованием и воспитанием с другой. Сознательный диахронический подход к СОС позволяет увидеть, например, как исходная озабоченность критиков проблемами *происхождения* сказки сменяется последовательными попытками понять *ее предназначение*, *ее внутреннее устройство* и, наконец, — способы *ее влияния* на читателя. Или, чуть иначе: выход за пределы узко-советской интерпретации СОС дает возможность избавиться от монополии «политического литературоведения», чтобы увидеть, как сказка становится объектом концептуализации с точки зрения самых разных интеллектуальных традиций российского литературоведения — от генетической или функциональной до морфологической или риторической. Сказка, иными словами, действует как своеобразный пароль — золотой ключик, который активирует разрозненные интеллектуальные попытки, организуя их в связную цепь доводов и аргументов.

В течение последних 15–20 лет в серии публикаций, посвященных политизации сказки в СССР, исследователи проделали важную работу по детальному восстановлению институционального и идеологического контекста борьбы за сказку и против нее [Politicizing Magic 2005; Olich 2009]. Продолжая эту работу, архивный блок *Споры о сказке* предлагает сместить аналитический фокус и обратить внимание на тот исходный *интеллектуальный* контекст, который в конечном итоге и дал жизнь раннесоветским дебатам о (бес)полезности этого жанра.

Участие в дебатах о сказке работников образования придало этим дискуссиям неожиданный эффект. Пожалуй, за исключением раннесоветской массовой песни, ни в одной другой области литературы этого периода вопрос о возможностях и способностях

потенциальной аудитории не воспринимался с такой серьезностью. Ограниченные рамками доступных им дискурсивных возможностей, участники СОС, тем не менее, во многом предвосхитили логику и направление поисков, которые позднее оформятся в Германии 1960-х гг. в *Rezeptionsaesthetik* (См: [Holub 1984; Iser 1978; Jauss 1982]). Как и авторы теории восприятия в Германии, участники советских споров о сказке были заинтересованы, прежде всего, в понимании того, как смысл (герменевтика) и строение (поэтика) сказки возникают не столько в процессе создания литературного произведения, сколько в процессе его потребления: изначальный историко-эстетический интерес к *формам выражения* фантастического и чудесного в детской литературе со временем сменяется прагматическими заботами об особенностях читательской реакции. Подробный анализ и этих сдвигов, и этих традиций — дело будущего. В рамках моего введения я лишь кратко напомним основную канву советских СОС, чтобы потом восстановить более широкий литературно-педагогический фон, позволяющий услышать в этих дебатах отзвуки и намеки концепций, сформулированных ранее.

### *Муть и сказка*

Историю анти-сказочной кампании обычно начинают с рецензии Крупской «О „Крокодиле“ Чуковского», которая вышла 1 февраля 1928 г. в «Правде», самой массовой и самой главной газете страны. Колонка Крупской была напечатана на предпоследней странице (под рубрикой «Библиография») — между заметкой о суде над «шайкой мошенников», связанных с торгпредством Хорезмской республики в Москве, и репортажем с конференции «культактива» столицы. В этой статье, ставшей своего рода символом административной борьбы с «чуковщиной» и со сказкой в целом, слово «сказка» употреблялось лишь раз — в самом последнем предложении рецензии, а термин «чуковщина» не использовался ни разу. Резкая по тону, рецензия была довольно неожиданна по содержанию. Свой вывод педагог строила на основе литературной интерпретации «Крокодила». Увидев в сказке Чуковского пародию на демократическую поэзию Николая Некрасова, основную часть своей работы Крупская посвятила сравнительному анализу негативного отношения к народу в статье Чуковского «Жизнь Некрасова» и в его «Крокодиле»<sup>4</sup>. На фоне обсуждения и осуждения «ярко выраженной ненависти к Некрасову» и появлялось ныне широко известное и часто цитируемое заключение Крупской:

Герой [Ваня Васильчиков], дарующий свободу народу, чтобы выкупить Лялю, — это такой буржуазный мазок, который бесследно не пройдет для ребенка. Приучать ребенка болтать всякую чепуху, читать всякий вздор, может быть, и приятно в буржуазных семьях, но это ничего общего не имеет с тем воспитанием, которое мы хотим дать нашему подрастающему поколению. Такая болтовня — неуважение к ребенку. Сначала его манят пряником — веселыми невинными рифмами и комичными образами, а попутно дают глотать какую-то муть, которая не пройдет бесследно для него.

Я думаю, «Крокодил» ребятам нашим давать не надо не потому, что сказка, а потому, что это буржуазная муть [Крупская 1928].

Статья спровоцировала цепную реакцию, придав квази-литературоведческим разборам сказочной детской поэзии серьезное политическое звучание. Дочь Чуковского, встревоженная возможными последствиями рецензии Крупской, обращается за помощью к М. Горькому, находящемуся в Сорренто [Письмо 2012], и через полтора месяца после выхода рецензии «Правда» публикует на предпоследней полосе маленькое «Письмо в редакцию» от Горького. В письме писатель отстаивал исключительно «некрасоведческие» заслуги Чуковского, подчеркивая, что критика «идейной вражды» Чуковского к Некрасову у Крупской «слишком субъективна, а потому — несправедлива» [Горький 1928]. Показательно, что основоположник соцреализма, защищая Чуковского, не сказал ни слова о сказке как жанре и о «Крокодиле» как его конкретном проявлении. Сказка любопытным образом оставалась на обочине ожесточенных дебатов, являясь при этом основным катализатором и основным содержанием конфликта<sup>5</sup>. Показательно и другое: вмешательство Горького ни в чем не изменило взгляды Крупской. Чуть позднее в письме к Горькому Крупская — с присущей ей резкостью — повторит и расширит формулу, выведенную в рецензии 1928 г.: «Нельзя кормить советских ребят, хотя и забавными, занимательными книжками, насковзь проникнутыми сволочной буржуазной психологией, которые тем опаснее, что все сие дается в прикрытой форме, часто замаскировано в хорошие советские слова» [Крупская 1962, 447]. Суть проблемы, иными словами, виделась не в сказочном жанре, а в его содержательном наполнении: плохо не потому, что сказка, а потому, что муть.

В 1929 г. накал СОС значительно повысится, и дебаты выйдут далеко за пределы библиографической рубрики в «Правде». Значительный вклад в эскалацию конфликта внесла Клавдия Свердлова. Осенью 1929 г. журнал «Красная печать» опубликовал ее

небольшую статью «О „чуковщине“». Не имея особых литературоведческих амбиций, Свердлов не скрывала, что ее претензии к текстам Чуковского носили идеологический характер. Заклучая свою заметку о вреде текстов «Чуковского и его группы», заведующая Отделом детской литературы Объединённого государственного издательства делала выводы с далеко идущими административными последствиями:

Мы должны категорически поставить вопрос о том, что с группой Чуковского нам в детской литературе не по пути, *мы можем допускать к печати его удачные и талантливо сделанные вещи, но с идеологией Чуковского и его группы мы должны и будем бороться*, ибо — это идеология вырождающегося мещанства, культ отмирающей семьи и мещанского детства [Свердлова 1929, 94].

Отклики самих семей не заставили себя долго ждать. К СОС подключился журнал «Дошкольное воспитание», напечатав в четвертом номере за 1929 г. (в разделе «Библиография») письмо-резолуцию «родителей Кремлевского детского сада». Безымянные родители призывали к «борьбе с чуковщиной», мотивируя свой призыв так:

Чуковский и его единомышленники дали много детских книг, но мы за 11 лет не знаем у них ни одной современной книги, в их книгах не затронуто ни одной советской темы, ни одна их книга не будит в ребенке социальных чувств, коллективных устремлений. Наоборот, у Чуковского и его соратников мы знаем книги, развивающие суеверие и страхи («Бармалей», «Мой Додыр» — Гиз, «Чудо-дерево»), восхваляющие мещанство и кулацкое накопление («Муха-цокотуха» — Гиз, «Домок»), дающие неправильные представления о мире животных и насекомых («Крокодил» и «Тараканище»), а также книги явно контрреволюционные с точки зрения задач интернационального воспитания детей (Полтавский «Детки разноцветки» и-во Зиф, Ермолаевой «Маски» Гиз) [Мы призываем 1929, 74].

В «письме родителей» — как и в статье Свердловской — «сказка» прямо не упоминалась, но на нее давалась косвенная ссылка. Письмо было составлено 7 марта 1929 г. в процессе обсуждения «доклада о том, „какая книга нужна дошкольнику“». Автор доклада при этом не указывался, но незадолго до этого события Елизавета Шабад выпустила в свет популярную брошюру под таким же названием («Какая книжка нужна дошкольному ребенку»). На «близость» Шабад к письму родителей указывает и то, что в «Дошкольное воспитание» текст письма был напечатан вслед за ее статьей «Литература

к организующим моментам». Брошюра Шабад примечательна тем, что именно в ней — в разделе «Каких книг не нужно давать ребенку?» — она формулировала ряд общепринятых доводов против сказки. Категорически предупредив читателей, что «ни в каком случае» нельзя давать ребенку «страшные рассказы и страшные картинки», чтобы не вызвать у него «беспокойства, капризов или бессонницы от страха», Шабад излагала отношение советской педагогики к сказке:

*...нужно сказать, что и вообще сказки малышу не нужны: он ведь еще не отличает выдумки от правды, он всему поверит — и чуду, и колдуну, и волшебнице, и волку-оборотню. А благодаря этому, простые, доступные его понятию вещи и отношения он поймет неправильно; он спутает настоящую жизнь с тем, что узнал из сказки (курсив мой — С. У.). А ведь наше дело не запутывать ребенка в жизни, а распутывать. ...Ребятам постарше — 5–6 лет, которые хорошо отличают жизнь от выдумки, от чудес, можно давать и сказки, хотя нужды в них большой нет: кругом в природе и в жизни людей так много красивого и такого же интересного и яркого, как чудеса в сказке, что именно это чудесное в жизни надо научить детей видеть и понимать [Шабад 1928, 6–7].*

С определенной долей уверенности можно предположить, что родители обсуждали либо доклад самой Шабад, либо доклад, сделанный на основе ее брошюры, и непримиримая убежденность Шабад в методологической неуместности и герменевтической недоступности сказки стала важной причиной появления воинственного «письма родителей».

Однако не стоит преуменьшать и различия между установками родителей и самой Шабад. Если у родителей принципиальные возражения вызывала *вневременность* произведений Чуковского, вызванная отсутствием в них актуального содержания, то Шабад (как и Крупская) подчеркивала жанровую и возрастную *преждевременность* сказки для работы с дошкольниками. К этому тезису я вернусь позже, здесь же отмечу следующее. Редакция «Дошкольного воспитания» сопроводила призыв родителей развернуть борьбу с «чуковщиной» просьбой к самим родителям и педагогам «обменяться на страницах журнала мнениями по данному вопросу, подкрепив их конкретными материалами, наблюдениями, как реагировали дети на книжки Чуковского» [Мы призываем 1929, 626–627]. Судя по оглавлениям номеров журнала, подобного обмена мнениями не произошло ни в 1929 г., ни после. Придать СОС массовый характер не получалось; борьба со сказкой оставалась



во многом, так сказать, «Кремлевским проектом», затрагивающим, прежде всего, жизнь и интересы советской культурной элиты — ведущих литераторов, педагогов и «родителей Кремлевского детского сада».

Диверсификация платформ, на которых происходили дебаты во многом способствовала «профессионализации» СОС, и серия публикаций в «Литературной газете» стала важным этапом постепенного превращения политической перепалки в дискуссию о методах письма и воспитания. Первый номер еженедельной газеты (под редакцией Семена Канатчикова) вышел 22 апреля 1929 г., и уже к концу года газета была едва ли не самой главной медийной площадкой, с которой велась активная (дискурсивная) борьба «против халтуры в детской литературе» и «за действительно советскую детскую книгу»<sup>6</sup>. Именно здесь 30 декабря 1929 г. появилась еще одна статья высокопоставленного советского педагога, которая вызвала оживленную реакцию.

Небольшая заметка Евгении Флериной, председателя Комиссии по детской книге Наркомпроса, имела программное название: «С ребенком надо говорить всерьез» [Флериная 1929]. Идеологическая направленность произведений для детей Флериной интересовала лишь отчасти; ее основное внимание привлекали *методические и стилистические* приемы организации текстов для детей. При этом Флериная расширяла спектр объектов своей критики. К уже обязательным в таких случаях текстам Чуковского, она добавляла работы Самуила Маршака и авторов журнала «Еж», связывая их воедино общей — и принципиально неприемлемой — тенденцией:

Тенденция позабавить ребенка, дурачество, анекдот, сенсация и трюки даже в серьезных, общественно-политических темах, — это есть не что иное, как недоверие к теме и недоверие, неуважение к ребенку, с которым нужно говорить всерьез о серьезных вещах. ...Библиотеки протестуют, бракуют эти произведения, педагогическая критика в печати высказывается четко, а товарищи ленинградцы в ответ пачками издают и переиздают бракованную литературу [Флериная 1929]<sup>7</sup>.

Если для Шабад основной преградой в использовании (имеющихся) сказок являлась их возрастная преждевременность, их предполагаемая *жанровая непонятность* для дошкольников, то Флериная — с ее акцентом на тематическую серьезность — видела в сказках их *содержательную и функциональную бесполезность*. Симптоматично, что рядом со статьей Флериной в «Литературной газете» печаталось «покаянное» заявление Чуковского в Государственное

издательство, в котором писатель как раз и обещал содержательно изменить свои произведения, чтобы откликнуться на злободневные темы дня. В заявлении Чуковский делился впечатлениями о том, как в ходе недавней продолжительной поездки по СССР он кардинально поменял отношение к своим ранним произведениям:

Когда я вернулся домой и перечитал свои книги — эти книги показались мне *старинными*. Я понял, что таких книг больше писать нельзя, что самые формы, которые я ввел в литературу исчерпаны. ...теперь, если я даже хотел, я не могу писать ни о каких «крокодилах», мне хочется разрабатывать новые темы, волнующие новых читателей [Чуковский 1929].

Творческие планы на новые волнующие темы писатель связывал с книгой «Детская колхозия», адресованной «деревне ближайшего будущего». При этом в процессе рассказа о своем политически актуальном произведении, Чуковский совершал примечательный риторический сдвиг. К концу статьи от исходного раскаяния не оставалось и следа. Точнее — признание литературной ошибки превращалось в утверждение правоты выбранного метода. Как пояснял Чуковский, «...статьи и стихи, входящие в эту книгу, будут звонки, лаконичны, легко запоминаемы, веселы. Словом, в них должна быть та же „чуковщина“, но, конечно, эта чуковщина будет применена к новым темам, ибо старые темы для меня умерли» [Там же]. Форма («чуковщина») и содержание («темы»), таким образом, подавались как автономные явления. Или, точнее — (социальное) содержание оказывалось *прикладным, подвижным неформобразующим* компонентом произведения.

«Разобравшись» с Чуковским, «Литературная газета» через пару недель вернулась к «товарищам ленинградцам» и их «бракованной литературе». В январе 1930 г. газета опубликовала репортаж-фельетон Дмитрия Кальма (Кальмеера) с диспута советских писателей по докладу Израиля Разина «О псевдо-советской детской книжке». Заведующий детским сектором издательства «Молодая гвардия» в докладе соглашался с Флериной в том, что «основной опасностью в нашей детской литературе является чуковщина» [Кальм 1930]. Но Разин существенно менял наполнение этого термина. Под воздействием недавно прошедшей дискуссии об антропоморфизме в журнале «Книга — детям», под «чуковщиной» Разин теперь понимал уже не просто «буржуазную муть» и прочую «идеология вырождающегося мещанства», но «антропоморфизм, аполитичность и уход от вопросов сегодняшнего дня» [Там же].

В качестве положительного примера — «светлого пятна в детской литературе» — Разин предлагал ориентироваться на тех самых «товарищей ленинградцев», которые были связаны с «Ежом» и Маршаком.

Большинство писателей, процитированных в репортаже, такой половинчатый подход Разина не убедил. Представитель детской секции Московской ассоциации пролетарских писателей тов. Рубанович настаивал на том, что «при всех художественных достоинствах С. Маршака... с помощью его книг нельзя бороться с Чуковским». Писательница Агния Барто усмотрела в докладе «левую фразу при ориентации на крайне правую писательскую группировку». Флерина прямо требовала не превращать диспут в «агитацию за Маршака». В свою очередь, сам Маршак призывал заменить «методы склок... серьезным и углубленным анализом» работы детских писателей в Ленинграде и перестать «угощать „селянкой“ по-московски» [Там же].

Хотя в репортаже речи о сказке не шло, рисунок К. Елисеева, сопровождавший репортаж Кальма, наглядно обнажал суть идущей полемики. На рисунке писатель богемного вида пытался рассказывать сказку решительно настроенному юному пионеру:

— В некотором — значит — царстве, некотором государ...

— Брось, дяденька сюсюкать, — старо. Да и некогда мне — я на политчас спешу! (Рис. 1)

Сказка с ее забавами, чудесами и дурачествами — как и сказители с их сюсюканьем — выносились за скобки актуальной — *серьезной* — детской жизни. Жанр сказки виделся не только несвоевременным, но и несовременным.

*«И вдруг все изменилось»*

Критическая полемика в «Литературной газете» не осталась незамеченной. Более того, эта дискуссия привела к повторению уже знакомой динамики отношений и расстановки сил. Со страниц «Правды» в СОС вновь вмешался М. Горький, пытаясь снизить накал литературных дебатов. На этот раз тональность статьи Горького не уступала по своей резкости рецензии Крупской, но выход он искал не в административных запретах, а в методах воспитания.

Отвечая на статью «титованного бюрократа» Флериной и «скандальное выступление некоего Кальма», живой классик предлагал задуматься об относительности социального знания и о тем-

## На „детском фронте“

Рис. Н. ЕЛИСЕЕВА.



— «В некотором — значит — царстве, в некотором государстве...»  
 — Брось, дяденька, сюсюкать, — старо. Да и некогда мне — я на полит-час спешу!

Рис. 1. Литературная газета. 1930. № 2(39), 13 янв.

поральных характеристиках поколений. Как отмечал писатель, «серьезные вещи» — понятие ситуативное: «сегодняшнее „серьезное“ через пять лет будет менее серьезным, а через десять вообще едва ли уцелеет» [Горький 1930]. Относительна и сама позиция ребенка-читателя, находящегося в состоянии принципиальной временной асинхронии, временной рассогласованности с доставшейся ему социальной средой. Как писал Горький, поскольку «дети растут для будущего», то «было бы вредно и преступно фиксировать внимание детей» на «всяком старом хламе, грязи, плесени, пошлости». В таком контексте, по мнению писателя, «тенденция позабавить» детей оказывалась не только действенным противоядием, не позволяющим «отравлять их той грязью, которую развели на земле деды и отцы», но и «гарантией против опасности засушить ребенка

серьезным» [Там же]. Обозвав Флерину «человеком, уши которого заткнуты ватой», Горький подводил черту: «вопрос, задетый Флеринной, — серьезнейший вопрос о методе и приемах воспитания детей. Флерина решает его категорически, но это решение чеховского „человека в футляре“» [Там же].

Как именно нужно было решать вопрос о методе — без ваты в ушах и выйдя из футляра — Горький не уточнял. Но его вмешательство, судя по всему, произвело важный эффект: накал и обостренность СОС стали постепенно сходить на нет. Какое-то время Дмитрий Кальм еще мог устраивать в «Литературной газете» разносы С. Маршаку, обвиняя его в антропоморфизации вещей в своих сказках. Писателю вменялось не только то, что он заставлял лампы и коромысла говорить друг с другом человеческим языком, но и то, что он вкладывал «в их уста очень много трогательного сожаления о славном [дореволюционном] прошлом» [Кальм 1931]. В своих публикациях в «Литературной газете» И. Разин не упускал возможности напомнить читателям, что «главной опасностью в детской литературе является правая опасность, заключающаяся не только в чуковщине, но и в аполитизме, в попытках увести ребят от сегодняшнего дня, в пропаганде идей индивидуализма», жалуясь при этом, что в «книжках о пионердвижении» «пионеры... являются чем-то вроде добрых фей» [Бор 1931]. Но в целом вектор СОС указывал уже совсем другое направление.

В 1932 г. «Литературная газета» предоставит «трибуну писателя» самому Чуковскому. Используя эту возможность, литератор тут же задаст вопрос, который так долго многие не решались спросить напрямую:

...Почему эти мудрецы, — думал я, — так уверены, что радио и «Конек-Горбунок» — несовместны? Почему они думают, что если младенцу, например, прочитать «Конька-Горбунка», он непременно отвратится от всякой механики и до старости лет будет бредить Жар-птицами да чудами-юдами? Откуда взялся у них этот тупой ультиматум: либо сказка, либо динамо-машина? Как будто для того, чтобы выдумать динамо-машину, не понадобилось самой пламенной, самой буйной фантазии! Фантазия есть ценнейшее качество человеческой психики, и ее нужно тщательно воспитывать с самого раннего детства — как воспитывают музыкальное чутье, — а не топтать сапогами. Поколение, которое воспиталось без сказок, в котором целым рядом искусственных мер с детства, вытравлена способность воображать и мечтать, создаст очень хороших управдомов, но ни Дарвинов, ни Фарадеев не создаст [Чуковский 1932].

Успешный пример скрещивания сказки с динамо-машиной Чуковский находил далеко не в самой очевидной публикации — в «Рассказе о великом плане» М. Ильина, посвященном детальному и обильно иллюстрированному описанию промышленных строек первой пятилетки. Но примечательна в данном случае не сама книга, а то, как мотивировал свой выбор Чуковский:

...все ли, кто хвалят этот чудесный «Рассказ», понимают достаточно ясно, что его очарование именно в том, что он по своему стилю, по своей композиции, по тону своего изложения приближается к сказке.

Эту книгу писал человек, прошедший в свое время через сказку и бессознательно впитавший в себя ее гениальные формы. О пятилетке написано множество книг для детей, но все они наряду с его книгой кажутся бездарными и мертвыми именно потому, что он — сказочник. С самого раннего детства в его психику внедрили и Пушкин, и Гофман, и русские народные сказки, и Гулливер, и былины. Оттого-то ему так удалось передать всю сказочную поэтичность и заманчивость нашего *великого плана* [Чуковский 1932].

Подчеркну: стиль, композиция, тон и (гениальные) формы — то есть способ организации материала — оказывался, по мнению Чуковского, решающим условием успеха книги на актуальную политическую тему. «Рассказ о великом плане» был хорош не тем, *что* он рассказывал, а тем, *как* был сделан этот рассказ. Или, еще точнее, — дело было не в сказке, а в *сказе*, то есть в умении рассказчика превратить материал в способ эффективного дискурсивного воздействия на свою аудиторию.

Пожалуй, наиболее ярко резкие перемены отношения к сказке — *вдруг все изменилось!* — зафиксировал библиографический журнал «Детская и юношеская литература». Сентябрьский номер 1933 г. показательно открывался двумя обширными рецензиями с жизнеутверждающими заголовками. Статья Анатолия Тарасенкова, заведующего отделом критики журнала «Знамя», прямо провозглашала «Да здравствует сказка!» и предлагала подробный разбор «Сказки о военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове» Аркадия Гайдара. «Сказка о военной тайне», вышедшая в 1933 г. с иллюстрациями Владимира Конашевича, была одной из самых первых работ в жанре собственно советской сказки, и Тарасенков с особым вниманием выделял специфическую черту этой работы — способность Гайдара соединить, говоря словами Чуковского, условность сказки с реальностью динамо-машины:

...умение сочетать реалистическую деталь с героикой, быль со сказкой, факт с фантастическим вымыслом, причем сочетать так, что от этого выигрывает правдивость исторического повествования, — и делает сказку Гайдара одним из крупнейших достижений детской литературы социалистического реализма [Тарасенков 1933, 4].

Заголовок второй рецензии намечал еще одно важное направление развития жанра: «Научная фантастика — прожектор исторического „завтра“». Симптоматично, что рецензируя переиздание «Таинственного острова» Жюль Верна, литературный критик Осип Резник уже мог позволить себе открыто сводить счеты с «ревниителями „детского восприятия“ (и Института детского чтения), в свое время бряцавшими аргументами против Жюль Верна»:

...Жюль Верн долгое время оказывался искусственно вытесненным из сферы детского внимания, его не издавали, пытались заменить приключенческим суррогатом, заслоняли спинами педагогического воздействия, но... засаленные, зачитанные до дыр старые книжки красноречивее «протоколов о детском восприятии» и «результатов изучения детского читателя» свидетельствовали о крайней «интенсивности» интереса к ним детворы.

Правда, интерес этот все теми же «опекунами» зловеще именовался нездоровым. «Левацкий» по результатам вывод этот упирался в четыре угрожающих слова «воздействие на юного читателя». Здесь начиналась до сих пор неисследованная, но, к счастью, теперь решительно преодоленная область страхов за выводы, которые, дескать, сделает «идеологически еще неокрепшая пионерия», начитавшись Жюль Верна [Резник 1933, 5].

Резник видел в подходе Жюль Верна возможную модель развития советской научно-фантастической литературы. Адаптация к советскому контексту стилевых и композиционных находок Жюль Верна — его «сюжетная занимательность, сложная интрига, образная простота и выразительность текста, экономно используемые для размещения огромной суммы взаимосвязанных познавательных деталей» — позволила бы создать новый тип литературы, «по сравнению с которой романы Жюль Верна покажутся записной книжкой начинающего исследователя» [Там же, 7]. Как оптимистично заверял своих читателей Резник: «Перед современной детской литературой нашей страны стоит насущнейшая задача создания научно-популярной, научно-фантастической и приключенческой литературы, достойной нашей замечательной эпохи. Именно у нас,

в стране строящегося социализма, возможности для этого неизмеримы» [Там же, 7].

Рецензии Тарасенкова и Резника удачно обозначили два полюса сказочного жанра в СССР. «Реалистическая сказка» (как ее называл Тарасенков) давала возможность использовать «сказовые» и «сказочные» формы для сюжетной организации литературы о советской социальной и политической повседневности. В свою очередь, ориентация на «здоровую фантастику» (как это сформулировал ранее Н. Потапов [Потапов 1926, 38]) — то есть придание фантастике «научности» и «огромной познавательной нагнетенности» [Резник 1933, 5] — легитимировали рассказы о разнообразных «чудесах».

Впрочем, полярность этих жанровых полюсов была довольно условной: на обоих полюсах фактически предлагались разные вариации одной и той же «реалистической сказки». Процесс создания раннесоветской «сказкобыли», или, чуть иначе — усиливающаяся де-дифференциация реализма, сказки и фантастики, хорошо проявились в развернутой рецензии «Проблема фантастики в советской детской литературе», опубликованной сотрудницей Наркомпроса Антониной Бабушкиной в двенадцатом номере журнала «Детская и юношеская литература» за 1933 г. Разбирая целую группу новых советских сказок, Бабушкина констатировала, что «фантастика начинает завоевывать свое место в издательских планах» [Бабушкина 1933, 1]. При этом набор «фантастических» текстов, предложенный Бабушкиной, был довольно специфичен: переиздания «Мойдодыра» Чуковского и «С ракетой на луну» Якова Перельмана, «Не может быть» Эмилия Миндлина, «Чудесные превращения одного стула» Веры Смирновой, «Сказка о военной тайне» Гайдара и «Сказка об Алеше-Рязань и Дядьке-Беломоре» Льва Кассиля.

Может быть, за исключением «Мойдодыра», ни одна из этих книг не попадала в формат традиционной «волшебной сказки». Рассказывая преимущественно о советской повседневности, в этих книгах писатели обращались к сказочному жанру как к набору риторических приемов, позволяющих усилить сюжетную динамику своих произведений. Такое *формальное* (в хорошем смысле этого слова) отношение к сказке, такое превращение сказки в сказ существенно. Во многом оно воспроизводит деление Чуковского на темы и формы, о котором шла речь раньше. Но не менее существенно таксономическое и содержательное сращивание «сказки», «фантастики» и «реалистической прозы», которое предложила Бабушкина. Завершая свой обзор, она выделила «три типа фантастики



в детской литературе последнего времени», по которым «должна развиваться советская сказка»:

1) сказка-выдумка Чуковского, отчасти Смирновой, сказка, словно смещающая представления об окружающей действительности; 2) научная фантастика Миндлина и Перельмана, раскрывающая достижения и перспективы советской науки и техники, социалистического строительства; 3) сказка — синтетическая аллегория типа сказки Гайдара и Кассиля [Там же, 3].

Заботы о классификации и внутренней организации жанра, продемонстрированные Бабушкиной, — яркое свидетельство стабилизации жанра, знак его постепенной институционализации. Споры о сказке, таким образом, закончились бесспорной победой сказки. Но на пути к этой победе произошла значительная внутренняя трансформация. Пока советские сказочники срачивали Конька-Горбунка с динамо-машиной, принцесса превратилась в Золушку. Советская сказка утратила свою жанровую самодостаточность, став прикладным явлением, формальным приемом для организации «внешнего» — *реалистического* — материала.

### *Борьба с памятником*

Советский контекст споров о сказке, безусловно, усилил реалистическую ориентацию этого жанра, но в целом он не изменил направления и содержания дискуссий о сказке и фантастике, которые шли в литературно-педагогической критике с конца 1870-х гг. В заключительной части введения я кратко остановлюсь на нескольких устойчивых темах, которые, на мой взгляд, значительно определяли эволюцию СОС в течение полувека. Речь пойдет в основном о происхождении и функциональной роли сказки и о допустимых формах фантастического в детской литературе. Как я попытаюсь показать, во многом такая проблематизация сказки стала следствием общего желания определиться с отношением к литературному наследию в целом и сказочному жанру в частности. Но начну я с конца, — с длинной цитаты из предисловия Мирона Петровского к его «Книгам нашего детства»:

Сказка впечатана в нас навсегда — крупным шрифтом наших детских книг. Может ли человек, задумывающийся над судьбами культуры, быть равнодушным к сказкам?

В первоначальные времена человечества ребенок вводился в социальные и культурные структуры тогдашнего общества через миф. Рожден-

ный матерью как биологическое существо, он становится существом общественным, приобщившись к мифу. Миф давал ему чувственно воспринимаемую картину мира, выработанную совместными усилиями предшествующих поколений, и основные правила поведения, обеспечивающие целостность и существование рода.

Эту социально-культурную роль в современной жизни выполняет детская сказка. <...> сказка в чтении нынешних детей стала чем-то вроде «возрастного мифа» — передатчиком исходных норм и установлений национальной культуры. Сказка превращает дитя семьи — этого папы и этой мамы — в дитя культуры, дитя народа, дитя человечества. В «человека социального», по современной терминологии [Петровский 2006, 7–9].

В подходе Петровского нового немного. Романтическая онтологизация сказки строится здесь на старом приеме двойной оптики, позволяющей видеть в социальном становлении ребенка ускоренное повторение истории рода. Подобно тому, как программный продукт превращает «железо» машины в искусственный интеллект, сказка-миф делает «биологическое существо» носителем национальной культуры. Любопытен в данном случае не сам подход, а его живучесть.

Российские педагоги и литературные критики конца XIX — начала XX вв. потратили немало времени и сил на обсуждение этой точки зрения. В конечном счете суть дебатов сводилась к вопросу о происхождении сказки, об историческом контексте ее возникновения и о ее телеологическом эффекте. Приведу несколько показательных примеров. В 1879 г. писатель и педагог Федор Витберг, объясняя привлекательность «чувственного», «образного», «сказочного» способа восприятия мира для ребенка, выстраивал параллель, сходную с моделью Петровского:

...психическое развитие отдельного человека и целых масс человеческих, или племен, совершается по одним и тем же законам. Как известно, младенчество человечества ознаменовано процветанием язычества, достигшего в религиях древних греков и римлян своего полного и всестороннего развития, далее которого язычество идти не могло. Сущность язычества заключается в том, что все явления окружающей человека внешней жизни и некоторые явления его собственной, внутренней жизни, представляются человеком в форме живых, определенных, более или менее художественных образов, под видом которых человек поклоняется непонятным ему, но могущественно на него действующим силам природы и его собственного духа. <...>

Но не тоже ли самое видим мы в ребенке? Младенец и по возрасту, и по развитию, он, однако же, подобно народу-язычнику, жадно всматривается в окружающую его жизнь, с непреодолимым любопытством приглядывается к разнообразным ее явлениям и пытается найти им объяснение. Но мысль его, как и мысль народа-язычника, еще бедна знанием; опыт — беден фактами... <...> Да и работает его мысль, опять-таки как и мысль народа-язычника, слабо, подавляемая творческой силой фантазии: ум не успевает еще и приняться за свою работу, как фантазия уже создает причудливый образ... [Витберг 1879, 180–181]

Чуть позже в своей статье 1885 г. Иван Феокистов, писатель и составитель сборников русских сказок, шел в том же направлении, но был более прямолинеен в своих выводах, отмечая, что «дети в своем интеллектуальном развитии проходят те же культурные стадии, которые переживало все человечество. В ранний период своего детства человек смотрит на природу глазами первобытного человека: она оживлена, вся проникнута духовным началом... Понятно, что при таком взгляде на природу, ребенку должны нравиться сказки, ибо и они были созданы под влиянием такого же взгляда; воображение в этом случае играет только роль воспринимающую, а не причинную» [Феокистов 1885, 443].

Наконец, в 1903 г. литературный критик, педагог и детский писатель Александр Налимов не без иронии суммировал общую логику так называемого «биогенетического закона», сводящего во едино биографию индивида и историю рода:

Полноправные, безотменные аксиомы имеются, кажется, только к математике, не даром ей пришлось установиться раньше всех теорий. Но вот зачастую объявляют неколебимо-беспорным и то положение, что дети любят сказки; что это натуральное детское чтение. <...> Человек, говорят, повторяет целый свой род: онтогенезис (история вида) воспроизводит филогенезис (история рода). Дети, следовательно, частью проходят какие-то патриархальные, изо для в день воинствующие стадии человечества. В сказках, унаследованных нами по преданию от далеких времен, отражают разные мифические, начальные, наивно-философские воззрения — в своем роде детское миропонимание [Налимов 1903, 216].

Схожие примеры можно приводить долго, но показательно в них следующее: лишь единичные авторы были готовы воспринимать доводы «биогенетиков» всерьез. Не вдаваясь в полемику по поводу неизбежной связи между стадией развития индивида/рода, типом его мышления и формами репрезентации мыслительной деятельности, подавляющее большинство критиков и педагогов ставило

под сомнение совсем другую связь — связь между сказочной формой мышления «первобытного человека» (или «народа-язычника») и современным «детским миропониманием». При этом оспаривалась не *отражающая* способность сказки, фиксирующая отношение к окружающему миру с помощью доступного словаря образов. Оспаривалась очевидность *преемственности* между поколениями, якобы *отраженная* в сказке. Оспаривалась та самая «сказочная» целостность рода, на которой будет настаивать век спустя Петровский. Так, Феокистов справедливо замечал, что от исходной сказки как продукта «воспринимающего воображения» остались лишь «фантастические художественные образы, и эти-то образы были приняты за суть сказки. <...> Целью сказки была поставлена ее фантастичность, лишенная уже всякого здравого смысла» [Феокистов 1885, 447].

Иными словами, сказка, может, и продолжала играть роль «педатчика исходных норм и установлений», но код к этим нормам был утрачен в процессе многовековой модернизации «приемного устройства». Налимов хорошо сформулировал это ощущение:

... самые девственные, подлинно «народные» сказки — продукт непременно какого-нибудь исторического момента: их художественная бессмертность — условна; наконец, местами их слово запечатано для нас навеки: мы толкуем и перетолковываем их, видимо, не будучи в состоянии перенестись в отжившую логику и психологию... <...>. Мы теперь для сказок — вполне чужаки. Почему же это наши дети должны так интимно сливаться с этими памятниками? [Налимов 1903, 219]

Эти обширные цитаты хорошо показывают, что процесс остранения сказки, точнее — процесс осознания того, что некогда «живой материал» окаменел, превратившись в литературный памятник, начался задолго до 1920-х гг. Обратной стороной повышенного интереса к драматической борьбе с чуковщиной стало практически полное забвение истории формирования аргументов и позиций участников этой борьбы. Архивный блок и приложение позволяют лучше понять, из какого контекста росли раннесоветские споры о сказке.

Материалы СОС, вошедшие в состав архивного блока и архивного приложения, дают возможность расширить и географический контекст дебатов. Традиционная фиксация на литературных процессах в российских столицах успешно вытеснила за пределы исследовательского поля подходы, которые складывались вне столиц, что в значительной мере исказило историю самих дебатов.

В своем введении в сборнике «Политизируя волшебство» Марина Балина напоминала в 2005 г., что споры о сказках начались не в Москве, а в Харькове — с активных попыток группы местных педагогов противопоставить старой сказке новую детскую книгу [Balina 2005, 105–106]. Светлана Маслинская недавно обратила внимание на ключевую фигуру харьковской группы — Эсфирь Яновскую, пламенно отстаивавшую принципы «новой педагогики» и «новой литературы» [Маслинская 2017а].

Яновскую любят упрекать в излишней приверженности классовому подходу — именно этому была посвящена ее брошюра «Сказка как фактор классового воспитания» (1923), с которой, собственно, и начались профессиональные споры о сказке в СССР [Петровский 2006, 246]. Но абсолютно несправедливо видеть в работах Яновской лишь примеры вульгарного социологизаторства. Настойчиво приглашая педагогов и детских писателей обратить внимание на *окружение*, в котором происходило формирование детей, Яновская совпадала идейно и даже текстуально с авторами, которых я цитировал выше. Вторя Феоктистову и Налимову своей книге «Нужна ли сказка пролетарскому ребенку», она решительно отказывала «биогенетическому» подходу в какой бы то ни было прогностической способности и подчеркивала, что семиотические способности ребенка — не природная данность, а продукт социального развития:

Можно ли всерьез говорить от «действенном» биогенетическом законе, который рассматривает ребёнка под углом зрения его *природы*, а не среды, и неопределенного социального его происхождения? Мы должны говорить только о среде и о среде *определенной* (курсив Э. Яновской — С. У.) [Яновская 1925, 28].

И чуть дальше:

Как отражается на детях те моменты, когда мертвец вылезает из могилы, когда баба Яга топит печку, чтобы съесть хорошо вымытую девочку, когда ведьма бросает царицу в море, когда баба Яга гонится за девочкой, желая во что бы то ни стало её догнать и съесть? <...> Символическое значение всех этих образов совершенно недоступно ребёнку младшего возраста. <...> На каком основании мы навязываем ему мир чуждых, совершенно неинтересных для него представлений? У него есть *свой* мир, *своя живая* жизнь, как конкретное отражение окружающей его обстановки, дайте ему быть обитателем *этого* реального мира, *этой* действительной жизни (курсив Э. Яновской — С. У.) [Яновская 1925, 38].

В работе с дошкольниками сказка воспринималась как неприемлемая именно из-за неспособности детей «установить какие бы то ни было связи между прошлым и настоящим»; отсутствие доступных «точек соприкосновения» сказочного опыта и опыта ребенка превращало процесс «передачи данных» в непредсказуемую семиотическую игру. Яновская в данном случае занимала любопытную дискурсивную позицию. С одной стороны, она предвосхищала идеи Горького о временной рассогласованности ребенка с доставшейся ему социальной средой, о которых шла речь ранее. А с другой — Яновская практически дословно воспроизводила озабоченность досоветских педагогов по поводу возможного негативного воздействия сказочного материала. Феоктистов, например, задавался сходными вопросами за тридцать лет до Яновской:

Может ли ребенок бояться идти на кладбище, если он ни от кого не слышал ужасающих рассказов о мертвецах? Разве это страхи врожденные? Они прививаются единственно нелепым воспитанием, когда дитя сдается на руки неразвитой прислуги, и родители палец о палец не ударят, чтобы противопоставить что-нибудь влиянию этой прислуги. С первых дней, как развилось в детях понимание окружающего, они уже слышали о разной чертовщине, как о действительном мире, и, читая потом эти сказки, будут переживать, при малой дозе разумного удовольствия, те же нелепые страхи, что испытывали ранее [Феоктистов 1881, 196–197].

А журнал «Воспитание и обучение» в 1903 г. печатал реферат «О значении сказок», с которым писательница Александра Бостром выступала в Самарском Семейно-педагогическом кружке. Используя аналогичный аргумент, писательница предупреждала своих слушателей:

Через сказку ребенок получает первое понятие о том, что нужно и чего не надо делать: сказка, таким образом, служит проводником в сознание ребенка идеологии прошлых поколений. Примесь к этой идеологии суеверий и страхов, неразлучных спутников невежества, действует через сказку на нервную систему ребенка. Можно перечислить другие влияния сказок на детей, но и сказанного достаточно, чтобы признать огромную силу за сказкой как воспитательным средством. Из этого положения логически вытекает другое: чем сильнее средство — тем необходимее осторожное с ним обращение [Бостром 1903, 195].

Сегодня сложно говорить о том, насколько оправданы были опасения Яновской и ее коллег<sup>8</sup>. Работа, сделанная Институтом детского чтения в 1920-е гг., могла бы прояснить эту ситуацию

на конкретных примерах; к сожалению, до сих пор исследования этого Института ограничиваются лишь его организационной историей [Калужская 2004]. Но мне кажется, что работы Яновской и ее группы интересны не столько, так сказать, их «социологией», сколько их последовательной проблематизацией практик интерпретации [Арнаутов 1927]. Как и многие участники СОС, харьковская группа сложность сказки видела не в ее жанровых особенностях, а в тех герменевтических навыках и горизонтах ожидания, которые сказка требовала от своих читателей. Категорический вывод о том, что «сказке нет места в нашей дошкольной воспитательной работе», как правило, сопровождался принципиальной оговоркой о том, что «ее место — в школе, в работе со старшими детьми, для которых аллегория и символы являются образами понятными и доступными» [Яновская 1929, 27].

Читая полувековую историю сказочных дебатов, сложно не заметить в них определенную иронию. Несмотря на все различия и взаимную непримиримость, обе стороны этих споров действовали в рамках *одной и той же* дискурсивной формации, выстроенной вокруг основополагающей идеи о происхождении. «Сказочники-биогенетики» и другие сторонники «родовой» ценности сказки связывали значимость жанра с его способностью отражать (и воспроизводить) момент зарождения общего мифа. Генезис сказки, таким образом, выступал аллегорией генезиса рода. В свою очередь, «борцы со сказкой» выступали за историзацию смысла и функций сказки и переносили акцент с *продукта* культуры (сказки) на *пользователя* культуры. Но при этом они точно так же апеллировали к идее происхождения, доказывая, что сами условия формирования современных им слушателей и читателей лишали сказку каких бы то ни было значимых индексальных свойств, превращая ее в памятник, смысл которого давно утрачен.

Дискуссии о роли фантастики, фантазии и воображения в целом стали естественным продолжением дискуссий о происхождении сказки, своеобразной попыткой спасти сказку, «оживив» с помощью силы воображения ее памятник. Во многом интерес к фантастике был связан и с растущим пониманием того, что история развития сказки делает все менее и менее убедительными доводы о связи сказок и национальной культуры. Сказка как своеобразный «документ рода» вытеснялась пониманием того, что сказка — это результат межкультурных диалогов, заимствований и напластований. Например, А. Погодин в своей статье о воспитательном значении сказки писал в 1911 г.:

Прежде всего, приходится вступить в полемику с обычными теориями наших учебников словесности. В отделе народной словесности они затрагивают и сказку, и один за другим, по искони установившемуся шаблону, толкуют об ее первобытности, об отражении этой древности в сказках, о первобытных нравственных понятиях, именно почему-то в сказках нашедших свое выражение и т. под. Это старые басни, ненужные для развития ума и сердца ребенка и вредные, как всякое искажение научной истины. Напротив, сказка результат чрезвычайно сложной эволюции, в громадном большинстве случаев какой-то международный продукт и, если сказки являются изображением какого-нибудь быта, либо нравственных воззрений, то всего чаще не того народа, который теперь сохранил эту сказку, как «складку», как забаву...

Раз навсегда мы должны покончить с этой несчастной привычкой считать сказку каким-то зародышем народной словесности и зеркалом народной души [Погодин 1911, 458–460].

Сказка как продукт международных обменов, таким образом, утрачивала сколько-нибудь устойчивую привязку к конкретному месту и роду. Что, в свою очередь, вело к естественному стремлению окончательно избавиться от попыток уравнивать сказочное сюжетосложение с формами практического сознания. В результате в фокусе оказывалась технология «сказочности», а не генезис сказки. История уступала место поэтике. В советских спорах о сказке этот подход ярче всего проявился в дискуссии об антропоморфизме. Как и в дебатах о генезисе сказки, дискуссии об антропоморфизме были еще одним любопытным примером исторического диалога между исследователями сказок разных поколений.

«Анимистический взгляд» ребенка на природу был частой темой в работах дореволюционных критиков и педагогов. Об этом, например, с равной убежденностью писал и И. Феоктистов в 1885 г., и Н. Завьялов двумя годами позже. Оба автора неожиданно приходили к одному и тому же выводу. И. Феоктистов утверждал:

Сказки не производят на нас, взрослых, такого сильного впечатления не потому, что у нас слабо воображение, а просто потому, что самый предмет сказки нам не интересен, потому что мы не верим в него, так как мы пережили уже анимистический период развития. Но дайте нам интересующее нас, напр., хороший роман, — и поэтические картины встанут в нашем воображении, как живые, мы будем сочувствовать героям, негодовать на них, а может быть, и плакать [Феоктистов 1885, 445].



Или у Завьялова: «Между сказкой и романом много общего, много внутренней связи, которая заставляет предположить не только возможность, но и необходимость перехода одной формы в другую. Область романа и сказки одна и та же» [Завьялов 1887, 305]. Не отрицая необходимости фантазии и фантастического элемента, дореволюционные авторы приводили доводы, которые потом будут повторяться в работах Шабад, Флериной, Бабушкиной, Тарасенкова и многих других. Автор рецензии в «Педагогическом листке», например, писал в 1882 г.:

Как уже не раз было говорено на страницах «Педагогического Листка», мы — не против фантастического элемента в детской литературе. Только должно, чтобы фантастика достигала своей хорошей цели. <...> Сказка, несмотря на всю свою фантастичность, должна все-таки носить облик действительности, должна походить на правду, дабы дети относились к ней с должным вниманием и с серьезностью. <...> Сказка, при всей своей фантастичности, не должна представлять логических безобразий и явных, вопиющих нелепостей. Ребенок должен видеть в ней не какую-нибудь чепуху, но как бы своего рода действительность, несколько необыкновенную, чудесную, но вместе с тем такую, которая не противоречила бы здравому смыслу ребенка и его понятиям о возможном [З-ский 1882, 189].

В этом определении «сказки, похожей на правду», в этой «чудесной действительности» сложно не видеть ретроспективные отзвуки «реалистической сказки», о которой будут писать через сорок лет Тарасенков и Резник. Но в советском варианте сдержанность в отношении фантастического элемента в детской литературе особенно ярко проявилась в дебатах о пагубном воздействии антропоморфизма.

Выше я отмечал, что обвинения в антропоморфизме были важной частью арсенала борцов со сказкой. Анимизм и антропоморфизм виделись, прежде всего, как форма эскапизма, и эскапизма далеко не безвредного, ведущего к эпистемологической путанице с долговременными последствиями. В харьковском сборнике «Игра, сказка и романтика в работе с детьми», В. Арнаутов так объяснял суть проблемы:

...рационально ли изображать, даже для маленьких детей, мир в фантастическом, извращённом виде, с говорящими волками, птицами, зайцами и тд. На первый взгляд тут опасения напрасны. ... Жизнь древних сказок в нашем обиходе — искусственная, не настоящая жизнь. Однако, самым маленьким детям (дошкольникам) эта жизнь может казаться

настоящей. Нет ли здесь опасности? Конечно, есть. Через сказки мы ведём малолетних детей к пониманию реальной жизни, восприятию мира окружающим путем. Через несколько лет ребёнок должен будет расстаться с этим ненастоящим сказочным миром. Это совершенно неизбежно. Но не пропадёт, быть может, на всю жизнь останется, мистическое чувство, рождённое и воспитанное в своё время полным реализмом детских переживаний в мире сказок. Страх перед неведомым, которое притворяемся молчаливым и неживым, но которое способно вдруг чудесным образом оживать и вмешиваться в человеческую жизнь, ужас перед темнотой, дремучим лесам и «чортовым болотом», кладбищем и тд. и тп. — живут в нас упорно и нередко вопреки всяким доводам науки. <...> Для чего могут служить в будущем все эти травмы, наносимые нами ребёнку почти умышленно?

Разве нельзя себе представить такую организацию воспитания маленьких детей, при которой они приучаются не бояться ни гусениц, ни мертвецов, ни ящериц, ни кладбищ, ни крика совы, ни завывания ветра? [Арнаутов 1927, 7].

Попытки представить «организацию воспитания маленьких детей» без травматического воздействия анимизма были сделаны в ходе оживленной дискуссии о вреде и пользе антропоморфизма в детской литературе, которую организовал в 1928 г. журнал «Книга детям». Не вдаваясь в детали этой дискуссии, я остановлюсь лишь на одном ее моменте, демонстрирующем парадигмальный сдвиг с вопроса о функции сказки к вопросу о ее поэтическом устройстве.

Отправной точкой дискуссии во многом был все тот же биогенетический подход, уравнивающий «мироощущение ребенка с мироощущением первобытного человека» [Микини 1928, 4] и тем самым оправдывающий использование антропоморфизма в сказках для постепенного изживания ребенком «своего детства путем внутренней, присущей детскому организму самодеятельности» [Яновская 1928, 7]. Проблема заключалась в том, как именно воспринимать антропоморфизм и анимизм — как стадию, неизбежную в развитии ребенка, или как «пережиток», уже не имеющий под собой никакого основания. Яновская раньше всех и резче всех объясняла отсутствие причин, по которым современные дети должны фиксировать свое внимание на «всяком старом хламе, грязи, плесени, пошлости», доставшейся им от предков, как потом будет писать Горький. Отвергая обе возможности, Яновская проводила красную черту: «когда мы рассказываем детям сказку, мы должны твердо помнить, что перед нами стоит не дикарь, не первобытный человек,

а ребёнок, стоящий у преддверия коммунистического общества» [Яновская 1925, 32].

Решение проблемы антропоморфизма нашлось не на уровне содержания, а на уровне формы: мировоззрение было отделено от поэтических конструкций. Из способа *мировосприятия* антропоморфизм стал способом *сюжетостроения*: «очеловечивание» неживого и неодушевленного эволюционизировало в «драматизацию». Евгений Лундберг, принимавший активное участие в дебатах об антропоморфизме, сформулировал этот подход, пожалуй, в наиболее внятной форме: «Не правильнее ли было бы ограничить антропоморфизм только в тех случаях, когда он покушается на „правду“, свободно оперируя с ним как со средством драматизации явлений, как с шуткой, как с условностью, которую очень легко обезвредить разъяснительным подчеркиванием при разговорах с детьми и при ознакомлении их с внешним миром?» [Лундберг 1928, 9]. Развивая эту идею антропоморфизма как подчеркнутой условности, чуть дальше Лундберг говорил о необходимости обнажить прием для того, чтобы избавить ребенка от гносеологической путаницы и психологических травм:

Непомерное, гротесковое преувеличение свойств какого-нибудь предмета радует, «смешит» и ребенка и взрослого. <...> Внесение гротеска или искажение действительности в литературном произведении переносит, таким образом, читателя-ребенка в область фантастического. Фантастика дается в произведении как основа его, как инвентарь, как двигающая сила, как «закон» придуманного писателем и обладающего какой-то внутренней убедительностью мира [Там же, 9].

Именно эту линию аргументации будет использовать через семь лет Антонина Бабушкина в своем обзоре дебатов об антропоморфизме: «Сказка представляет писателю острый метод художественного отражения действительности. Сближая звериное и человеческое, гиперболизируя какую-либо черту человека, освобождая характерное от мелочей, тем самым обнажая характерное до предела, сказка разит беспощадно» [Бабушкина 1935, 7]. Круг, таким образом, сомкнулся. Уход от «содержательного» и «исторического» подхода к сказке в область ее поэтического анализа произвел неожиданный эффект примирения: доводы «сторонников» сказки оказывались практически неотличимыми от доводов «борцов» со сказкой. Акцент на форме и приеме, внимание к сказочности и сказу, собственно, и позволили лишить сказку ее монументальности, превратив в форму литературно-педагогической практики.

Во многом эта борьба с окаменевшей сказкой стала отражением более широкого процесса. Споры о сказке были частичным проявлением желания переосмыслить канон и историзировать эстетическое наследие, доставшееся от прошлых эпох. В своем беглом обзоре я попытался показать, что при всей своей кажущейся радикальности, советские споры о сказке отличались удивительной интеллектуальной традиционностью. Используя термин Мирона Петровского, можно сказать, что в значительной степени именно споры о сказке (а не сама сказка) стали тем «передатчиком», который смог успешно транслировать темы, аргументы и эстетические установки прошлых периодов, связывая вместе советскую и досоветскую литературно-педагогическую критику.

Разумеется, споры о сказке выражали и специфику раннесоветского времени. Сходному пересмотру историческое наследие подвергалось и в литературе для взрослых. Многим казалось тогда, что роман как основная форма литературного производства доживает свои последние дни. Например, Борис Эйхенбаум в 1926 г. говорил о несюжетоспособности романа и обращал внимание на растущую популярность биографий и мемуаров, способных передать ощущение современной среды — «с деталями жизни, с вещами, с человеком, без стилистической напряженности, без декораций» [Эйхенбаум 2016, 608]. А Сергей Третьяков в 1927 г. уверял читателей, что «каждая эпоха имеет свои писательские формы», и потому «Красного Толстого» с советским эпосом не будет, «ибо у нас есть наш эпос... — газета» [Третьяков 2016, 236].

Эти разговоры о смерти романа и детстве без сказки, как мы знаем, оказались преждевременными. У жанров свои циклы жизни и свои способы возрождения. Но главным в этих спорах, мне все-таки кажется, был не их итог, а их начало, хорошо выраженное в вопросах Н. Крупской, не потерявших своей актуальности до сих пор: «Почему мы должны понимать классиков лишь так, как понимала их царская цензура? <...> И почему классиков надо издавать вне времени и пространства, без связи с эпохой?» [Крупская 1928а, 278]. Действительно — почему?

### Примечания

<sup>1</sup> В качестве примера Маслинская приводит статью Лукиана Сильного (С. Ф. Либровича) «Что такое „Чуковщина“?: Вопрос без ответа» в 3 номере журнала «Вестник литературы» за 1909 г. См.: [Маслинская 2017, 177].

- <sup>2</sup> См., например, соответствующие разделы книги И. Лукьяновой «Корней Чуковский» [Лукьянова 2007].
- <sup>3</sup> См.: «Почему Крупская изводила Чуковского и запрещала детские сказки». Электронный документ: <https://zen.yandex.ru/media/obistorii/pochemu-krupskaja-izvodila-chukovskogo-i-zaprescala-detskie-skazki-602ea0ddffa2d86ae4421d04>.  
См. также: «Почему в СССР запрещали сказки Чуковского: Надежда Крупская против „буржуазной мути“ „Крокодила“ и „Бибигона“». Электронный документ: <https://arzamas.academy/materials/372>.
- <sup>4</sup> Подробный разбор этой рецензии см.: [Маслинская 2017].
- <sup>5</sup> Подборку документов, посвященных «борьбе с чуковщиной», см.: [Чуковский 2012, 601–630].
- <sup>6</sup> См.: статью Д. Кальма «Против халтуры в детской литературе» [Кальм 1929], а также материалы дискуссии «За действительно советскую детскую книгу», опубликованные в «Литературной газете» 30 декабря 1929 г.
- <sup>7</sup> Статья Флериной стала своеобразным ответом на две статьи Дмитрия Кальма, опубликованные чуть ранее — его фельетон «Против халтуры в детской литературе» [Кальм 1929] и репортаж с собрания детской секции Всероссийского союза советских писателей (О современной детской книге) в «Литературной газете» от 16 декабря и 23 декабря 1929 г.
- <sup>8</sup> Попытки такого анализа см. в сборнике под редакцией Н. Рыбникова [Сказка и ребенок 1928].

## *Литература*

### *Источники*

- Арнаутов 1927* — Арнаутов В., Миронов Ник., Соколянский И., Яновская Э. Игра, сказка и романтика в работе с детьми: Сборник статей. Харьков: Гос. изд-во Украины, 1927.
- Арнаутов 1927a* — Арнаутов В. Заметки о роли романтики в работе с детьми // Арнаутов В., Миронов Ник., Соколянский И., Яновская Э. Игра, сказка и романтика в работе с детьми: Сборник статей. Харьков: Гос. изд-во Украины, 1927. С. 5–28.
- Бабушкина 1933* — Бабушкина А. Проблема фантастики в советской детской литературе // Детская и юношеская литература. 1933. № 12. С. 1–3.
- Бабушкина 1935* — Бабушкина А. Сказка в детском чтении // Детская литература. 1935. № 3. С. 5–14.
- Бор 1931* — Бор Аф. На первой всероссийской конференции по детской литературе. Против аполитичной «бессмыслинки», против приспособлен-

ческой красной халтуры! За действенную коммунистическую детскую книжку // Литературная газета. 1931. № 8(107), 9 февр.

*Бостром 1903* — Бостром А. О значении сказок // Воспитание и обучение. 1903. № 5, май. С. 193–241.

*Витберг 1879* — Витберг Ф. Несколько слов о значении фантастического элемента в жизни детей // Женское образование. 1879. № 3. С. 175–196.

*Горький 1928* — Горький М. Письмо в редакцию // Правда. 1928. 14 марта.

*Горький 1930* — Горький М. Человек, уши которого заткнуты ватой // Правда. 1930. 19 янв.

*З-ский 1882* — З-ский П. Свет и тени (Сказки З. Топелиуса, профессора Александровского университета в Гельсингфорсе. Перев. с шведского А. Гурьевой и М. Гранстрем. С.-Петербург. 1882) // Педагогический листок. 1882. № 5. С. 186–207.

*Завьялов 1887* — Завьялов Н. Сказка и значение ее в области воспитания // Педагогический сборник. 1887. Апр. С. 297–316.

*Кальм 1929* — Кальм Д. Против халтуры в детской литературе // Литературная газета. 1929. № 35, 16 дек.

*Кальм 1930* — Кальм Д. Оградим нашего ребенка от классово-чуждых влияний. Псевдо-диспут о детской книге (по докладу т. Разина в Доме печати) // Литературная газета. 1930. № 2(39), 13 янв.

*Кальм 1931* — Кальм Д. Бэ да Мэ, или насчет бузы. Заметки на полях детских книг // Литературная газета. 1931. № 3(102), 14 янв.

*Крупская 1928* — Крупская Н. О «Крокодиле» К. Чуковского // Правда. 1928. 1 февр.

*Крупская 1928a* — Крупская Н. По поводу пятилетнего перспективного плана Госиздата по изданию классиков (20 сентября 1928 г.) // Крупская Н. К. Педагогические сочинения : в 10-ти т. Т. 10: Рецензии, отзывы, замечания. М.: Изд-во АПН, 1962. С. 277–279.

*Крупская 1932* — Крупская Н. К вопросу об издании детской литературы (А. М. Горькому). 17 июля 1932 г. // Крупская Н. К. Педагогические сочинения: в 10-ти т. Т. 10: Рецензии, отзывы, замечания. М.: Изд-во АПН, 1962. С. 447–449.

*Лундберг 1928* — Лундберг Е. Антропоморфические неприятности // Книга детям. 1928. № 5–6. С. 6–10.

*Микини 1928* — Микини Е. Предел допустимости антропоморфизма в детской книжке // Книга детям. 1928. № 4. С. 3–6.

*Мы призываем 1929* — Мы призываем к борьбе с «чуковщиной» (Резолюция общего собрания родителей Кремлевского детсада) // Дошкольное воспитание. 1929. № 4. С. 74.

- Налимов 1903* — Налимов А. П. Сказки как детское чтение // Воспитание и обучение. 1903. № 5. С. 216–225.
- Письмо 2012* — Письмо Л. К. Чуковской — А. М. Горькому от 14 февраля 1928 г. // Чуковский К. И. Собрание сочинений: в 15 т. / Сост., коммент. Е. Чуковской. Т. 2. Москва: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. С. 610–611.
- Погодин 1911* — Погодин А. П. Сказка и её воспитательное значение // Педагогический листок. 1911. № 6. С. 457–470.
- Потапов 1926* — Потапов Н. Нужна ли фантастика в детской книжке? // Вожатый. 1926. № 1. С. 37–39.
- Резник 1933* — Резник О. Научная фантастика-прожектор исторического «завтра» (Верн Ж. Таинственный остров. М.: ОГИЗ «Мол. гвардия». 1933) // Детская и юношеская литература. 1933. № 9. С. 4–7.
- Свердлова 1929* — Свердлова К. О «чуковщине» // Красная печать. 1929. № 9–10. С. 92–94.
- Сказка и ребенок 1928* — Сказка и ребенок: Педагогический сборник / под ред. Н. А. Рыбникова. М.-Л.: Госиздат, 1928.
- Тарасенков 1933* — Тарасенков Ан. Да здравствует сказка (Гайдар А. «Сказка о военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове») // Детская и юношеская литература. 1933. № 9. С. 1–4.
- Феоктистов 1881* — Феоктистов И. Андерсен и Вагнер как авторы сказок для детей // Педагогический листок. 1881. № 3–4. С. 195–218.
- Феоктистов 1885* — Феоктистов И. Сказки как материал для детского чтения // Женское образование. 1885. № 6–7. С. 437–462.
- Флерина 1929* — Флерина Е. С ребенком надо говорить всерьез // Литературная газета. 1929. № 37, 30 дек.
- Чуковский 1929* — Чуковский К. И. К спорам о детской литературе // Литературная газета. 1929. № 37, 30 дек.
- Чуковский 1932* — Чуковский К. Управдом или Дарвин. О детской книге (Трибуна писателя) // Литературная газета. 1932. № 41(210), 11 сент.
- Чуковский 2012* — Чуковский К. И. Собрание сочинений: в 15 т. / сост., коммент. Е. Чуковской. Т. 2. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012.
- Шабад 1928* — Шабад Е. Какая книжка нужна дошкольному ребенку. М.: ГИЗ, 1928.
- Шабад, Лундберг 1936* — Шабад Е., Лундберг Е. Детиздат и сказки // Литературная газета. 1936. № 56(619), 5 окт. С. 5.
- Яновская 1925* — Яновская Э. Нужна ли сказка пролетарскому ребенку. Харьков: Книгоспілка, 1925.
- Яновская 1928* — Яновская Э. Нужен ли антропоморфизм в дошкольной литературе // Книга детям. 1928. № 4. С. 7–9.

*Яновская 1929* — Яновская Э. К вопросу о народной сказке // Дошкольное воспитание. 1929. № 1. С. 21–28.

### *Исследования*

*Калужская 2004* — Калужская Ю. А. Становление и развитие отечественной педагогики детского чтения в первой трети XX века (на примере деятельности научно-исследовательского Института детского чтения): дисс. ... канд. пед. наук / [ФГОУ ВПО «Моск. гос. ун-т культуры и искусств»]. М., 2004.

*Лукьянова 2007* — Лукьянова И. Корней Чуковский. М.: Молодая гвардия, 2007.

*Лупанова 1969* — Лупанова И. Полвека: Советская детская литература, 1917–1967. М.: Детская литература, 1969.

*Маслинская 2017* — Маслинская С. Неутомимый борец со сказкой (критика детской литературы в трудах Н. Крупской) // Историко-педагогический журнал. 2017. № 1. С. 172–186.

*Маслинская 2017a* — Маслинская С. Наследство и наследственность: эволюция критики русской детской литературы 1910–1920-х годов // *Revue des etudes slaves*. 2017. LXXXVIII/1–2. Pp. 237–255. DOI: 10.4000/res. 821

*Петровский 2006* — Петровский М. Книги нашего детства. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006.

*Третьяков 2016* — Третьяков С. Новый Лев Толстой // *Формальный метод: Антология русского модернизма* / под ред. С. Ушакина. Т. 2. Материалы. М.-Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 234–237.

*Эйхенбаум 2016* — Эйхенбаум Б. Декорация эпохи // *Формальный метод: Антология русского модернизма* / под ред. С. Ушакина. Т. 2. Материалы. М.-Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 606–608.

*Balina 2005* — Balina M. Introduction // *Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales* / Ed. by M. Balina, H. Gosילו, M. Lipovetsky. Northwestern Univ. Press, 2005. P. 105–121.

*Holub 1984* — Holub R. Reception Theory: A Critical Introduction. London: Methuen, 1984.

*Iser 1978* — Iser W. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

*Jauss 1982* — Jauss H. Toward an Aesthetic of Reception / Trans. by T. Bahti. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1982.

*Olich 2009* — Olich J. Competing Ideologies and Children's Literature in Russia, 1918–1935: How Powerful Actors Attempted to Establish Cultural Uniformity,



How the Process was Contested, and How it Failed. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2009.

*Politicizing Magic 2005* — Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales / Ed. by M. Balina, H. Goscilo, M. Lipovetsky. Evanston: Northwestern University Press, 2005.

### References

*Balina 2005* — Balina, M. (2005). Introduction. In M. Balina, H. Goscilo, M. Lipovetsky (Eds), *Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales* (pp. 105–121). Northwestern Univ. Press, 2005.

*Eichenbaum 2016* — Eichenbaum, B. (2016). Dekoratsiya epokhi [Decoration of the era]. In S. Ushakin (Ed.), *Formal'nyy metod: Antologiya russkogo modernizma. T. 2. Materialy* [Formal method: Anthology of Russian modernism. T. 2. Materials] (pp. 606–608). Moscow, Yekaterinburg: Kabinetnyy uchenyy.

*Holub 1984* — Holub, R. (1984) *Reception Theory: A Critical Introduction*. London: Methuen.

*Iser 1978* — Iser, W. (1978) *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

*Jauss 1982* — Jauss, H. (1982) *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

*Kaluzhskaya 2004* — Kaluzhskaya, Yu. A. (2004). Stanovlenie i razvitie otechestvennoy pedagogiki detskogo chteniya v pervoy treti KhKh veka (na primere deyatel'nosti nauchno-issledovatel'skogo Instituta detskogo chteniya) [Formation and development of domestic pedagogy of children's reading in the first third of the twentieth century (for example activity of the Research Institute of Children's Reading)] (doctoral dissertation). Moscow State University of Culture and Arts, Moscow.

*Lukyanova 2007* — Lukyanova, I. (2007). Korney Chukovsky [Korney Chukovsky]. Moscow: Molodaya gvardiya.

*Lupanova 1969* — Lupanova, I. (1969). Polveka: Sovetskaya detskaya literatura, 1917–1967 [Half a century: Soviet literature for children, 1917–1967]. Moscow: Children's Literature.

*Maslinskaya 2017* — Maslinskaya, S. (2017). Neutomimyy borets so skazkoy (kritika detskoy literatury v trudakh N. Krupskoy) [Tireless fighter with a fairy tale (criticism children's literature in the works of N. Krupskaya)]. *Istoriko-pedagogicheskiy zhurnal*, 1, 172–186.

*Maslinskaya 2017a* — Maslinskaya, C. (2017a). Nasledstvo i nasledstvennost': evolyutsiya kritiki russkoy detskoy literatury 1910–1920-kh godov [Inheritance and inheritance: evolution of criticism of Russian children's literature in 1910–1920s.]. *Revue des etudes slaves*, LXXXVIII / 1–2, 237–255. 10.4000/res. 821

*Olich 2009* — Olich, J. (2009). *Competing Ideologies and Children's Literature in Russia, 1918–1935: How Powerful Actors Attempted to Establish Cultural Uniformity, How the Process was Contested, and How it Failed*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Muller.

*Politicizing Magic 2005* — Balina, M., Goscilo, H., Lipovetsky, M. (Eds.) (2005). *Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales*. Evanston: Northwestern University Press.

*Petrovsky 2006* — Petrovsky, M. (2006). *Knigi nashego detstva* [Books of our childhood]. St. Petersburg: Ivan Limbakh Publ.

*Tretyakov 2016* — Tretyakov, S. (2016). *Novyy Lev Tolstoy* [New Leo Tolstoy]. In S. Ushakin (Ed.), *Formal'nyy metod: Antologiya russkogo modernizma / pod red. S. Ushakina. T. 2. Materialy* [Formal method: Anthology of Russian modernism. T. 2. Materials] (pp. 234–237). Moscow, Yekaterinburg: Kabinetnyy uchenyy.

*Serguei Oushakine*

Princeton University; ORCID: 0000-0002-6758-2135

A TALE? A LIE? A LESSON? ON SOME QUASI-LITERARY  
DEBATES ABOUT THE (LACK OF) USEFULNESS OF A GENRE

During the last two decades, a series of publications drew scholars' attention to the institutional and ideological context in which the politicization of the fantastic, animistic, and magical took place in the USSR in the late 1920s. In these narratives, "the fight against chukovshchina" is often used as an epitome for the "fight against *skazka*," which was orchestrated in 1928 by ignorant officials from the Narkompros and aimed at a small group of authors lead by Kornei Chukovsky. Important as it was, "the fight against chukovshchina" was a small and, perhaps, the least intellectually interesting aspect of the ongoing discussions. Debates about *skazka* did not start in 1928. Nor were they purely Soviet. Similar themes, arguments, and concerns could be easily found in the polemical exchanges in literary and pedagogical periodicals from the 1860s onwards. Key ideas and approaches that were articulated in the 1920s-1930s by and large repeated and repurposed the ideas that took shape long before the Bolshevik revolution. Expanding on the existing scholarship, this introduction to the archival collection "Debating Fairy-Tales" takes the scholarship on *skazka* beyond the institutional and ideological analysis in order to look closer at the intellectual context that shaped early soviet debates on the limits and function of the fantastic imagination. As the introduction suggests, when read this way, the debates on *skazka* show how this particular genre was deployed as a platform that enabled a series of fascinating paradigmatic shifts in understanding the links between national literature, on one hand, and education and imagination, on the other. By locating the early soviet debates on *skazka* within a much larger temporal frame, we could destabilize the monopoly of "the literary studies of politics" in order to see how *skazka* was conceptualized and problematized within radically different intellectual traditions — from the genetic and the functionalist to the morphological and the rhetorical. Such a diachronic approach makes visible how the original concern of the critics with the problem of *skazka's* own origin was replaced by their attempts to figure out *skazka's* functional purpose, it's own internal structure, and, finally, the forms and types of *skazka's* impact on it's readers.

*Keywords:* Humanities debates, pedagogics, realism, imagination, Soviet theories of reading, genre studies

*Федор Витберг*

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ЗНАЧЕНИИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО ЭЛЕМЕНТА В ЖИЗНИ ДЕТЕЙ<sup>1</sup>

*Впервые опубликовано в: Женское образование. 1879. № 3.  
С. 175–196.*

По общераспространенному мнению, дети потому любят игры, сказки и разные фантастические рассказы, что у них сильно работает фантазия, для которой игры, сказки и фантастические рассказы служат пищей.

Но в последнее время, с водворением у нас приемов немецкой педагогической теории, к фантазии стали относиться с пренебрежением и она почти признана элементом вредным, мешающим правильному развитию детей. Такое отношение к фантазии выразилось не столько теоретически, сколько на практике, в новейших детских играх, в детских книжках и в приемах не только первоначального, но и дальнейшего обучения. Во всех этих случаях главное внимание педагогов обращено почти исключительно на развитие в детях мыслительной способности, на приучение их к правильному, логическому и, следовательно, более или менее отвлеченному мышлению. Подобный взгляд на задачи первоначального воспитания и обучения заимствован нами от немцев, больших, как известно, любителей разных *Denckübung*'ов (как у них называются упражнения в первоначальном мышлении). Представители самого отвлеченного мышления, философы и рационалисты по преимуществу, немцы, конечно, никаких других взглядов на задачи первоначального обучения не могли и выработать. Вводя в приемы первоначального обучения свои *Denckübungen*, они только остались вполне верными своим национальным особенностям. Каковы бы ни были достоинства немецкой педагогической теории, которая, не забудьте, в Германии не остается только теорией, а находит «живое» приложение в практике, из которой она возникла и с которой вполне согласна, пользоваться ей следует осторожно, заимствуя из нее только то, что может быть применимо ко всякому ребенку, независимо

от его национальности, и отбрасывая все, что более или менее носит на себе узкий, национальный, исключительно немецкий характер. К этому последнему разряду должно быть отнесено и стремление к развитию в детях уже с раннего возраста отвлеченного, логического мышления. У нас эти стремления не могут найти благоприятной для себя почвы, так как склонность к отвлеченному мышлению не составляет выдающейся черты нашего национального характера. Эта разница в национальном характере неизбежно должна отразиться и на характере семейной и общественной жизни в Германии и у нас. Игнорировать в деле воспитания характеристические черты «семьи», среди которой живет ребенок, и общественной жизни, к которой он готовится и в которую вступит со временем, невозможно. Семья и общество представляют единственную почву, на которой может развиваться человек. Оторвать его от этой почвы значит поставить его между небом и землей и лишить его единственной опоры. Заменить эту естественную почву искусственной, чуждой и, следовательно, теоретической тоже нельзя: никакая теория не в состоянии бороться с могучим влиянием действительной органической жизни народа. Между тем мы видим, что в деле как первоначального, так и дальнейшего воспитания и обучения, у нас зачастую склонны руководиться приемами, выработанными не нашей собственной жизнью, а созданными жизнью, для нас чуждой, вследствие чего приемы эти оказываются вполне теоретическими и, в отношении к нашей жизни, насильственными. Что в Германии кажется для всех совершенно естественным и бесспорным, то у нас многих не удовлетворяет, возбуждает в них недовольство и вызывает с их стороны возражения, делается спорным. К числу подобных, спорных вопросов относится и вопрос о характере воспитания и обучения наших *русских* детей. Остановиться на исключительно рационалистическом, рассудочном характере немецкого воспитания и обучения мы не можем. Если для немцев, вследствие указанных выше особенностей их национального характера, представляется вполне необходимым развивать в детях уже с раннего возраста привычку и способность к рассуждению, к отвлеченно-логическому умствование, то это далеко не представляется столь же необходимым и полезным и для нас. Человек, без сомнения, должен приучаться правильно мыслить. Но вопрос в том: как, в какой форме и когда надо начать это приучение? В сущности, мышление, как и другие душевные силы человека, начинает работать в нем очень рано, почти с первых дней его жизни, после первых же впечатлений, воспринятых ребенком от окружающей его внешней жизни.

В первом лепете, в первой улыбке, в первых играх ребенка уже есть мысль. Но следует ли из этого, что ребенок уже способен к упражнениям в правильном, логическом или, как его называет новейшая педагогика, «методическом» мышлении? Если хотите знать ответ на этот вопрос, посмотрите, как ребенок относится к явлениям внешней жизни, в какие формы облакаются у него впечатления от этих явлений. Однажды, во время сильного ветра, от которого деревья гнулись во все стороны, мою четырехлетнюю дочь спросили: как сделать, чтобы ветра не было? «Вырвать деревья, вот и не будет ветра», отвечала девочка, т. е. не будет его видимого, образного проявления. Другой пример: однажды за чаем дети говорят мне: «Папа, мы говорим — зима старуха, а лето — девочка». «Ну, а весна кто?» — спросил я. «Весна тоже девочка, только постарше», — ответила дочь. «Нет, весна — невеста», — сказал сын. (Незадолго до этого разговора дети видели в церкви свадьбу). Подобных примеров, полагаю, всякий, имевший дело с детьми, может сам привести многое-множество, да и у меня далее, в своем месте, будет приведено еще несколько. Что показывают эти примеры? То, что впечатления от явлений внешней жизни слагаются в душе ребенка в известные, более или менее определенные *образы*. Но откуда берутся эти образы? Ведь их нет в действительности, по крайней мере мы их не видим. Эти образы создает детская *фантазия*, которая у детей работает преимущественно перед всеми остальными душевными силами. Только через фантазию, в создаваемых ею образах, могут дети *понимать* окружающую их жизнь; только над создаваемыми фантазией образами могут они не *размышлять*, а *задумываться*, бессознательно, с наивным увлечением отдаваться той творческой деятельности, которая создает полный мысли и чувства, жизни и поэзии мир образов и картин. Самым лучшим плодом этой творческой деятельности фантазии является *сказка*, потому-то дети и любят так сказки. Но не в одних сказках находит удовлетворение детская фантазия. Деятельность ее проявляется в детском возрасте постоянно, во всем, что делают дети, подобно тому, как в деятельности взрослого человека постоянно, во всем, в самых даже мелочах жизни, проявляется мысль. Более же всего, после сказок, детская фантазия находит удовлетворение в играх. Игры — занятие очень серьезное, настолько же серьезное, как для взрослых их «дела», их занятия служебные, научные, общественные и т. п. В играх дети видят не простое времяпрепровождение; они ценят в них возможность дать простор творческой деятельности своей фантазии. Игрушки, не удовлетворяющие этой деятельности, как, напр., все механиче-

ские игрушки, очень скоро перестают занимать детей. Они, конечно, с большим любопытством смотрят на какую-нибудь заводную мышку или лошадь, на какого-нибудь хитро-придуманного паяца, но «играть» с ними никогда не будут, потому что с ними «играть» нельзя: приходится постоянно повторять какое-нибудь однообразное действие — заводить, вертеть, дергать и т. п. Дети не находят в этом никакого интереса. Зато, посмотрите, с каким увлечением, по целым часам, занимаются дети куклами, постройками, игрой в «гости», в «хозяйку и няньку», в «путешествие» и т. п. В этих играх дети увлекаются не внешностью, не разбитой и, в сущности, безобразной куклой, не удовольствием быть «хозяйкой», «поваром», «извозчиком» и т. п., а той творческой деятельностью фантазии, теми образами, внешним выражением которых служит игра. Поэтому, дети не любят, когда взрослые очень часто вмешиваются в их игры со своими советами и наставлениями и почти никогда этих советов не исполняют: они хотят, чтобы всем удовольствием игры они были обязаны самим себе, между тем как вмешательство и советы взрослых именно это-то и отнимают у детей. Ведь и взрослые не любят, когда без нужды вмешиваются в их мысли, мнения и образ действий. В этом стремлении к самостоятельности в своей внутренней жизни проявляется не гордость и не самонадеянность, а совершенно естественное отвращение к пассивной роли, совершенно естественное желание самому быть деятелем. Это стремление к самостоятельной душевной деятельности столь же естественно в нравственно-здоровом человеке, как естественно для здорового организма стремление к самостоятельной деятельности физической.

Все, сказанное мной до сих пор, представляет не более, как напоминание самых общеизвестных, ходячих мыслей, но, ввиду указанного мной у новейших педагогов пренебрежения к фантазии, я счел не лишним напомнить эти общеизвестные факты.

Итак, повторю еще раз, господствующей душевной силой в детском возрасте является *фантазия*, а самой доступной и понятной для детей формой душевной деятельности оказывается *образ*, *картина*. Из этого, конечно, не следует, что дети совершенно неспособны понять мысли и недоступны чувству. Ведь они живут не бессмысленной и не бесчувственной жизнью. В их образах, произведениях их фантазии, конечно, есть и мысль, и чувство. Я только хочу сказать, что детям недоступны ни мысль, ни чувство сами по себе, именно как мысль и чувство; что для того, чтобы сделаться доступными для детей и быть ими воспринятыми, мысль

и чувство должны облечься в образ и в этой образной форме действовать на фантазию детей, а через нее действуют и на ум и на чувство детей. Голая и, следовательно, более или менее отвлеченная мысль не имеет для ребенка никакого значения, потому что он, вследствие слабого действия своей мыслительной способности, еще не в состоянии овладеть этой голой мыслью, а если и овладеет ею, поймет ее, все-таки, не будет знать, что с нею делать, куда отнести ее в том душевном материале, который у него накопился: у него самого голых мыслей нет, а есть проникнутые мыслью образы, которые он любит, лелеет, ласкает, или которых боится и от которых отвращается. Точно также у ребенка нет голого чувства; чувство в нем не действует самостоятельно, а входит, наравне с мыслью, как добавочный фактор в деятельность фантазии. Вследствие этого ребенок не может питать никакого чувства к таким понятиям, которые не могут быть облечены в более или менее определенный образ. Он не может, напр., любить не только человечества, но даже человека вообще, не может любить добродетели или ненавидеть зла, потому что для этих понятий у него нет и не может быть никакого образа.

Итак, взаимные отношения между ребенком и окружающей его внешней жизнью устанавливаются при посредстве создаваемых ребенком образов: все, что не облечено в образ, почти ничего не говорит душе ребенка, проходит мимо него почти без всякого следа. Но за то все, что облеклось у него в тот или другой образ и в этой форме воспринято им, то составляет для него прочное приобретение, и возбужденные этим образом в ребенке мысли и чувства не пропадут даром, а послужат основанием, на котором будет совершаться его дальнейшее развитие. Живя образами, дети смотрят на жизнь и на все их окружающее совсем не теми глазами, какими смотрят взрослые. В этом кроется причина нередко обнаруживающегося взаимного непонимания между взрослыми и детьми: дети часто не понимают того, что говорят им взрослые или чего от них требуют не потому, что они глупее их, а потому, что смотрят на дело иными глазами.

Значение творческой деятельности фантазии в жизни ребенка, по моему мнению, настолько для него всеобъемлюще, творчество фантазии настолько поглощает в нем всякое другое творчество, что я решаюсь утверждать, что создаваемые им образы не только составляют естественную и потому законную форму душевной деятельности в детском возрасте, но даже представляют для него единственный, доступный ему материал знания. Это, конечно, мо-



жет показаться ужаснейшим парадоксом, а многие прямо сочтут это за нелепость. Однако, я попробую доказать или, по крайней мере, объяснить мой мысль. Для этого обратимся к указаниям истории. Это тем более удобно, что психическое развитие отдельного человека и целых масс человеческих, или племен, совершается по одним и тем же законам.

Как известно, младенчество человечества ознаменовано процветанием язычества, достигшего в религиях древних греков и римлян своего полного и всестороннего развития, далее которого язычество идти не могло. Сущность язычества заключается в том, что все явления окружающей человека внешней жизни и некоторые явления его собственной, внутренней жизни, представляются человеком в форме живых, определенных, более или менее художественных образов, под видом которых человек поклоняется непонятным ему, но могущественно на него действующим силам природы и его собственного духа. Около этих образов сосредоточивается вся душевная деятельность человека, все его *мысли* и *чувства*: он их любит или ненавидит, боится их или доверяет им, сообразно с тем, какими явлениями, добрыми или злыми, порождены эти образы; об них уже он размышляет и их же делает исходным пунктом своих *знаний*. Если, напр., язычник утверждает, что гром и молния происходят от удара молота какого-нибудь Индры или Тора или от перунов Зевса, то для него это такое же *знание*, как для нас — объяснение этих явлений столкновением противоположных электричеств. Положим, наше объяснение вполне согласно с действительностью, а объяснение язычника есть плод его фантазии. Но эта разница зависит уже от разницы в степени знакомства с явлениями природы. На той степени знакомства с этими явлениями, какая доступна язычнику, его объяснение есть *единственное, возможное для него и вполне понятное ему*, поэтому он столько же прав, сколько и мы. Если вы докажете язычнику, что его объяснение фантастично и не соответствует действительности и убедите его в истинности вашего научного объяснения, вы подорвете его веру не только в данном случае, но и все его языческое мирозерцание. И мы это действительно видим в истории: философские школы древней Греции, стремившиеся объяснить происхождение видимого мира на основании действительного, реального знания, оставив в стороне фантастические объяснения религии, подорвали все религиозное мирозерцание греков и подготовили падение язычества. В этом их заслуга перед человечеством, но это нисколько не роняет язычества. Оно отслужило свой службу, создав поэтические образы

языческих богов и ответив своим поклонникам на самые насущные вопросы в такое время, когда, кроме него, ничто не могло дать на них ответа.

Но не тоже ли самое видим мы в ребенке? Младенец и по возрасту, и по развитию, он, однако же, подобно народу-язычнику, жадно всматривается в окружающую его жизнь, с непреодолимым любопытством приглядывается к разнообразным ее явлениям и пытается найти им объяснение. Но мысль его, как и мысль народа-язычника, еще бедна знанием; опыт — беден фактами, и, следовательно, для правильного объяснения нет материала. Да и работает его мысль, опять-таки как и мысль народа-язычника, слабо, подавляемая творческой силой фантазии: ум не успеет еще и приняться за свою работу, как фантазия уже создает причудливый образ, фантастическое объяснение и работа ума делается *ненужной и невозможной*; яркое создание фантазии, плод господствующей творческой силы затмевает слабые попытки ума. Попробуйте отнять у ребенка его образы и дать ему, вместо них, реальное знание. Если вам это удастся (говорю «если» потому, что считаю такую задачу почти невозможной), вы подорвете самую основную, творческую, жизненную силу ребенка и вам не на чем будет строить его дальнейшее развитие. Тоже самое было бы, если бы, по каким бы ни было причинам, человечество лишилось возможности пережить свой языческий период, а прямо перескочило бы к реальному знанию. Заслуга греческих философов, разрушивших языческое мирозерцание древнего мира, громадна, но она несколько не умаляет значение язычества. Точно так же и значение реального знания — громадно, но из этого не следует, что значение фантазии ничтожно и что для ребенка будет лучше, если он минует период деятельности фантазии и прямо вступает в область реального знания и отвлеченного мышления. Область знания для ребенка еще очень ограничена. Ему доступно только такое знание, которое может быть облечено в образ, а так как в сфере знания только весьма немногое может быть облечено в образ, то знание ребенка и должно ограничиваться этим немногим. Для того же, чтобы, не сообщая еще ребенку знание, затронуть тем или другим способом его мысль, пробудить ее, дать ей толчок, нет необходимости прибегать к искусственным и, потому, насильственным мерам, так как ребенок находит вполне достаточный материал для своего детского мышления в окружающей его действительности. Все, что он видит вокруг себя: жизнь семьи и ее внешняя обстановка, действия и разговоры взрослых между собой и с детьми, проявления их взаимных отношений, жизнь, совершающаяся вне

дома, прогулки, уличные сцены и т. д., все это останавливает на себе внимание ребенка, все это он подмечает, над всем задумывается. Усиливать в нем мышление искусственно — значит навязывать ему такие размеры умственной деятельности, которые превышают его силы, и готовить из него резонера, самоуверенного болтуна, воображающего, что он все знает, что для него все понятно, ясно, просто. Сверх того, добиться, чтобы ребенок понял и усвоил ту или другую мысль — еще мало. Умственное развитие не может иметь целью простое накопление мыслей. Чтоб ребенок мог извлечь пользу из усвоенной им мысли, необходимо, чтобы он с умел стать к ней в то или другое отношение, оценил бы ее, чтобы он или признал ее хорошей, стоящей внимания и уважения, привязался бы к ней, любил бы ее, стал бы ей дорожить, или чтобы он отвернулся от нее, почувствовал бы к ней отвращение, признал бы ее дурной. Одной логической правоты мысли в этом случае мало. Человек оценивает свои мысли не с одной только логической точки зрения, но также и с точки зрения своего чувства.

Но деятельность самостоятельного чувства, как и деятельность самостоятельного ума, в ребенке еще очень слаба и потому ему нечем руководиться при оценке приобретаемых им мыслей, а следовательно, и самой оценки он сделать не может. Другое дело — образ, проникнутый доступными ребенку мыслью и чувством. Воспринимая своим творческим воображением этот образ, ребенок не останется к нему безучастным: образ этот и сам собой, и связью своей с другими, уже раньше приобретенными ребенком образами, затронет и мысль его, и чувство, и эта работа мысли и чувства, связанная с творчеством господствующей в детском возрасте силы, не останется, конечно, бесплодной.

Желая, по возможности, не говорить голословно, а приводить в подтверждение своих мыслей действительные факты, я могу привести из жизни своих детей следующий пример детских размышлений над живущими в их душе фантастическими образами: раз дети говорят мне: «Если бы был великан до неба ростом, то большие люди (т. е. взрослые) были бы для него куклами, а людские дома — скамейками или сундуками, грудные же дети его не поместились бы во всю нашу квартиру». Вот образчик детского мышления: оно идет здесь совершенно правильно, только объектом его служит не реальный факт, а фантастический образ. Это пример, правда, довольно мелкий, и я привел его только потому, что не могу в данную минуту вспомнить никакого другого примера. Когда приходится говорить о жизни детей не голословно, а опираясь на факты, невольно по-

жалеешь, что мы слишком много рассуждаем и слишком мало наблюдаем; оттого и выходит, что многие наши выводы разбиваются о факты действительной жизни.

Чтобы рассмотреть занимающий нас вопрос с разных сторон, необходимо, сверх всего сказанного мной, рассмотреть также мнения противоположные тем, которые я старался доказать в этой статье.

Ушинский в своей книге: «Человек, как предмет воспитания», говорит:

Г-жа де Соссюр, описавшая так хорошо первые проявления воображения в детском возрасте, ошибается, однако, называя детей маленькими поэтами, а воображение их сильным, богатым, могучим. Такой взгляд имеют многие на детское воображение и думают, что с возрастом оно слабеет, тускнеет, теряет живость, богатство и разнообразие. Но это большая ошибка, противоречащая всему ходу развития человеческой души. Воображение ребенка и беднее, и слабее, и однообразнее, чем у взрослого человека, и не включает в себе ничего поэтического, так как эстетическое чувство развивается позднее других; но дело в том, что и слабое детское воображение имеет такую власть над слабой и еще неорганизованной душой дитяти, какого не может иметь развитое воображение взрослого человека над его развитой душой. Не воображение у детей сильно; но душа слаба и власть ее над воображением ничтожна (Т. I, стр. 338).

В «Женск. Образов.» за 1876 г. была помещена статья: «О развитии дара слова у детей», В. Сиповского. В статье этой высказывается та же мысль о слабости воображения у детей.

Интересно узнать, говорит г. Сиповский, на каких фактах основываются, говоря о сильном воображении детей. Ребенок, например, садится верхом на стул и воображает, что он едет на коне; дитя, при виде куска меха, представляет кошку и т. п. При этом часто приходится слышать: какое сильное воображение у этого ребенка! Но ведь еще вопрос, чем надо объяснять подобные явления: тем ли, что здесь сильно действует воображение, или тем, что для него и работы предстоит очень мало, потому что представление ребенка далеко еще не имеют той определенности и полноты признаков, как представления взрослого человека. Для взрослого человека четырех ножек стула и возможности сесть на него верхом мало для того, чтобы вызвать представление лошади, так как представление о ней является у него совокупностью признаков, не имеющих ничего общего со стулом, тогда как ребенку довольно добавить три–четыре признака к признакам стула, чтобы получилась у него вполне та сумма признаков, которая составляет

у него представление лошади. Следовательно явления, принимаемые за доказательство особенной силы воображения у детей, происходят в сущности от бедности представления. Этим же можно объяснить, почему неопределенный рисунок, представляющий некоторое подобие туловища с четырьмя палочками внизу, с прибавкой небольшого кружка с одного конца, признается ребенком изображением лошади; прибавьте к предполагаемой голове две согнутые черточки и бывшая лошадь мгновенно превращается в глазах ребенка в корову... («Женск. Образ.» 1876 г., № , стр. 29).

Таким образом отрицается *сила* фантазии у детей: Ушинский признает, что «*воображение ребенка и беднее, и слабее, и однообразнее, чем у взрослого человека*» и что «не воображение у детей сильно; но душа слаба и власть ее над воображением ничтожна», а г. Сиповский утверждает, что «*явления, принимаемые за доказательство особенной силы воображения у детей, происходят в сущности от бедности представления*».

Я не думаю, чтобы можно было согласиться с подобным взглядом на детскую фантазию<sup>2</sup> и полагаю, что взгляд этот есть, в сущности, результат некоторого недоразумения. В самом деле, из слов Ушинского и г. Сиповского выходит, что в тех случаях, в которых фантазия взрослого человека ничего создать не может, фантазия ребенка создает определенный образ и однако, признается более слабой, чем фантазия взрослого человека. Представьте себе такой случай: два человека затеяли два совершенно одинаковых торговых предприятия, положим — открыли мелочную торговлю, каждый отдельно от другого. Один из них нажился, а другой разорился. Очевидно, что нажившийся имел какое-нибудь преимущество перед разорившимся: или у него денег было *больше*, или знание дела *больше*, или удачи ему было *больше* и т. п.; но никогда бы он не нажился, если бы или денег у него было *меньше*, или знание дела *меньше*, или удачи *меньше*. В разбираемом же нами вопросе выходит наоборот: у ребенка, сравнительно со взрослым человеком, и душа слабее, и воображение беднее, слабее и однообразнее, и представление беднее, а все-таки он оказывается *сильнее* взрослого, ибо создает образ из такого ничтожного материала, из которого взрослый ничего сделать не может!<sup>3</sup> Ушинский, правда, как будто устраняет это противоречие утверждением, что сила детской фантазии велика только относительно, только потому, что его *душа* слаба. Но подобное объяснение не выдерживает критики: технологичнее всего простительно отделить какую-либо душевную силу от самой души, потому что души, отделенной от душевных сил,

от ума, от чувства, от воображения, мы не знаем и даже представить себе не можем. Сверх того, на чем основывается мнение, будто душа ребенка *слабее* души взрослого человека? Душевные силы человека не увеличиваются по мере его роста *количественно*. Размеры их остаются те же в течение всей жизни человека, с момента его рождения до самой смерти: с чем человек родился, с тем и умрет; *прибавить* ему душевных сил, *увеличить их количество* — нельзя никакими способами и приемами. С возрастом человека изменяется только *объем деятельности* той или другой душевной силы. Если мы говорим, что какая-либо душевная сила в человеке *развивается*, то это не значит, что она *увеличивается количественно*, что силы этой в человеке *прибавляется*, а значит только, что эта сила стала *дейтельнее*<sup>4</sup>, а потому и заметнее; прежде она действовала слабо, и потому мы ее не замечали. Из всех душевных сил на первых порах, в детстве, сильнее всего действует в человеке *воображение*, потому что для него нужна внешность, форма, образ, которые, конечно, легче схватываются, чем внутренний, часто довольно глубоко скрытый, смысл явлений. Но раз воображение заняло господствующее положение, оно будет, до поры, до времени, парализовать деятельность других душевных сил, будет подчинять их себе. Так будет до тех пор, пока незаметная, но продолжительная и упорная работа этих непризнанных, так сказать, сил не подорвет силы и власти воображения и не вдвинет его в более ограниченные пределы, из которых воображение уже никогда не выйдет. Если это так, то каким же образом воображение взрослого человека, уже осиленное другими душевными силами и поставленное ими в свои границы, может оказаться *сильнее* детского воображения, работающего на полном просторе и господствующего над умом и чувством человека? Однажды в прошлом году, когда моей дочери был 7-й год, я вздумал заставить ее выучить наизусть известную колядку: «За рекой, за быстрой». Дело пошло было хорошо, девочка выучила почти всю песню, но вдруг не захотела больше учить, и как я мог заключить из ее объяснения, *ее испугал* мрачный колорит этой песни: «не хочу я учить все про огни, да про ножи», — говорила она. Таким образом песня, не наводящая никакого страха на взрослого, испугала своей мрачной картинностью ребенка. У кого же воображение оказывается сильнее?

Что касается мнение г. Сиповского, будто не воображение сильнее у детей, а представления бедны, то и оно может быть признано справедливым только отчасти. Представления детей, вследствие их малого знакомства с внешним миром, действительно неполны и

неопределенны. Но эти недостатки детских представлений отражаются не на деятельности их фантазии, а на деятельности их ума: из своих представлений дети не могут образовать правильных *понятий*. Но эти представления совершенно достаточны для того, чтобы произвести на детскую фантазию то или другое *впечатление*, с которого и начинается ее работа. Если ребенок, наряжая или укачивая куклу, воображает, что у него в руках живое существо, то он поддается в этом случае не сходству самых предметов, а сходству впечатлений от этих предметов на него. Для логической работы ума необходимы представления, понятия, суждения, умозаключения, а для творческой работы фантазии необходимы впечатления. Если бы логическая определенность представлений была безусловно необходима для творческой деятельности человека, то человечество никогда не знало бы многих и, притом, самых важных открытий и изобретений. Мы в настоящее время знаем и дорогу в Америку, и самую Америку в бесчисленное число раз лучше Колумба, который об Америке не имел никакого понятия, а дорогу к ней нашел почти ошупью; тем не менее он также верно был убежден в существовании материка на запад от Европы, как и мы. Но между нашим знанием и знанием Колумба та разница, что наше знание — вполне научное, т. е. основанное на действительных, очевидных фактах и на выведенных из них, совершенно правильных, логических понятиях и суждениях, а знание Колумба родилось из самых неясных и неопределенных данных. Мы верим в существование Америки потому, что мы ее видим, бываем в ней, изучаем ее, а Колумб верил в ее существование еще тогда, когда ни сам он, ни современники его ее не видали. Факты, на которых он основал свою веру, были известны и до него, были известны и многим его современникам, но только творческая сила Колумба почерпнула из этих неясных и ничтожных данных ту веру, которая помогла ему сделать его замечательное открытие. Следовательно, если даже в *научной* сфере непосредственное «творчество» составляет самую главную силу, без которой никакое движение вперед невозможно, то в сфере фантазии это «творчество» приобретает еще большее значение. Сверх того, что значит *неполнота, неопределенность* представлений? Есть ли это что-нибудь абсолютное, для всех одинаковое? Очевидно — нет. Те же самые данные, которые для других были недостаточны, неполны и неопределенны, привели Колумба к его знаменитому открытию. Также и в сфере открытия. Те же самые неясные, неполные, неопределенные представления, из которых взрослый человек ничего сделать не может, дают *обильную* пищу творческой силе

детской фантазии и служат материалом для тех образов и картин, которыми живут дети. Детская фантазия, *возбужденная* впечатлениями от скудных детских представлений, творит целые образы и картины, далеко оставляющие за собой всякую действительность.

Как известно, этой восприимчивостью и впечатлительностью детей объясняется их живость и подвижность. Однообразие впечатлений лишает пищи их фантазию. Поэтому-то дети и любят все новое, ищут впечатлений. Этой же впечатлительностью объясняется быстрая сменяемость душевного настроения детей: они очень быстро переходят «от смеха к слезам и от слез к смеху, от гнева к ласке, от скуки к веселью и от веселья к скуке»<sup>5</sup>.

Мнение г. Сиповского находит себе, по-видимому, подтверждение в том общеизвестном факте, что, чем натуральнее сделана игрушка и, следовательно, чем определеннее вызываемое ей представление, тем больший восторг и удовольствие возбуждает она в детях. Известно, напр., какой восторг возбуждает в девочках восковая кукла с закрывающимися глазами, произносящая звуки: папа и мама. Но факт этот легко объясняется и с противоположной точки зрения: чем определеннее представление ребенка, тем сильнее будет производимое им впечатление и, следовательно, тем сильнее будет возбуждена фантазия, тем сильнее будет она работать. К тому же, фантазия не есть сила воспроизводящая; она не зеркало, отражающее в себе только то, что стоит перед ним; она сила «творческая», для которой окружающая ребенка жизнь служит только материалом и творчество которой заключается в самых разнообразных и *самостоятельных* комбинациях данного материала. Наконец, рядом с приведенным фактом существуют факты противоположные: ребенок, обладающий превосходными, натурально сделанными игрушками, не довольствуется ими и не бросает из-за них игрушки, сделанные хуже. Моя дочь, напр., не довольствуется своими хорошенькими, восковыми, говорящими куклами и пополняет свое собрание кукол самодельными, сделанными из тряпок, и часто нянчится с ними и украшает их больше, чем первые; или возьмет простую, деревянную, ножную скамеечку, поставит ее узким ребром на пол, наденет на нее свое платье или братнину рубашку, и кукла готова: ножки скамейки, лежащие на полу, служат ногами этой импровизированной куклы, а верхние ножки, торчащие на воздухе, служат руками и за одну из них девочка пресерьезно водит эту скамейку по комнате, между тем как восковые куклы валяются в корзинке. Все эти факты показывают, что тут дело вовсе не в богатстве и определенности представлений, которые играют тут не пер-



востепенную, а посредствующую роль; главным фактором является тут творческая сила фантазии, обладая которой ребенок может обходиться в данную минуту даже и вовсе без внешних возбудителей. Для него не только четырех ножек стула достаточно, чтобы вообразить лошадь, но он может обойтись и без всякого стула, может, напр., сидя на диване или лежа в кровати, воображать, что он мчится на лошади. Мои дети, напр., очень хорошо знакомы с лошадьёю и сумеют отличить ее от всякого другого животного; тем не менее, одна из любимых игр у них вот какая: они садятся на плетеный детский столик, впереди которого, спинкой вперед, ставят плетеный же детский стул; на спинку стула навешивают погремушек и лент, привязывают к нему возжи и отправляются путешествовать; дочь обыкновенно правит, а сын изображает путешественника. При этом ведется длинный импровизированный рассказ о том, где они побывали, куда заехали, что делали, как их принимали и угощали, и т. д. Рассказы эти, в которых разыгрывается детская фантазия, и составляют главную прелесть игры, почти всегда продолжающейся довольно долго. В этой игре дети, без сомнения, увлекаются не тем, что принимают стул за лошадь, хотя их удовольствие было бы еще больше, если бы вместо стула они могли запречь в свой фантастическую повозку деревянную лошадь (что они и делали, пока лошадь не сломалась); и деревянная лошадь, и заменяющий ее стул, как и остальные, употребляемые в игре вещи, служат тут только для создания подходящей к игре обстановки, для видимой картинности самой игры, которая и затевается, и ведется по прихоти детской фантазии.

До какой степени велика творческая сила детской фантазии, видно из того, что дети часто даже «видят» то, чего вовсе не было. Однажды моя дочь (когда ей было еще года 4 или 5) увидела женское боа, сделанное на подобие зверя, с головой, ушами и глазами. Она приняла его за мышь, и когда ей стали объяснять, что это не мышь и, вообще, не зверь, она начала уверять, что сама видела, как эта мышь выбежала из-под кровати. Сюда же относится общеизвестная детская «ложь», т. е. привычка утверждать то, чего не было. В сущности это не сознательная и не намеренная ложь, а невозможность для ребенка отличить действительно бывшее от созданий его фантазии.

Теперь обратимся к рассмотрению тех взглядов, на основании которых деятельность фантазии считается чем-то вредным и опасным в детском возрасте.

Противники фантазии, не отвергая ее силы у детей, считают вредным для них давать пищу их фантазии на том основании, что

питание ее идет, будто бы, в ущерб развитию ума и способствует укоренению в ребенке суеверия. «У детей и без того сильно развита фантазия, говорят они, и слабо работает мысль, а вы еще хотите усилить работу фантазии, питая ее сказками и разными фантастическими рассказами, и, таким образом, готовите из детей „фантазеров“, не способных ни к какой здоровой, трезвой мысли».

Забота об умственном развитии человека — забота великая, и пренебрегать ей ни в каком случае не следует, но и утрировать ее тоже не следует. Что сказали бы приверженцы только-что приведенного мной мнения, если бы услышали такое рассуждение: «По научным исследованиям оказывается, что мясо питательнее молока и необходимо для человеческого организма. Чем больше человек ест мяса, тем он здоровее. Следовательно, вредно кормить грудных детей молоком, а следует приучать их к мясу, чтобы из них вышли крепкие и здоровые люди?» Они, очевидно, ответили бы: «Мясо, действительно, питательнее молока, но беда в том, что организм грудного ребенка не может с ним справиться, и если его будут кормить мясом, вместо молока, то он его не переварит и умрет». Но не тоже ли самое и в вопросе о фантазии: мысль — вещь хорошая и необходимая для человека, но только в свое время, когда человек получит возможность справиться с ней. Ускорить эту возможность искусственными мерами — нельзя. Не следует только мешать человеку дорости до способности мыслить. Но из того, что человек должен уметь мыслить, не следует, что он не должен совсем пользоваться другими своими силами. Напротив, правильное развитие требует, чтобы все делалось в свое время. Когда у человека слабо работает мысль, то сильно работает какая-нибудь другая сила, напр. у детей — фантазия. Если хотите, чтобы ребенок развивался правильно, не насилюйте его природы, которая знать не хочет ваших теоретических выводов, а изучайте природу ребенка и следуйте ее указаниям. Когда эта природа требует хлеба, не давайте камня; когда она требует образов, не давайте, вместо них, отвлеченной, логической мысли. Умейте ждать и все придет в свое время. Убедитесь хоть следующим общеизвестным примером: садоводы могут разными искусственными мерами ускорить появление цветов и плодов на растениях; но такое насилие не проходит даром: подвергшись ему, растение скорее других отживает свой век.

Говорят также, что сказки и, вообще, произведения фантазии развивают в детях суеверие. Но что такое суеверие? Суетная, напрасная, бесполезная, никуда негодная вера. Когда же вера во что-либо делается суетной, бесполезной, никуда негодной? Тогда,

когда человек, *имея возможность убедиться*, что то, во что он верит, — фикция, ложь, небывальщина, что она противоречит самым очевидным, осязательным истинам человеческого знания, все-таки продолжает сохранять свою веру в эту ложь и небывальщину. Напр., если образованный человек верит в тяжелые и легкие дни, в целебную силу нашептывания и наговора — это суеверие, потому что он, именно как образованный человек, учившийся разным наукам, читавший разные научные книги, *может и должен знать*, что ни тяжелых, ни легких дней не существует, что болезнь есть известное нарушение отправления организма, которых нашептывание и наговор изменить не могут. Понятно, что суеверия *в этом смысле* у ребенка, в большинстве случаев, быть не может, так как он не обладает и не может обладать в надлежащей мере знанием истинных причин, происходящих вокруг него явлений. Для этого нужен правильно и свободно работающий ум и большой запас личного опыта: ни того, ни другого у ребенка нет; для самостоятельной деятельности ума еще не наступило время, а опыта ребенок еще не успел набраться. Не будучи в состоянии ни самостоятельно, ни даже с чужой помощью критически отнестись к предмету своих верований, он отдается им с простодушием неведения. Но не следует чересчур бояться этой детской веры. Детская вера не суетная, а искренняя и истинная. Как вы ни гарантируйте ребенка от излишних верований, он создаст себе сам предмет веры, потому что он не может обойтись без веры. Но придет свое время, начнет работать у ребенка мысль и разоблачит перед ним все его ложные верования. Следует только помочь этому естественному развитию, а не ускорять его насильственно.

Говорят также, что человеку, привыкшему во что-либо верить, сжившемуся с этой верой, больно от нее отказываться; следовательно, предохраняя ребенка от верований в разные фантастические образы, мы избавляем его от тяжелых нравственных минут в будущем. Это, по моему мнению, опять излишняя и вредная заботливость. Если человек привыкнет жить без нравственной борьбы, он будет безнравственным человеком; у него не будет никаких твердых верований, чувств, убеждений, не будет любви к истине и желания бороться за нее, он на все будет смотреть легко, все будет уступать без борьбы, будет жить без всяких нравственных интересов и образовавшуюся в своем нравственном бытии пустоту наполнит эгоистическими, своекорыстными, материальными интересами. Подобное нравственное состояние человека, без сомнения, ужаснее тех временных нравственных страданий, от которых хотят

избавить ребенка, но в которых вырабатывается и крепнет нравственное существо человека и из которых он выносит веру в самого себя и в свое человеческое достоинство. Поэтому, следуя дорожке способностью человека привязываться к своим верованиям и убеждениям, следует воспитывать в нем способность бороться с самим собой и выходить победителем из нравственных противоречий, из нравственной борьбы. Но для этого мы должны не лишать его этой борьбы, а помогать ему в ней, наводить его на путь истины, давать ему оружие для предстоящей борьбы и приучать его правильно пользоваться этим оружием. Некоторые думают, что такая борьба может оказаться не по силам человеку, особенно в период его развития, и, в доказательство этого, ссылаются на то, как простолюдину, крестьянину, трудно и даже зачастую невозможно отказаться от многих своих верований, даже и тогда, когда он, по-видимому, согласен с тем, что ему приводят в опровержение его заблуждений. Это верно. Но, во-первых, крестьянин гораздо сильнее ребенка сживается со своими верованиями, потому что гораздо дольше живет с ними; а во-вторых, его стесняет общественное мнение его среды, вера в справедливость этого общественного мнения, страх перед необходимостью вступить в борьбу с окружающим его обществом. Отделите его от этой среды, поставьте в обстановку, с которой он ничем не связан, и он скорее откажется от своих заблуждений. Ребенок, очевидно, находится в совершенно иных условиях и потому свободен от этого подавляющего страха. Окружающая его среда (я говорю о детях образованного класса и, вообще, о детях «учащихся», на которых влияют и более или менее образованные члены семьи, и школа, и книги, и вся окружающая их обстановка) не только не вызывает его на борьбу с собой, но, напротив, всем своим строем влияет на него в просветительном смысле и этим, в значительной степени, облегчает уже ему борьбу с его ложными верованиями и понятиями.

Противники фантастического элемента в развитии детей боятся слишком сильного развития фантазии, в ущерб другим силам души. Конечно, крайности везде и во всем вредны. Но никто же и не предлагает намеренно развивать в детях фантазию. Не следует только впадать в другую крайность и лишать детей самой насущной, самой естественной и плодотворной для них духовной пищи. Да к тому же, развитие всякой силы имеет свои естественные пределы, далее которых оно идти не может. Пределы эти, ограниченные сами по себе, значительно суживаются еще участием других сил. Переходя из детства в отрочество, человек постепенно перестает

увлекаться деятельностью фантазии. Деятельность эта начинает уступать место другой духовной силе — чувству, которое, сменив, но не устранив фантазию, начинает требовать себе больше пищи, не довольствуясь тем, что доставалось ему на долю в период деятельности фантазии. Коль скоро будет замечен в человеке этот переход от деятельности фантазии к деятельности чувства, должен быть положен предел преобладающему развитию фантазии и внимание воспитателей и лиц, заботящихся о развитии ребенка, должно быть обращено на то, чтобы дать пищу пробудившемуся чувству. Если эта перемена духовной пищи будет сделана удачно и вовремя, деятельность фантазии будет поставлена в свои естественные границы. Переход от отрочества к юношеству обнаруживается пробуждением мысли и порождаемым ей критицизмом, сомнением, стремлением подвергнуть все проверке и обсуждению. Дело воспитателя подметить этот переход и постараться удовлетворить пробудившуюся потребность. Развившееся и правильно воспитанное чувство опять будет поставлено в свои естественные пределы. Такова схема развития человека, и если бы указанные периоды в развитии человека наступали с той простотой, с какой я изложил их; математически правильно, в определенное время и с очевидной резкостью, воспитание было бы весьма легким делом. В действительности же смена периодов совершается постепенно и незаметно, сопровождаясь большим или меньшим нравственным беспокойством, недовольством, неудовлетворенностью, разочарованностью, притекающими от чувства душевной пустоты. Внешним выражением этого промежуточного нравственного состояния часто служит раздражительность, капризы, недовольство своим положением у одних; задумчивость, сосредоточенность или рассеянность у других; апатия, лень, бездеятельность у третьих и т. д. Все это служит часто признаком совершающегося в человеке переворота, происходящей в нем борьбы, порожденной сменой одних деятельных сил другими. Избавить человека от этого мучительного нравственного состояния, раз оно наступило, нельзя. Человек непременно должен сам переработать себя, сам должен найти выход из своего состояния. Можно только облегчать ему это состояние участием, внимательностью, снисходительностью, вовремя оказанной нравственной поддержкой. И если воспитатель будет сам человеком правильно развитым, будет обладать знанием человеческой природы, наблюдательностью, проницательностью, сумеет привязать к себе ребенка и поселить в нем веру в свои силы — он сумеет оказать ему большую услугу и поддержит его в самую критиче-

скую для него минуту. Предотвратить же эту критическую минуту искусственными мерами хотя и возможно, но ни в каком случае не желательно, потому что всякие искусственные меры в борьбе с природой приводят к совершенно иному результату, чем какой от них ожидается: искусственные меры порождают искусственные явления, останавливают естественное развитие, уродуют и насилюют природу. Наилучшее доказательство невозможности бороться с природой представляют новейшие книжки для детей (различные азбуки, хрестоматии, сборники и т. п.). Авторы и составители этих книжек, опасаясь и избегая фантастического элемента в развитии детей, налегают на развитие в них мыслительной способности и стараются приучить их к *самостоятельным выводам* из тех явлений и фактов, с которыми знакомятся дети. Но, сознавая еще слабосилие ребенка в этом отношении, стараются искусственно так сопоставить факты, чтобы вывод напрашивался сам собой, причем вывод этот является не в форме научной мысли, а в форме нравоучения, наставления. Этим объясняется, почему почти все новейшие детские книжки наполнены «нравоучительными» рассказами, которые тем только и отличаются от старинных нравоучительных рассказов, что в них наставление, нравоучение не пристегивается к рассказу ни с того, ни с сего, а как бы вытекает само собой, так, чтобы ребенку могло показаться, что он сам вывел эту мораль из прочитанного рассказа. Но какие бы усилия ни употреблялись для замаскирования искусственности, она очень резко чувствуется во всех этих рассказах, как взрослыми, так и детьми. Дело тут в том, что «придумать» примеры на разные нравственные сентенции очень мудрено. Научает человека не наставление, а жизнь, как та, которая его окружает, так и та, которую он находит в книгах. Вместо того, чтобы, подтасовывая факты, искусственно их соединяя и сопоставляя, насильственно подводить ребенка к желанному выводу, следует стараться о том, чтобы сама жизнь навела ребенка на этот вывод, чтобы вывод этот был плодом тех впечатлений, образов, чувств и мыслей, которые возникнут в ребенке из его знакомства с жизненными явлениями. Этот путь медленнее и по нему труднее вести ребенка, потому что на этом пути за самим собой приходится наблюдать еще больше, чем за ребенком; но за то он вернее и плодотворнее. Ребенок не будет «заучивать» желаемые выводы, а сам их выработает в себе и потому никогда их не забудет.

Заключу эту статью повторением вкратце всего, мной сказанного:

В детском возрасте фантазия работает очень сильно. Преобладая над остальными душевными силами и подчиняя их себе, она действует у ребенка гораздо сильнее, чем у взрослого, у которого она сдерживается деятельностью остальных душевных сил. Через посредство создаваемых фантазией образов ребенок знакомится с окружающей его действительностью; на этих же образах воспитываются его ум и чувство, следовательно они представляют единственную, доступную и понятную для ребенка форму знания. Опасаться фантазии и пренебрегать ей, увлекая ребенка на путь отвлеченного логического мышления — значит искусственно задерживать его естественное развитие и обессиливать его нравственное существо. Но, конечно, не должно доводить деятельность фантазии до ее крайних пределов, до разнузданности, не должно давать фантазии поработить ребенка. Возражения, которые обыкновенно делаются против развития в детях деятельности фантазии, происходят от излишней и потому вредной заботливости, от ложного убеждения, что все воспитание должно быть направлено преимущественно к развитию в детях мыслительной способности, от стремления подчинить природу теоретическим выводам. Правильное развитие требует, чтобы каждая душевная сила была удовлетворена в своем законном стремлении к деятельности; каждой силе, в период ее преобладания, должен быть дан для работы соответствующий ей материал. Только при таком постепенном развитии отдельных душевных сил человека можно достигнуть правильного и согласного действия всех их в зрелом возрасте.

### *Примечания*

- <sup>1</sup> Статья эта заключает в себе несколько оригинальных замечаний и верных соображений, весьма важных в педагогическом отношении. Но считаем долгом оговориться, что, в толковании некоторых свойств и проявлений детской природы, редакция расходится с автором статьи. В надлежащем месте сделаны примечания от редакции. Ред.
- <sup>2</sup> Говорю «фантазию», потому что в приведенных мной цитатах речь идет о воображении творческом, активном (как называет его Ушинский), которому собственно и присвоено название фантазии. Ф. В.
- <sup>3</sup> Очевидно, что автор оспаривает мнения своих противников по недоразумению. Что ребенок гораздо большее время фантазирует, чем взрослый вообще, — это не подлежит сомнению; что фантазия у ребенка легче возбуждается, чем у взрослого человека, — это тоже вполне справедливо. Но из этого еще нельзя заключить, что сила фантазии у ребенка больше, чем у взрослого человека. Ведь это все равно, что признавать

у ребенка больше физической силы, чем у взрослого, на том основании, что ребенок, по-видимому, гораздо больше производит движений, чем взрослый, или заключать о большем запасе слов у ребенка сравнительно со взрослым на том основании, что иной ребенок может без умолку болтать целые часы. Для определения силы фантазии надо принимать во внимание не только продолжительность действия ее, но и степень напряжения, сказывающуюся в большей или меньшей яркости и полноте образа. Живость, легкую возбуждаемость детской фантазии автор принимает за силу ее. Если ребенок и «создает образ из такого ничтожного материала, из которого взрослый ничего сделать не может», то не следует забывать, что ребенок создает и образ ребяческий, скудный признаками, туманный. Если взрослый человек не производит подобных ребенку продуктов фантазии, то не потому, что неспособен произвести их, а потому, что вследствие большого умственного развития не дает воли своей фантазии там, где слишком мало материала для ее творчества. Взрослый здравомыслящий человек не станет, подобно ребенку, тешиться постройкой карточных домиков; но странно было бы заключить отсюда, что взрослый менее способен строить их, чем ребенок. Ред.

<sup>4</sup> Автор, несправедливо упрекнув Ушинского в том, что он будто бы отделяет «душевную силу от самой души», впадает здесь именно в ту ошибку, какую ищет у Ушинского. Автор отделяет деятельность от силы. О существовании какой-либо силы и о размерах ее мы только и можем заключать на столько, на сколько она выразилась в деятельности. Ред.

<sup>5</sup> Ушинский, Т. I. — 338. Он, впрочем, объясняет подвижность детской души тем, «что в ней, так сказать, еще мало собственного весу; эта беспрестанная смена ее характеров (говорил он) объясняется именно тем, что в ней не выработался еще свой характер». По-моему, это скорее каламбур, чем объяснение. Ф. В.



*Александр Погодин*

## СКАЗКА И ЕЕ ВОСПИТАТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ

*Впервые опубликовано в: Педагогический листок. 1911. Кн. 6.  
С. 457–470.*

*(Заметка педагога)*

В каждой начальной хрестоматии вы найдете сказку, в каждой семье дети ждут, не дождутся, когда кто-нибудь из взрослых удосужится рассказать им сказку; а теперь малыши-гимназисты, перечитав всевозможные сборники детских сказок, бегают на угол к газетчику и покупают разную дрянь, которая дает новую пищу их воображению. Ведь в нашей городской жизни все так прозаично, плоско, серо. Нужно самому быть активным участником этого постоянного строительства общественной жизни, чтобы в этой городской суете, такой однообразной, как приход и отход поезда, найти своего рода поэзию, поэзию труда, борьбы. Ребенку это чуждо, и жизнь наших детей не весела и часто не умна. И вот он хватается инстинктивно за сказку: пока десятки раз он готов слушать сказочку о девочке, не послушавшейся мамы и попавшей в медвежий домик; потом, когда подрастет он уже перечитал все сказки, а взрослые обыкновенно совсем не знают сказок, и тогда начинаются постоянные стремления в кинематограф, где разыгрываются такие высокие, чувствительные драмы, или к разным «Пинкертонам», постоянно рассказывающим истину и освобождающим, как рыцари Средневековья, заколдованных принцесс. Не будем подходить к этому явлению с морализаторской точки зрения. Важна его естественная неизбежность в современных условиях жизни. Так, именно в городах старого времени, 12–16 в., были излюбленным чтением городских классов, ремесленников и купцов романы о рыцарских приключениях, а у нас переписывались и перелагались былины. А теперь и взрослые не прочь прочесть фантастическую повесть о будущем мира. Я помню, с каким наслаждением в петербургских театрах публика слушала чудесную рассказчицу народных сказок, Ю. Э. Озаровскую.

Без чудесного, без фантастического нельзя нам прожить, и детей мы не должны лишать того художественного наслаждения, какое доставляет человеку «игра воображения», творчество. Но эволюция сказки, о которой я и хочу сказать в этой статье, дает нам и некоторые важные педагогические указания. Она учит нас тому, что по мере развития человеческой цивилизации тоньше по смыслу, художественнее становится и сказка народов, и что следует быть разборчивым в том сказочном материале, который мы даем детям. А еще она ставит перед умом пытливого ребенка интересную работу сравнения грубой, часто бессмысленной сказки дикарей с глубокой продуманной художественной сказкой наших европейских писателей. Материал, который мы представим в след за этим, может быть приспособлен учителем для нескольких экскурсов в область развития человеческой мысли и художественного воображения.

Прежде всего, приходится вступить в полемику с обычными теориями наших учебников словесности. В отделе народной словесности они затрагивают и сказку, и один за другим, по искони установившемуся шаблону, толкуют об ее первобытности, об отражении этой древности в сказках, о первобытных нравственных понятиях, именно почему-то в сказках нашедших свое выражение и т. под. Это старые басни, ненужные для развития ума и сердца ребенка и вредные, как всякое искажение научной истины. Напротив, сказка результат чрезвычайно сложной эволюции, в громадном большинстве случаев какой-то международный продукт и, если сказки являются изображением какого-нибудь быта, либо нравственных воззрений, то всего чаще не того народа, который теперь сохранил эту сказку, как «складку», как забаву. Древнеиндийская мудрость, не разлагавшая живого мира на людей и животных, но объединившая его в учении о странствовании живой души, верила в разум животных и влагала им в уста философские изречения. Длинными извилистыми путями эти рассказы о животных дошли до тех народов, у которых не было ни такой веры, ни, вообще, проникновенного взгляда на природу. И притчи превратились в сказки, и умным животным, разумно обсуждающим человеческие действия, не стало в них места. И когда среди этих народов, потерявших философский и религиозный смысл подобных легенд, натолкнулись впервые уже не для простой забавы, но для научного исследования на сказочные приключения животных и людей, в них увидели они блеск глубокой народной старины. Так, говорили, народы сохранили от древнейших времен память о постоянном совместном житье первобытного человека с животными, об их взаимных оби-

дах и борьбе. Тонкая наблюдательность была будто бы присуща первобытному уму, человеку понимал птичий язык, разумел нравы зверей... Все это легенды, которые безжалостно развеялись, как отсохшие, облетевшие листья, от веяния свежей науки. Нет, ленив, ненаблюдателен, ослеплен суевериями и предрассудками ум дикаря; он не способен к обобщениям, он повторяет из поколения в поколение такие чудовищные нелепости о жизни животных и всей природы, которые показывают, что он совсем не думает над ними, совсем не наблюдает. Возьмите и теперешние популярные книги о жизни животных, даже Брэма, Эспинаса, Роменса, и сравните их с трезвым знанием (напр., с недавно вышедшей книгой проф. В. А. Вагнера «Биологический основы психологии»), и вы увидите, что даже в 19 в., даже «ученые» не останавливались перед такими рассказами, которые пропадают, как туман перед солнцем, перед элементарным, но не предвзятым наблюдением. Сказки Аристотеля, Плиния, «Физиолога» (2 в. по Р. Х.) о зверях и камнях, история естественных наук, история химии, физики, — все это единогласно твердит о том, что не первобытный ум создал те сложные сказания о судьбах человека, о приключениях героев, которые встречаются в наших сказках.

Раз навсегда мы должны покончить с этой несчастной привычкой считать сказку каким-то зародышем народной словесности и зеркалом народной души. Обычные темы классных сочинений, в роде «Судьба женщины по русским сказкам» или «Взгляды народа на справедливость по сказкам» и т. п. представляют вредное методологическое заблуждение: по народным сказкам нельзя говорить о народных взглядах, потому что эти сказки могут оказаться повсюду. Это не уменьшает их научного интереса. Я сказал бы: наоборот, что может быть поучительнее, как проследить взаимодействие культурных народов, пути их влияния друг на друга, глубокую древность этих отношений. Такое изучение важно не только для развития ума. Оно расширяет «сердце», выводя человека из рамок его народа в семью мира. По мере возможности, учитель, знакомя детей со сказкой, хорошо сделает, если сблизит ее с другими знакомыми ему сказками. И чем не пользуется сказка для своего развития, какие только соки она не извлекает из той почвы, на которую западают ее семена. Из прекрасного, высоко поучительного Евангельского рассказа о пяти хлебах, которыми Христос накормил тысячи человек, разрастаются сначала легенды о «райском хлебе», которым святые подвижники кормили изнемогающих от голода людей, а потом и просто сказка о «неубывающем» хлебе.

И в конце концов в Черниговской губернии была записана сказка о «волчьем боге Лисуне». Этот Лисун, подобно св. Егорию духовных стихов, раздаёт пищу зверям. Он даёт хлебы волкам, а оставшуюся краюшку оставляет случайному свидетелю раздела бедному мужику, спрятавшемуся от страха на дереве. «И никак он не может съесть свою краюшку: как дойдет до половины, на завтра же она снова становится такой, как была». А ведь как соблазнительно потолковать по этому поводу о первобытной близости между человеком и зверем, построить на основании этого Лисуна (т. е. лесуна, от слова лес) целую систему мифологии и т. под. А вот другой пример, из области языческих верований: как известно из греческой мифологии, бога Зевса вскормила коза Амальтея (или, как произносили греки, Амальтхея). Из греческой мифологии эта коза пошла себе странствовать по Балканскому полуострову, подобно многим другим мифологическим существам древней Греции. И вот она попала к древним иллирийцам, предкам теперешних албанцев, и превратилась у них... в фею, Амаутхи. От гомеровского рассказа о Полифеме, с которым сцепился Одиссей, пошло множество европейских сказок о громадном одноглазе, который свиреп и жесток, но при этом глуп и постоянно попадает в просак во борьбе с хитрым человеком, а этот последний для пушнего интереса превращается из героического Одиссея в маленького мальчика. Это превращение совершилось по общим законам литературного творчества, и мне кажется, что учитель совершит полезную работу, если вместе с учениками прочтет гомеровскую сказку о Полифеме и Одиссее, сравнит с нею — ну, хотя бы сказку о великане и «Кот в сапогах» и объяснить, почему в конце долгого пути троянский герой превратился в маленького кота, а великан Полифем, живший в пещере и питавшийся козьим молоком, в средневекового рыцаря, которого народная фантазия наделила, как и многих других, чудесным даром волшебства. Я думаю, что такое сравнительное изучение сказок, возможное в элементарном виде и в низшей школе, внесет момент чисто научного оживления, самостоятельного научного исследования в школьную жизнь. Мой личный педагогический опыт показал мне, что всякая самостоятельная работа ума, приближающаяся к научному исследованию, даёт очень и очень много для развития учащихся; один час такой работы стоит десяти часов обычной учебы.

В истории изучения сказок мы видим указанный путь эволюции от «веры к знанию». Когда сказкой заинтересовались не в детской комнате, но в кабинете ученого патриота, этот интерес

вытекал именно из патриотизма: ведь, сказка была самым подлинным, самым неотъемлемым произведением его духа. В Германии господствовал, как и во всей Европе 18-го в., дух французского просвещения, который всем «подлым», простонародным брезговал. Между тем, Наполеон нес с своими победами и отрицание народного духа. В Германии пробудился протест против этого пренебрежения народностью. Трудно теперь представить себе, до каких размеров доходило в 18 и в начале 19 в. господство французского языка, французских мод и литературы во всех тех классах европейского общества, которые стремились к образованию. Какой-нибудь степной помещик у нас считал необходимым прежде всего обучить детей французскому языку. И так было повсюду: в Германии не меньше, чем в России. В Германии, среди студенчества и среди профессоров, наиболее близких к нему, подымается протест против чужеземщины во имя начала народности. Возникают студенческие общества, ученые с наслаждением открывают произведения средневековой поэзии и из уст народа записывают легенды, сказки и песни. И в этих сказках они находят откровения народной мудрости, исконной, национальной, чуждой всякой инородной примеси, — мудрости, принесенной предками народа из своей далекой азиатской родины, за многие тысячелетия до Р. Х. Сказки — остатки старой языческой религии. Богу солнца или богу грома поклонялись древние германцы. Оставалось найти следы этих культов в сказках и легендах. И, конечно, их нашли, сколько угодно, потому что в белом коне героя, в желтых волосах принцессы или в длинном мече богатыря легко было найти символы солнечных лучей или ярких молний. Доказать это было невозможно, но ведь это и был период не знания, а веры в изучении народной сказки. Он уже закончился. Лишь изредка, точно всплески волны от давно прошедшего парохода, всплеснет какая-нибудь милая наивная работа, дышащая старомодным стремлением найти в Иванушке-дурачке старого языческого бога, да учебники, которые, по обыкновению, порядочно отстают от науки, повторяют свою старую песню о «мифологическом» элементе в сказке.

Вере на смену пришло знание. Как можно было говорить об исключительной национальной принадлежности сказки, когда подобные сказки были найдены во всем мире. Трудно было верить и в первоначальное божественное происхождение Золушки или в глубокий внутренний смысл сказки о том, как мужик с медведем сеяли репку, раз оказалось, что во всей Европе, в Азии, в Африке, а отчасти и в Америке рассказывают такие же самые сказки. Оставалось

думать, что это следы древней общемировой религии, или же признать сказки, как и всякие другие явления культуры, постоянными странниками: как обычаи, как индийские раковины, попавшие во Францию, и сказки расходились по всему миру. Каковы были пути их распространения, какие причины превращения одних подробностей в другие, какие центры *литературного* создания сказок и т. п.: вот вопросы знания, чисто научные вопросы, которые придали такой громадный интерес изучению народной словесности. На Западе Бепфей, Либрехт, г. Парис, Поливка, у нас покойный академик Веселовский, Колмачевский и мн. друг. явились представителями этой новой «миграционной» теории сказок. Разумеется, оставалось изучать только изменение сказок, чтобы открыть среду, в которой изменялись сказочные основы. Таких основ оказалось немного: какие-нибудь 200 основных сказок варьируются во всевозможных сочетаниях и со всякими прибавлениями лежат в копилке общечеловеческого сказочного творчества, а пополняется эта копилка вовсе не «народной словесностью» (выражаясь языком учебников), но произведениями книжного литературного творчества. Так теперь уже попала в нашу народную среду «сказка о принце и нищем» («Принц и нищий» Марка Твена), со всеми подробностями рассказывается любителями «Князь Серебряный» Алексея Толстого, вернулась в народ и пошла себе гулять сказка о рыбаке и рыбке нашего бессмертного поэта, к памятнику которого, действительно, не зарастет народная тропа.

Я уже упомянул о том, что весьма полезным развивательным приемом при изучении сказки считаю исторический метод, конечно, в тех скромных пределах, в каких возможен в низшей школе или в младших классах средне-учебного заведения. Вообще, воспитывать в детях такую эволюционную точку зрения на события мне представляется в высшей степени желательным. Наша школа, которая сообщает учащимся, по большей части, разрозненные, несистематические сведения, грешит полным пренебрежением в этом отношении, а между тем даже «любовь к отечеству и народная гордость», которые предписывается развивать в современной школе, и которые так выдвинуты в новом проекте средней школы, — и те развиваются наиболее глубоко и разумно именно на почве исторического изучения своего прошлого. Впрочем, не вдаваясь в общие рассуждения, остановлюсь на эволюционном методе в рассмотрении различных групп сказок. Это рассмотрение не следует вызывать из той среды, в которой, если не сложилась, то во всяком случае прижилась сказка. Иногда она изменяется так, что в своих стран-

ствованиях, приспособляясь к среде, приобретает иной характер, нежели имела на родине. Так, известная во Франции сказка об отце и сыне, которые не знали, что им сделать с ослом (то отец шел и вез сына, то оба они садились на осла, а прохожие всякий раз осуждали их), — эта сказка восходит в своих первоосновах к Индии, где гуманное происхождение к животным весьма древнего происхождения, и объясняется верой в переселение душ из животных в человека. Здесь прохожие могли действительно пожалеть об осле больше, чем о человеке, и нравоучение, вытекающее из сказки, далеко не шуточного характера, какой оно имеет в европейской басне. В Индии же существовала притча о брамине, который возмечтал о семейном счастье: он набрал, ходя по миру, как это делают все брамины, горшок муки, повесил его над своей кроватью и, лежа на постели, размышлял, как он продаст муку, наживет средства, разведя скот, и потом как он женится, как у него будет сын, и как этот мальчик по оплошности матери полезет в конюшню под ноги лошади. Рассердился брамин и ударом ноги хотел наказать невнимательную мать, но по неосторожности хватил по горшку. Рассыпалась мука, и разлетелись грезы брамина. Попав в Европу, эта сказка должна была испытать известные перемены: ведь монахи не женятся, ведь они не собирают подаяния натурой. Но сохранился смысл сказки, и он облекся в новые формы: девочка, несущая яйца на продажу, или охотник, пошедший на зайца, заменили индусского брамина. И сказки о животных подверглись тому же приспособлению к среде: лиса, выбрасывающая рыбку из воза мужика, заменилась зайцем, выкидывающим бананы из корзины крестьянина. Так в египетской сказке естественно услышать о крокодилах, в индийской о слонах; придя к нам, и крокодил, и слон осуждены на превращение. Удивимся ли мы, если вместо крокодила найдем змея или дракона? Если бы удалось составить хрестоматию из сказок в их различных видоизменениях, приспособленных к среде, сколько было бы в ней развивающего материала для воспитания любознательности и способности наблюдать.

Особую группу составляют сказки о происхождении вещей животных и их свойств. Это собственно не сказки, а поверья, которые пользуются непоколебимым авторитетом в народной среде. Прямо поразительно, как могут люди сравнительно интеллигентные слепо верить в эти побасенки. Между тем это так. Я помню, как был поражен, когда служившая у нас женщина, на вид очень интеллигентная, посещавшая театры, проникнутая национальным сознанием (полька), вообще, умно и тонко рассуждавшая, рассказывала

мне с полным убеждением в правоте своего рассказа, с отсутствием всякой критики, что медведь произошел из жестокого барина, свинья с поросятами из еврейки, спрятавшейся под корыто для испытания всеведения Христа, а ястреб из кукушки (после 24 июня). Я думал, что она шутит, но она с таким убеждением утверждала, что это было именно так, что я ничего не мог поделать. И тут раскрылась передо мной впервые с такой очевидностью, о которой я и не подозревал раньше, до какой степени глубоко залегает в душе малокультурного человека суеверие. То, что им казалось раньше забавным рассказом, теперь приняло для меня свои действительные очертания непреложной истины. Когда мы встречаем поверье, мы готовы видеть в этом красивый символ, поэтическое отражение библейского рассказа о Вифлеемской пещере, о сломе, на которой родился Спаситель, и т. под. На самом же деле, это настоящее верование: вопреки очевидности, люди, рассказывающие это поверье, убеждены, что так и есть в действительности, что в ночь на Рождество Христово животные в своем хлеву по истине беседуют между собой. И таковые же космологические легенды, т. е. все эти рассказы о происхождении. Ведь их множество. Целые тома подобных легенд (*legends des origines*) собраны в устах французских крестьян и рыбаков, среди англичан, шотландцев, голландцев, культурнейшей части немецкого народа — баварцев, не говоря уже о том, что у менее культурных народов они растут, как грибы, до сих пор. Часть их восходит к литературным источникам, к сочинениям по естественной истории в Средние века, к толкованию разных мест из Библии, к Талмуду, к индусским книгам браминов и буддистов, к Корану и т. п., другая же часть представляет попытки, сделанные где-то и когда-то и потом опять отправившиеся в кругосветное путешествие сказки. Более того: обыкновенные сказки уснащаются подробностями, содержащими в себе ответ на этот вопрос *почему*, который перед умом человека встает постоянно с неизбежной силой, но у ребенка и в ленивом уме некультурного человека довольствуется первым попавшимся ответом. Еще в старой русской литературе были известны сказки-сатиры на неправый суд; судят ерша, ворону... И вот в одной, недавно записанной сказке, эта сатира вдруг превращается в космологическую легенду о том, почему кукушка живет в лесу, и как она судилась с вороной.

Однако, если сравнить космологические легенды Европы с подобными же сказками дикарей и немного более культурных народов, то разница между ними бросается в глаза. Здесь есть порядок рассказа, здесь видна его цель и отброшены случайные, ненужные



подробности. Нелепы, непоследовательны, беспомощны сказки дикарей. Проследить этот путь развития очень интересно. По нему мы пойдем от сказок каких-нибудь русских к чудесным, художественным сказочкам Киплинга или у нас Мамина-Сибиряка. Это один и тот же род, но сколько веков, сколько человеческих усилий и стремлений к знанию лежит между Киплингом, повествующим о вечной ссоре kota с собакой, и зунийцем Сев. Америки, объясняющим, почему у петуха красный гребень (эта сказка приведена в моей давнишней книжке «Боги и герои Эллады», 1903 г.). Один и тот же род произведений, но между культурной и дикой сказкой не меньше пропасть, нежели между нашей домашней благородной собакой и волком.

Почти так же распространена, как эта космологическая группа легенд, группа сказок о животных. Она повествует о том, как животные устроили свой быт, как они ладят между собой и с человеком, как они воюют с своим хозяином и повелителем, человеком. Как в «Синей Птице», Метерлинка, в этой прелестной сказочке, где так ярко встают перед нами и верный пес, и лукавый кот, неверный друг, и вечно зовущий вперед свет — огонь, так и в народной словесности видное, почетное место уделено образам животных. Вырабатываются типические образы: лиса хитра, ворона глупа, волк обжорливый и глупый нахал, а медведь наивный простака. И с этими обычными чертами выступает животный мир в народных сказках. Но спустимся к низам человеческой культуры, возьмем сказки о животных диких народов. Что за безличность окружает нас. Что-то глупое, бессвязное творят звери и птицы; беспорядочны их поступки и лишены типической окраски. В древнеиндийской (санскритской) литературе два огромные сборника сказок («Пять книг» — Панчатанера и «Добрые советы» — Хипопадеша) посвящены беседам и приключениям животных, и животные здесь мало типичны. Но это происходит не вследствие первобытности древнеиндийской культуры, но потому, что сказки получают здесь значение только притч, и звери философствуют, говорят стихотворными изречениями... Басня подхватила животную сказку и сделала ее художественной. Если животные сделались символами людей, нужно было найти черты сходства между ними и человеческими типами: отсюда развитие тонкой характеристики и обрисовки всего животного мира, попавшего в басню. И вот от сказки дикаря о совместной жизни зверя и человека, которая ему не представляется ни странной, ни необычной и не ставит в его глазах животных ниже людей, мы переходим путем многовекового развития к на-

шей новой сказке о зверях. Это сатира, басня или просто яркая фантазия. Сказка о коте в сапогах пример последней. В конце первого тысячелетия нашей эры вырабатывается в западной литературе целый цикл рассказов о ненависти между лисой и волком, о коварстве лисы, наклеветавшей на волка и погубившей его на львином суде. Это была сначала басня, имевшая личный характер. Такова латинская басня «Исход заключенного» (*Ecbasis captivi*). Уже в 12–13 в. Эта басня слагается (сначала в Голландии, потом в Германии) в цикл сказок, где центральной фигурой выступает хитрая лисица Рейнгарт (отсюда франц. *renard*). Образ лисицы и ее соперника волка получается уже художественную обрисовку. Двор льва — типичный средневековый двор, львиный суд — пародия на суды того времени. Сказка занимательна сама по себе, но еще занимательнее потому, что под именем зверей так легко разобрать и хищного рыцаря-барона, грабящего, как волк на больших дорогах, и другим больших и малых лиц из знакомого быта. Огромную популярность приобретает эта сказка и расходится в бесчисленных пересказах по всему миру. Рука художника прошла по ней, и когда Гете писал свою знаменитую поэму о Рейнеке-лисе, он черпал из обильного источника средневековой поэзии. Так, от сказки дикаря мы опять пришли к тонким, изящным произведениям поэтов.

Мифические сказки, конечно, очень обычны у языческих народов. Боги древних греков в эпоху их глубокой старины изображались в виде простых столбов или каменных глыб; грубые рельефные изображения богов каких-нибудь американских индейцев, или каменные бабы, оставленные какими-то кочевниками в степях Украины, или уродливые статуэтки Будды либо иных индийских богов, — и рядом с этим Зевс Фидия, Афродита Милосская, Аполлон Бельведерский. В Оттоманском музее в Константинополе беспорядочно поставлены тысячи маленьких домашних статуэток богов, которым когда-то поклонялись греки. Какая это красота! Как гуманны, прекрасные были божественные изображения этих язычников. Так велика разница и между мифическими сказаниями дикарей и легендами греков и римлян о своих богах. «Низшая мифология» сохранилась в наших деревнях до сих пор: все эти домовые, лешие, упыри и другая нечистая и неведомая сила все еще живут в быту наших крестьян, сидят до сих пор на кладбищах, в банях и заброшенных мельницах, в проклятых замках даже Западной Европы. Очень глубоко вкоренилась в сердце человека власть ночи, ужаса мрака и одиночества, и мистический страх перед неведомым создателем явления спиритизма и всякие виды гадания, которым предаются

даже в городах образованные и культурные люди. Но в сказочной литературе на почве этой мифологии создались явления, которые так же отличны друг от друга, как маски дикарских богов от Венер и Зевсов классического мира. Припомним похождения Гулливера I. Свифта. Гулливер среди лилипутов — ведь это гигант между карликами, которыми кишат мифы народов. Карлики злые, хитрые, выразители подземных сил, роющиеся в недрах земли, добывающие и хранящие золото и клады, и мудрые, маленькие лилипуты, смиренно и кротко повелевающие великану Гулливеру: так развивался этот образ. А сказки Андерсена, Гауфа, нашего модернизатора сказок С. Городецкого! Воссоздана старая мифологическая сказка, но благородны и изящны стали очертания ее.

В каждом сборнике народных сказок вам встретится группа сказок, рисующих нравственные воззрения масс. Здесь эволюция нравственного чувства в человечестве бросается в глаза очень ярко. Дикарь руководится в своем поведении ближайшими задачами, его нравственные принципы выработаны борьбой за существование, и даже божество, как нравственное начало, не существует для него. То, что прославляется в человеке, оказывается его преимуществами в вечной борьбе за жизнь: хитрость, жестокость, кровожадность — вот доблести мужчины. И в сказках герои обладают именно этими свойствами. Милосердие к врагу, призрение сироты... Кому это нужно в том быту, где восьмилетний мальчик уже отделяется от семьи и самостоятельно промышляет в лесу? Как остатки этих зверских отношений между людьми, в наших народных сказках, как и во всей Европе, широко распространен мотив ловкого мошенничества. Удаливый вор, находчивый плут нравятся народным сказателям, но нравятся не как обычные житейские типы, а как протесты против стеснительных, угнетающих народ условий существования, как выразители находчивости, силы ума, сметки. Не плутовство в них нравятся слагателем народной сказки, а добродушие, наивная веселость плута... И рядом с ними какие прекрасные, нежные образы любви и добра созданы сказкой культурных народов: девушка-падчерица, сумевшая смягчить даже мороз-воеводу своей мягкой лаской, добрый и ласковый Иванушка-дурачок, девушка-сиротка, бросившая собачке хлеб, намазавшая салом ворота и спасающая с опасностью жизни братца от ведьмы. Таких образов много в народной поэзии тех народов, которые в долгие тяжкие века развития не загубили доброго чувства, лежащего в душе человека, но развили его, облагородили, расширили свою душу сочувствием ко всей природе. Так, сравнительное изучение сказок раскрывает

перед пытливым взором ученого тот путь медленного и трудного, но непрерывного восхождения ввысь, к вершинам добра и знания, по которому идет человечество. И в трудные, печальные годы, когда туманы залегают эти пути, вера в человечество идет перед нами, как светлый гений, указывает нам тропу и учит нас не складывать рук в борьбе, не предаваться беззлобному малодушию, работать и учиться.

*Эсфирь Яновская*

## НУЖНА ЛИ СКАЗКА?

*Впервые опубликовано в: Игра, сказка и романтика в работе с детьми: Сборник статей / В. Арнаут, Ник. Миронов, И. Соколянский, Э. Яновская. Харьков: Гос. изд-во Украины, 1927. С. 29–41.*

### I

Октябрьская революция, всколыхнувшая весь педагогический мир и заставившая нас приступить к переоценке всех педагогических ценностей, поставила нашу работу на свершено вые рельсы. Ко всем вопросам, имеющим какое бы то ни было отношение к воспитанию детей, ко всем дисциплинам, организующим внутренний уклад детской жизни, мы не подходим более с той абстрактно-идеологической формулой, которая признавала только ребенка а с тем конкретно материалистическим пониманием, которое требует не только знания биологической структуры ребенка, но и понимания окружающей его социально-политической среды.

Связать задачи воспитания с социальными условиями общественно-государственной жизни, вскрыть природу тех общественно-политических отношений, которые диктуют ясные и определенные законы в деле воспитания юного поколения — это и есть основная и ударная задача всей нашей педагогической деятельности<sup>1</sup>.

Мы находимся в процессе исканий, в процессе самой активной созидательной работы; и именно потому, что мы должны искать и созидать, нам необходимо осматривать и ощупывать все камешки, из которых будет строиться наша новая педагогика. Нет той дисциплины, которая может оставаться вне поля нашего зрения: везде и повсюду наше критическое око, везде и повсюду наша ищущая мысль... И если верно, что мы должны подвергнуть критической оценке всю старую педагогическую работу, то это особенно необходимо в отношении «сказки», которая до сих пор продолжает занимать большое место в воспитании детей.

Что же такое сказка? И какое место надо ей уделить в деле социального воспитания — вот вопрос, на который необходимо дать ответ. В нашу задачу не входит дать всестороннюю оценку детским сказкам. Наша задача более ограниченная и более важная: вопрос о сказке и ее роли в развитии ребенка мы попытаемся осветить здесь, главным образом, с точки зрения классового воспитания, из которого непосредственно вытекает и другой вопрос — допустима ли сказка с точки зрения современного воспитания, идущего под знаменем пролетарской, революционной идеологии.

Сказка, как и всякое другое общественное явление, не знает застывших форм... Она живет и развивается вместе с развитием общественных отношений. Сказка в своем развитии пережила огромную эволюцию. В своей первичной форме сказка является отражением быта того народа, в среде которого она зародилась. В ней отражаются народные религиозные верования, обожествление предметов одушевленных и неодушевленных, отношение к животным, быт, нравы, вся окружающая природа... Вся жизнь первобытного общества воскресает в этом дивном продукте народного творчества — в сказке. Но с развитием общественных отношений сказка теряет свой первобытный характер, принимая все новые и новые формы.

Наступает момент, когда сказка из мира отношений человека к природе и диким зверям переходит в мир социальных человеческих взаимоотношений. От солнца, луны, дня и ночи, от дикого рева зверей, от их силы и величия человек, победивший природу и грозного врага своего — дикого зверя, становится в определенные отношения к человеку. И сказка как бы чеканит этот переход к новым общественным отношениям. Объектом народного творчества является уже и сам человек. На этих сказках ясно отражается уже та скрытая борьба общественных групп, которая зародилась с первого момента появления частной собственности. Труд и производство, жестокая эксплуатация, насилие человека над человеком, мораль сильного, этика господствующего насильника, мораль семейная, оберегающая все индивидуальные ценности, проповедь смиренности, кротости, терпения и боголюбия — все эти элементы ярко и красочно получили свое отражение в сказке.

Народная сказка — это несомненно язык человеческого рода, возвращающий нас к эпохе детства человечества, к доисторическому времени. Здесь нет споров, здесь нет сомнений.

Но далеко не так обстоит вопрос сказками другой категории, которые многие исследователи детских сказок называют «искусственными». Исследователи эти полагают, что ко всем «искусствен-

ным» сказкам, являющимся результатом индивидуального творчества отдельных писателей, вполне может быть приложено название волшебных — название, прекрасно характеризующее их сущность. Главный элемент, делающий эти произведения именно сказками, это фантастичность содержания; без этого элемента они превратились бы в простые очерки и рассказы.

Здесь совершенно упускается из виду, что кроме фантастичности содержания в так называемых «искусственных» сказках ярко выявляется еще один чрезвычайно важный в социально-педагогическом отношении элемент — это элемент классового наслоения. Тот или иной писатель — не только творец, имеющий в виду художественную сторону своего произведения, но он раньше всего носитель определенной классовой идеологии, дающей определенное направление его работе.

Эта категория сказок в огромном большинстве своем строит свою фабулу на классовом фундаменте. В этих сказках обычными героями являются короли, принцы, принцессы, добрые духи, волшебницы-феи, благодетельные богатые сынки, карающие зло и награждающие добро, «ангелы» — все они одарены красотой, добротой, чудесной силой, стремлением помочь несчастному, обиженному... Здесь автор выступает как певец и защитник господствующего буржуазного класса и под соусом волшебства, фантастичности, «мягкосердечия» и слащавой морали вызывает симпатию детей к глубоко замаскированной социальной несправедливости. Все эти и тому подобные сказки отличаются явно выраженным классовым характером: творец их — преданный гражданин того социального строя, где человек поработается человеком и где мировая проблема голодных, эксплуатируемых трудящихся масс разрешается внешним примирением классовых противоречий.

Русская революция вскрыла ту разрисованную пестрыми красками завесу, за которой скрывается классовый характер всех социальных отношений... Завеса эта приподнята. Каждый шаг общественной жизни озарился новым светом. Сорвана маска утопического идеализма и поднято знамя марксистского понимания исторических событий. Поднято это знамя и в области педагогики. Каждый вопрос, связанный с задачей воспитания ребенка, должен рассматриваться с точки зрения новых социально-политических отношений, новых требований жизни. Раскрыта сущность тех идеалистических понятий, которые вкладывались в слова «народные идеалы», «демократические принципы», «идеалистические настроения», которые так часто употреблялись лучшими нашими

педагогами. Наступил момент, когда мы должны раскрыть и сущность «сказки» и ее роль в пролетарском классовом воспитании.

Под флагом биогенетического закона с одной стороны, и под флагом волшебства и фантастичности — с другой, ребенку преподносится та сказка, которая не только не способствует развитию в нем революционного духа, но которая отбрасывает его в лагерь, где царствует антиреволюционное настроение, мещанские предрассудки, буржуазная идеология. Несмотря на девятилетнее существование Советских Республик, ребенок еще до сих пор живет в атмосфере буржуазной сказки, в сфере влияния буржуазного «живого слова»... Мы должны, мы обязаны вырвать это орудие из рук буржуазных идеологов и передать его в руки революционных творцов нового социального строя, которые превратят его в орудие коммунистического воспитания детей. Этим они привьют ребенку не бесформенные «народные идеалы», а конкретные идеалы пролетарской классовой борьбы, ведущей к созданию будущего, коммунистического общества.

К сожалению, сказка имеет слишком много сторонников. Ученые, заслуженные профессора, специалисты-педагоги подходят к вопросу о сказке со многих точек зрения: тут фигурируют и биогенетический «закон», и индивидуальные особенности детской фантазии, и «психический» склад того или иного ребенка, и развитие художественного чувства; тут приняты во внимание все ценности, сложившиеся в эпоху буржуазного господства под влиянием определенных исторических условий. Одного только нет: нет классового освещения вопроса, которое должно все вышеназванные ценности выявить в совершенно новом свете...

Это классовое освещение необходимо внести в вопрос о том, нужна ли «сказка» в воспитании современного ребенка. Только подведение этого основного базиса приведет нас к правильной социально-педагогической оценке сказки.

Но если классовый замысел и влияние сказки индивидуального творчества не так трудно раскрыть, то этого нельзя сказать по отношению к народной сказке, которая имеет самых ярких защитников в лице лучших педагогов. Редко встретишь педагога, который не придавал бы огромного значения народной сказке и который не усматривал бы в ней лучшего фактора воспитания.

Уже в самом раннем возрасте детям преподносится такой материал, которого они совершенно не понимают и который дает самые отрицательные результаты в деле социального воспитания. Полные символизма и мистицизма сказки и мифы, басни и стихотворения,



символический животный эпос — кто из нас не испытал всех «преlestей» этого поистине антисоциального воздействия?

Задумывается ли наш старый педагог, работавший много лет в условиях царского режима, над классовым выбором материала для рассказывания? Конечно, нет. Наш рынок наполнен достаточным количеством педагогически патентованных сказок. Тут и Золушка, и Спящая Царевна, и Красная Шапочка, сказки Андерсена и Гримма — все они в каталогах отмечены «звездочкой» как лучшие произведения, следовательно, их полезность не подвергается сомнениям. Привычка, образовавшаяся на протяжении долгих лет, естественно и неизбежно привела многих к суммарному выводу о необходимости и безусловной полезности сказочного материала. Только этим и можно объяснить появление и в настоящее время таких сборников по рассказыванию, где рекомендуются сказки, воспитательное значение которых находится в явном противоречии с новыми задачами пролетарски классового воспитания.

Другой причиной распространения старой литературы является «биогенетическая теория», разделяемая такими крупными педагогами-исследователями, как Стенли Холл, Болдуин Клапаред и Дж. Дьюи. Теория эта гласит, что ребенок в процессе своего развития проходит сокращенным путем те же этапы, через которые прошло человечество и, следовательно, те же культурные стадии в своем интеллектуальном росте. Это якобы необходимые этапы в его развитии, избежать которые нельзя и бороться с которыми неразумно и пагубно.

Вот почему, говорят эти педагоги, мир сказок, где действительность сплетается с фантазией, ребенку, как и первобытному человеку, становится близким и понятным. И нечего бояться, что сказки отвлекут ребенка от реальности, разовьют в нем мистицизм и болезненную фантазию, помешают развитию его активных сил; ребенок увлекается и наслаждается сказкой только в то время, когда он слушает и переживает, а кончена сказка — и он снова весь в реальном мире, среди действительных вещей.

Вот «принципиальный» подход некоторых педагогов к сказке и к ее роли в деле воспитания.

И на основании этого принципа делаются практически выводы, заставляющие педагогов воспитывать ребенка во враждебном пролетариату духе. Если ребенок в своем развитии переживает все то, что пережило человечество, если он последовательно проходит все этапы, начиная от состояния дикаря и кончая состоянием современного культурного человека, то и материал, даваемый ребенку

для проработки, должен вполне соответствовать «природным» запросам маленького дикаря. Отсюда и та тесная связь, которая устанавливается между народной сказкой и воспитанием ребенка.

Таково мнение защитников биогенетического закона, такова идеология, на которой воспитывалась мысль нашего учительства.

## II

На основании многих данных, которые появились за последние годы в текущей научной литературе, можно с уверенностью сказать, что разбираемая точка зрения на роль и значение биогенетического закона вообще и народной сказки, в частности, лишена того научного базиса, который под свою работу должны подводить педагоги.

Кроме физической природы ребенка, есть еще окружающая его природа социальная, или социальная среда, складывающаяся из различных элементов человеческой культуры.

Между этой общественной средой и каждым ребенком существует определенное равновесие. Нельзя мыслить себе человека, а, следовательно, и ребенка вне общества и без общества. Общество представляет из себя не отдельных людей, существующих совершенно изолированно друг от друга, а одну тесно спаянную систему, где происходит непрерывное и непосредственное влияние людей друг на друга. Детский коллектив, как и общество взрослых, не может быть, конечно, рассматриваем, как простая сумма детей, из которых каждый ребенок живет своей «внутренней», обособленной жизнью. Нельзя думать, что деятельность ребенка стимулируется его собственной природой. Детский коллектив, вся направленность его поведения есть не что иное, как продукт взаимодействия детей и взрослых, продукт непрерывающегося взаимного общения. Каждый ребенок, являющийся членом данного общества, имеет в лице этого общества свою среду, насыщаясь определенным социальным содержанием. Одно общество — одна среда, другое общество — другая среда... Одна среда — одни дети, другая среда — другие дети... Отсюда ясно, что личность развивается не в зависимости от своей индивидуальной природы, а в зависимости от того содержания, которое дает ей окружавшая среда.

Ребенок живет не один: он воспитывается в семье, в школе, на улице... Он, выражаясь словами Бухарина, «говорит на языке, который есть продукт общественного развития; думает понятиями,

которые выработал ряд предыдущих поколений; видит вокруг себя других людей со всем их бытом; на глазах у него весь распорядок жизни, который ежесекундно на него влияет. Он, как губка, всасывает в себя новые и новые впечатления. На этом он и „образуется“, как личность. Значит, по сути дела в каждой личности вложено общественное содержание. Сама отдельная личность — это точно сгусток сжатых общественных влияний, завязанных в маленький узелок»...

Можно ли после этого говорить о ребенке, как о дикаре, никакими нитями не связанном с окружающими его внешними условиями?..

Можно ли всерьез говорить о «действенном» биогенетическом «законе», который рассматривает ребенка под углом зрения его природы, а не среды? Мы должны говорить только о среде и о среде определенной.

С другой стороны, мы не можем не принять во внимание того чрезвычайно важного обстоятельства, что ребенок с первого дня рождения находится не в той специфической обстановке, в которой человечество прожило свое детство, а в обстановке, достигшей большого культурного развития. Если правильно, что мы должны давать детям только такую сказку, которая является отражением творчества первобытных народов, то как быть с языком, с пищей, с формами внутренней и внешней жизни, как быть с искусством, которого ребенок не может не видеть? Не говорим же мы с маленькими детьми языком первобытного человека? Дети слышат развитую речь, видят городские улицы, высокие дома, хорошо приготовленную пищу; дети слышат революционные песни, участвуют в массовых политических праздниках; дети видят на выставках художественно исполненные работы, слышат на фабриках и заводах шум движущихся колес; они видят афиши, книжки, автомобили, аэропланы, пароходы, железную дорогу; они, наконец, живут в дни революции, в дни диктатуры пролетариата, и к каждому явлению они присматриваются и прислушиваются с необыкновенным вниманием. Может ли кто-нибудь отрицать, что наряду с биологическими процессами есть еще один процесс, не менее важный — процесс социальный, где ребенок живет уже не как первобытный человек, а как ребенок данного общества, данной культуры, данного общественно-политического строя, данной среды, определяющей все его поведение?

Когда мы работаем с детьми, мы должны твердо помнить, что перед нами не дикарь, не первобытное существо, а ребенок,

стоящий у преддверия социалистического строя. Никакие биогенетические законы не могут и не должны отвлечь нас от искания тех методов воспитания, которые должны научить ребенка смотреть трезвыми глазами на весь окружающий его мир и которые выработают в нем материалистическое понимание общественных отношений.

На все волнующие ребенка вопросы мы должны давать соответствующие действительности ответы, раскрывающие сущность классового антагонизма, и этого вполне достаточно, чтобы ребенок осознал свое классовое положение.

Питаюсь не мертвым материалом творчества первобытного человека, а впечатлениями «живой жизни», революционной среды, каждый нормальный ребенок впитает в себя ту несомненную истину, что только в коммунистическом обществе, не знающем деления людей на классы, человек и человечество обретут свое счастье.

### III

Что такое сказка в условиях нашей современной жизни и какое место должна она занимать в системе социального воспитания? Являясь фактором классового буржуазного воспитания в буржуазных странах, может ли сказка и в дни диктатуры пролетариата играть роль фактора классового пролетарского воспитания?.. Вот вопросы, на которые необходимо дать ответ.

Сказка не является случайным явлением; она зародилась везде и повсюду: у народов всего мира мы встречаем одни и те же идеи, одни и те же фантастические образы, вытекающие из определенного «материального бытия». Народное коллективное творчество в первобытную эпоху упорной, жестокой борьбы человека с природой — вот колыбель сказки. Дальнейшее ее развитие есть продукт развития производственных отношений. Индивидуальное творчество, как мы уже говорили выше, отражает определенную идеологию господствующего класса. Сказка служила опорой человеку — в ней человек в определенный период своего развития находил свое утешение: а в дальнейший период общественного развития буржуазный класс убаюкивал ею растущее детство. Вся мораль господствующего класса проводится через эту примитивную форму искусства, которая так на руку врагам пролетариата: через сказку и на сказке идет процесс затемнения детского сознания, через сказку и на сказке выращивается тип покорного раба.

Такое ли воспитание должны мы дать пролетарскому ребенку? Довольно его обманывать, петь ему песни о том, что неизмеримая мощь лежит в таинственном, неразгаданном. Довольно приписывать мощь всяким чарам и волшебным напиткам, а слабость и беспомощность — тому бедняку, тому угнетенному и эксплуатируемому, для кого эти сказки и пишутся. Идеалы бедняка сделаться богачом, а мужика царем — эти идеалы, которые буржуазные воспитатели прививали детям с раннего детства, нами прокляты всеерьез и навсегда. Наш идеал — не богач и не царь, а бесклассовое общество, видящее мощь не в чарах, а в победе человеческого труда, подчиняющего себя все необъятные богатства природы. В вере в мощь пролетариата, который прокладывает путь к этому бесклассовому обществу, мы и должны воспитать юное поколение, которому предстоит быть активным участником мирового Октября. В дореволюционный архив бросим мы буржуазные сказки, в которых мир населен сказочными могущественными существами, другое, живое, слово дадим мы современному ребенку... Мы дадим ему реальный материал из реального мира, из которого он узнает, что могущественным и непобедимым героем в мире является пролетарская масса, которая готовится дать буржуазии последний и решительный бой на мировом фронте... Здесь сказке места нет, и мне думается, что с этим не согласиться нельзя. Не отвлеченная бесформенная сила, идущая из таинственных щелей потусторонней жизни, карает «зло» и награждает «добро», а могучая сила пролетариата, направленная к определенной, ясной цели, уничтожает ненавистный буржуазный строй и на его обломках воздвигает грандиозное здание коммунизма...

К борьбе должны мы звать наше подрастающее поколение, а не к «примирению».

Ребенок должен знать, что не в фантастических грезах и небесных обещаниях найдет он спасение свое, а в осознании своих классовых интересов, требующих реальной борьбы. Отсюда ясны выводы. Не сказка нам нужна, которая вводит в мир несуществующего, фантастического — нам нужен реальный мир с раскрытием реальных действующих сил и общественных отношений.

Детская литература нашего времени должна отражать идеалы борющегося класса, ведущего человечество к преобразованию всей жизни.

Борьба и уверенность в победном исходе борьбы — вот на этой формуле классового самосознания должны мы построить все дело социального воспитания. На этой формуле должен быть построен и

наш материал для рассказывания, который должен дать определенное направление детским эмоциональным переживаниям, детским настроениям.

Нам нужен правдивый рассказ с отражением современной действительной жизни; в нем должны звучать пролетарские лозунги, зовущие к борьбе за лучшие идеалы; между рассказом и нашей современностью не будет зияющей пропасти; в нем — в рассказе — ребенок найдет подтверждение всему тому, что он слышит и видит вокруг себя в каждый момент своей жизни. Отныне детская литература должна перестать быть буржуазной ложью и дурманом, отныне всякий детский рассказ — это пролетарская правда, протягивающая живые нити между общественным бытием и печатным словом. Детская литература должна открыть глаза детям на окружающий их мир. она должна научить их различать зло от добра, безобразие от красоты, труд от эксплуатации.

Реализм — вот наш новый лозунг. Лишь на этом реальном фундаменте могут быть сотворены самые яркие красочные образы, уносящие детей в тот будущий коммунистический строй, наступление которого совершенно неизбежно.

#### IV

С самого раннего детства необходимо окружить детей определенной средой, т. е. суммой таких раздражителей, которые заложили бы начало правильной жизненной установке во всей деятельности ребенка. С этой целью мы стараемся обеспечить детей тонизирующими внешними стимулами, ведущими к обогащению детских представлений, к накоплению определенных эмоций, к выявлению детского творчества реалистического характера.

При организации детской жизни мы активно стремимся к созданию определенного педагогического воздействия на детей, которое должно охватить не только социальную, но и биологическую их природу. На биологические возможности ребенка мы отвечаем созданием необходимых стимулов, которые заметно поднимают биологический темп деятельности ребенка.

Когда ребенок, рисуя, выводит птичку с четырьмя ногами, а корову с двумя, когда он ветки дерева окрашивает в фиолетовый цвет — что делаем мы, педагоги, в таких случаях?

Каждый вдумчивый работник постарается поближе познакомиться детей с теми предметами, которые они так неправильно себе

представляют. Мы покажем детям корову, дерево, птичку. Было бы очень печально, если бы педагог не обратил внимания на необходимость обогащения детей правильными, реальными представлениями. И если в процессе нашей работы нам, руководителям, приходится давать детям свои рисунки, то совершенно ясно, что мы не «идем за ребенком» и не даем ему неправильных рисунков, потому, мол, что, ведь, ребенок сам так рисует, значит, он «биологически» не подготовлен к восприятию более правильных представлений. Наоборот — мы даем ему самые реальные, конкретные образы. То же мы делаем с разговорной речью, с песней и т. п.

Как бы ребенок ни говорил плохо, мы даем ему правильную речь... Если ребенок не в состоянии правильно спеть самую примитивную песенку, коверкая совершенно ее мелодию, мы не будем петь ее так, как он поет, а наоборот.

Если б мы поступали иначе, если б мы продолжали держать детей в атмосфере неправильных звуков и представлений, неправильных речевых рефлексов, мы только удлинjali бы и усложняли бы путь воспитания.

Когда мы говорим о языке, песне, рисунке, педагогика не ориентируется на детскую фантазию. Здесь никто не говорит о том, что фантастические замыслы детей должны быть руководящими моментами в нашей педагогической работе.

Но, когда речь идет о сказке, здесь старая педагогика требует совершенно иного подхода: она требует, чтобы мы «шли за ребенком».

Здесь некоторые педагоги требуют, чтобы мы «детскую фантазию» поддерживали представлениями, что «волшебная палочка» может заменить тяжелый труд; что закон причинности побеждается чудесами; что с помощью чар можно перенестись в «далекое будущее» и социальные противоречия реальной жизни могут быть заменены «торжеством добра и справедливости» в сказочном мире.

И все эти требования базируются на присущей будто бы детям «фантазии»... «Дети так понимают окружающий мир, и мы должны с этим считаться» — таково требование старой педагогики.

«Для ребенка все возможно, — говорят некоторые педагоги. — Ребенок верит, что можно быть изрубленными в куски и снова ожить; можно сотни лет просидеть в подземелье и выйти оттуда молодым и прекрасным».

Весь мир представляется детям каким-то бесконечным волшебством и это представление необходимо поддерживать — так решает вопрос старый педагог. Неизбежно возникает вопрос: что же пред-

ставляет собою эта детская фантазия, ведущая к определенному детскому творчеству, и может ли она являться определяющим моментом в деле организации педагогической работы?..

Прекрасный ответ на этот вопрос находим мы в статье профессора Владимирского «Торжество момента в жизни ребенка» («Путь Просв.» за 1925 г.).

Целым рядом конкретных фактов, взятых из детской жизни, Владимирский со свойственной ему четкостью доказывает, что «не на плюсах, а на минусах духовного инвентаря построены у детей те бросающиеся в глаза качества их, благодаря которым они так характерно отличаются от взрослых. Не преимущество, а убогость и слабость недоразвитой детской природы лежит в основе детского творчества, которому приписывается особая сила. Самое беглое знакомство с действительностью приводит к неизбежному выводу, что у детей превалируют биологические черты и превосходство унаследованного опыта перед приобретенным».

«Бедный и краткий приобретенный опыт ребенка, — говорит проф. Владимирский, — еще не мог создать, в порядке постепенного развития, чувств высшего порядка, оттого-то и всякая попытка приписать детям наличность тонких и содержательных эмоций граничит с некоторой наивностью».

«Попробуйте спросить ребенка, что он видел в кинематографе? Вот приблизительный ответ: „Гм... гм... гм... было так смешно... Он его водой, а тот летит, разбил тарелки, а там полез на крышу, а он его догоняет и упал“».

«Поймите из этого хаоса выхваченных моментов что-либо».

«Узость ориентировки во всех направлениях психической жизни кладет отчетливый отпечаток на детское поведение: скороспелость заключений, нелепость восприятий, вспышка эмотивной окраски с необычайной легкостью создают удобную почву для расцвета самых разнообразных ошибок суждения во всех тех обычных иллюзиях, которыми так богато поведение ребенка».

«Детское творчество — это нечто переходное в роде стадии личинки или куколки, на чем задерживаться дольше, чем это необходимо, не всегда бывает в интересах растущего организма».

«Разумное руководство взрослых, — говорит в заключении проф. Владимирский, — всегда полезно и необходимо».

Выводы, которые делает автор статьи «Торжество момента», не отвлеченность. Всякий, кто без предвзятой идеи прочтет эту статью, являющуюся учетом практической собранного материала, не сможет не согласиться с безусловной правильностью этих



выводов. И в самом деле: чем, как не убожеством и слабостью недоразвитой детской природы, можно объяснить ту «творческую» работу детей, где дерево окрашивается в фиолетовый цвет, и где знакомый мальчик Петя обогащается в рисунке пятью ногами?

«А почему ты нарисовала 5 ног? Разве у Пети 5 ног?» — спросила я как-то шестилетнюю девочку в детском саду.

«А как же? Чтобы он мог лучше бегать, ему нужно пять ног».

И этот ответ кажется девочке необыкновенно убедительным, потому что у детей все возможно: «можно быть нарубленным на куски и снова ожить»... Можно иметь сколько угодно ног, чтобы лучше бегать.

Такие нелепые представления являются безусловно минусом в определении того, что мы называем детским творчеством. Только недоразвитая детская природа, только малый приобретенный опыт лишает детей понятий высшего порядка должна быть направлена вся педагогическая работа; последняя помогает детям выбираться из того хаотического мира, в котором они живут первые годы своей жизни.

Отсюда ясно, что мы не только не должны давать детям волшебных сказок и этим еще больше поддерживать и углублять убожество детской мысли, а наоборот — мы должны принимать все меры, чтобы детская фантазия насыщалась и пронизывалась конкретностью и активной деятельностью, ибо только при этих условиях легко и свободно вырабатывается в детях то, что Владимирский называет понятиями «высшего порядка».

Но как же это сделать? Каким образом можно конкретно разрешить вопрос о детской фантазии?

Чрезвычайно интересный и правильный ответ на этот вопрос дает нам Залкинд в своей статье «К вопросу о пересмотре педагогики».

Указывая, что фантастика в отличие от здорового воображения и творческой фантазии характеризуется отрывом детской умственной деятельности от конкретных стимулов. Залкинд указывает, что единственно возможный воспитательный путь для правильного общефизиологического и творческого роста — это деятельность и конкретность. Наряду с развитием вполне трезвого, точно последовательного отношения к действительности в детские годы необходимо также культивировать здоровую творческую детскую фантазию, т. е. такую фантазию, которая питалась бы конкретностью и активностью.

«Росказни и сказки о предупреждающих боговых огнях на стенах погибающего Вавилона и о коврах-самолетах — это вреднейшее извращение реальности, так как взамен наталкивания на научный анализ и активность топят детскую любознательность в глупейшем преклонении перед чудом, перед магической силой всемогущей феи и т. д. Это фантастика — и она должна быть изъята из детского обихода. Мистицизирующий же и мифицирующий материал с задачами коммунистического воспитания несовместим. Наша реальность обладает значительно большими возможностями формальной красоты и культурной ценности, чем наше сказочное литературное наследие. Рассказы о действительной борьбе с реальными подробностями по мощному, здоровому своему влиянию несравнимы с чудесными выдумками о великих феях»...

На основании всего вышесказанного можно с уверенностью сказать, что вопрос о детской литературе должен получить такое же разрешение, какое давно уже получили многие другие вопросы в нашей практической работе.

Только конкретность должна питать творческую фантазию детей. Только в ней, в этой конкретности, и через нее может быть обеспечен нормальный рост реальных детских представлений и нормальное направление детской активности.

Вся организация педагогического процесса заключается таким образом в том, чтобы окружить ребенка соответствующими стимулами, связывающими его с окружающей реально обстановкой. Отсутствие этой реальности необходимо рассматривать, как тормоз, мешающий развитию в детях реалистического, марксистского миропонимания. Вот почему нельзя воспитать детей на той детской литературе, которая отрывает их от действительной жизни и которая создаст в них привычку рассматривать жизнь сквозь призму «волшебных чар». Мы должны вооружить детей материалистическим пониманием общественных отношений, а это может быть достигнуто лишь в том случае, если мы с самых ранних лет жизни ребенка научим его реалистически мыслить; если мы его слабую, убогую мысль «о таинственной силе волшебной палочки» лишим какой бы то ни было пищи; если мы разовьем в нем сильное, устойчивое убеждение, что не «чары» являются движущей силой, а те глубокие классовые противоречия, развитие которых ведет неминуемо к уничтожению капиталистического общества если мы раз навсегда откажемся от каких бы то ни было сказок.

Создание здоровой, коммунистической смены, творческая фантазия которой должна находить корни только в осознании классово-

вых интересов и необходимости классовой борьбы, — в осуществлении этой задачи альфа и омега социального воспитания, строящегося на принципах строгого реализма.

*Примечания*

- <sup>1</sup> Из книжки: Э. Яновская — «Нужна ли сказка пролетарскому ребенку?»  
Изд. «Книгоспилка», 1925 г., Харьков.

*Евгения Флерина*

## АНТРОПОМОРФИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ ДОШКОЛЬНИКА

*Впервые опубликовано в: Книга детям. 1928. № 2. С. 3–4.*

*(Тезисы Е. Флериной)*

1. Антропоморфическая форма, широко используемая не только в сказке, но и в реальном рассказе и даже научном, является право-мощной литературной формой, которая стремится материализовать образ, сложное и неясное сделать простым и ясным путем переноса понятий, путем наделения предмета человеческими свойствами. Антропоморфизм дает богатые возможности к уяснению не только мира животных и вещей, но и самой человеческой психики: в басне, в сказке и т. п.

2. Практическое использование антропоморфизма в детской литературе зависит от педологических данных по восприятию ребенком данной формы. А именно: если данная форма в представлении ребенка теряет свое формальное (условное) значение и переходит в реальное содержание, которому ребенок ввиду малого опыта начинает верить, данная форма перестает себя оправдывать как форма и становится педагогически вредной.

3. Путь эволюции детского восприятия, как и его общего развития, идет от простого к сложному, от реальности к условности и в пределах условности — так же — от простых форм к сложным (образ в слове, в рисунке, в музыке и т. д.). Форма антропоморфизма есть условность сложного порядка. Малый опыт, отсутствие аналитических процессов, большое доверие к реальности (и словам взрослого) определяют примитивное детское восприятие — восприятие по прямому проводу, т. е. понимание сказанного в буквальном смысле. Ребенок до определенной стадии интеллектуального развития не может воспринимаемый раздражитель переводить в другие планы восприятия. В данном факте и заключается большая опасность антропоморфизма для определенного возраста (до 5–6 лет

в среднем) как формы, не помогающей уяснить реальность, но ее запутывающей.

4. Ссылка защитников антропоморфизма на поведение самого ребенка несостоятельна. Перенос понятий в речи и поведении ребенка, очеловечивание есть не форма, не условность, которой ребенок пользуется, но реальное содержание его жизни: он наблюдает, исследует и закрепляет (игрой) опыт. Детский антропоморфизм есть большая динамика малого опыта, есть проблема содержания, но не формы; продолжая экспериментировать и накапливать опыт, ребенок вносит поправки, стремясь охватить реальную сущность вещей. Антропоморфизм для определенного возраста есть палки в колесах детского развития, есть тормоз в накоплении опыта.

#### 5. Вывод.

- А. Антропоморфизм, как сложная литературная форма условного мышления, не должен смешиваться с примитивным антропоморфизмом в содержании детской жизни.
- Б. Наша задача — не усложнять детский опыт, но помогать его продвижению: формы изобразительного материала (в слове, в картинке) должны согласоваться с возможностями детского восприятия.
- В. Начало использования антропоморфической формы в детской литературе возможно в книгах для возраста 6–7-леток и при условии: а) если в таковом имеется надобность, т. е. реальность приобретает четкость и ясность для восприятия ребенка, б) если предметы, образы хорошо знакомы ребенку в их реальной сущности и не может произойти путаницы в представлениях ребенка, или в) если при сохранении условия «б» имеется определенная педагогическая цель: дать смех, юмор (перевертыш, нелепица, которая путем контраста укрепляет чувство реального).

*Арон Залкинд*

## РЕАЛИЗМ И ПРЕДРЕАЛИЗМ В ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

*Впервые опубликовано в: Книга детям. 1928. № 3. С. 5—6.*

1. Для материалистического использования детской художественной литературы дошкольного и начально-школьного возраста надо исходить из наличности еще довольно сильно выраженной иррадиации (распыления возбуждения) в центральной нервной системе.

2. Явлениями этой, еще далеко не изжитой, иррадиации, наряду со слабостью дифференцирующих процессов (процессов различения), объясняется недостаточная способность ребенка к синтезу вместе с некоторой отрывочностью и схематичностью в его мыслительной деятельности.

3. Поэтому реалистическое содержание мышления ребенка, т. е. адекватность (соответствие) реальности восприятию ее, не должно механически пониматься по типу взрослого реализма: взрослый и ребенок воспринимают реальность различно, так как обладают разной неврологической структурой. Очевидно, и преломление реальности должно получиться у обоих с рядом качественных отличий.

4. Этапом, предшествующим диалектически-материалистической, т. е. стопроцентной реалистической установке совершенного взрослого мозга, является здоровая предреалистическая установка ребенка. Она качественно противопоставлена мистике примитивного человека наличностью обязательного контроля со стороны анализаторов (органов чувств) и непрерывно прогрессирующей способностью к объективной дифференциации материала. Но она отличается от совершенного реализма недостаточной точностью воспринятого материала за неполнотой его переработки.

5. Педагогический процесс, т. е. и часть его — художественная детская литература, не должны идти в хвосте этого детского качества, что повело бы к замедлению развития материалистического мышления ребенка, но они же не имеют права игнорировать это

качество, что неминуемо повело бы к внедрению в детский мозг неудобоваримого, т. е. непродуктивного и вредного материала.

6. Воспитательные воздействия, направленные на создание совершенного детского реализма, должны: а) вызывать интерес, б) способствовать сосредоточению внимания, в) усиливать активность (инициативу, усилие, сопротивление) в действиях и исследованиях, г) вовлекать ребенка в реакции, максимально соответствующие требованиям окружающей среды. При этих целевых предписаниях вредное влияние тех или иных частных несовершенств в методике воздействия будет аннулировано, так как относительная их вредность окупается суммарно-положительным эффектом (переход количества в качество).

7. Поэтому в работу детского воображения может и должна быть вовлечена известная доля неточности при правильном, построении материала, возбуждающая усиленное тяготение к проверке, к объективному противопоставлению, к росту детского скептицизма, детской диалектики. (Конечно, неточность допустима лишь такого качества.)

Такой добавочный к вполне реалистическому материал расширит круг интересов ребенка, усилит его любознательность, укрепит критическую самостоятельность и будет трамплином для окончательного отрыва от противореалистических и внереалистических построений, на которые бывает часто падка детская фантастика. Наоборот, непрерывная, избыточно жесткая точность способна резко отбросить ребенка от реальности, лишив его доминантного к ней отношения.

8. Всякая неточность в подаче воспитательного материала (в том числе и литературного), ведущая к заторможению критики, к усилению внушаемости и элементов веры, ослабляющая тягу к контрольной проверке, должна беспощадно изгоняться из детской литературы. В этом принципе лежат и возрастные и индивидуальные пределы неточности: пределы как вниз, так и вверх, — пределы, до которых и дальше которых нельзя применять этот принцип. Совершенный реализм как заключительный этап воспитания и осторожная возрастная комбинация реалистического и предреалистического методов подачи воспитательного материала — таков должен быть практический подход в марксистской системе педагогики.

*Антонина Бабушкина*

## РЕПКУ ВЫТЯГИВАЕМ<sup>1</sup>

*Впервые опубликовано в: Детская и юношеская литература.  
1934. № 4. С. 1–4.*

Сказка как материал для детского чтения вызывала, да и теперь еще нередко вызывает сомнения со стороны педагогической общественности. Эти сомнения очень четко были выражены в до-революционной педагогике и с большой резкостью еще и сейчас выражаются советскими педагогами. И немудрено. В руках буржуазии сказка была средством отвлечения детей от социальных противоречий, от классовой борьбы. Она уводила ребенка в мир грез, в мир буржуазной романтики. В эпоху империализма русские символисты-декаденты пытались убить здоровую реалистическую сказку, заменив ее анемичным жанром уродливых по своей болезненности полетов фантазии.

В условиях диктатуры пролетариата, той классовой борьбы, которая втянула в свою орбиту все и вся, перед каждым выдвинула вопрос: за **диктатуру пролетариата** или **против нее**, буржуазные контрабандисты стараются использовать все средства, чтобы отвоевать на свою сторону читателя и в частности читателя-ребенка. Они культивируют сказку — сказку, увлекающую в мир грез, мечты, одобренную филистерскими гуманистическими идейками, в мир острых переживаний, в мир откровений. Нашлось и что-то вроде теоретиков буржуазной сказки, которые недвусмысленно выражали истинную подоплеку прорывов буржуазии в прекрасный мир откровений.

В 1923 г. т. Яновская писала: «Мы изъяли из школы, детских домов и клубов иконы, мы тщательно оберегаем детей от религиозного воспитания, но мы совершенно упускаем из виду, что имеются не только явные, всеми видимые формы воспитания, но что есть еще и формы замаскированные, не бросающиеся прямо в глаза. Эти формы самые опасные, с ними трудно вести открытую борьбу, и вот одной из таких грозных форм является „сказка“, которая во всех отношениях, как мы видим, накладывает определенную печать на всю психику ребенка». «На каком основании мы навязываем ему мир



чуждых, совершенно неинтересных для него представлений. У него есть свой мир, своя живая жизнь, дайте ему быть обитателем этого мира, этой жизни» (Яновская «Сказка как фактор классового воспитания». Харьков. 1923 г. Стр. 26–27).

Однако, реагируя отрицательно на эту идеологическую контрабанду, борясь против буржуазной сказки, некоторые советские педагоги в пылу ожесточенной борьбы допустили методологические ошибки. Исходя из неправильных методологических принципов, эти педагоги решили вообще ликвидировать сказку как предмет детского чтения.

Эта крайность была бы понятна, если бы она была только результатом той остроты и резкости, которая совершенно неизбежна в условиях напряженной борьбы, борьбы не на жизнь, а на смерть. Но эта крайность становится совершенно непонятной, когда она доживает до наших дней и все еще в головах некоторых педагогов имеет какие-то доводы.

Появление на нашем книжном рынке сказочной детской литературы за последний год стоит в явном противоречии с отрицанием права на жизнь сказки. Это ставит в тупик практического работника: он дает детям сказку и все оглядывается, припоминая те увесистые аргументы против сказки, которые он встречал еще совсем недавно на страницах советской педагогической прессы.

Это-то заставляет и нас вспомнить увесистые аргументы противников фантастического, сказочного в литературе и присмотреться к ним еще раз.

Мы обратимся к более позднему материалу по этому вопросу — к материалам дискуссии, разгоревшейся уже в 1928 г.

«Олицетворение вещей, — писал т. Романенко в 3-м номере журнала „Книга детям“ за 1928 г., — овеществление лиц — фетишизм у ребенка является социальным продуктом, возникающим путем воздействия социальной среды на почве данных возрастных особенностей, задерживающих или ослабляющих у ребенка познание окружающего».

А т. Прушицкая вторила в этом же номере журнала: «В среде ребенок соприкасается с реальными вещами и явлениями, он познает те свойства и особенности такими, какими они есть на самом деле. Антропоморфизм и анимизм в книжке, дающие образы, противоречащие детскому опыту и не имеющие корней в будущем ребенка, тормозят образование правильных представлений». «Наша задача воспитать не только мыслящего человека вообще, а человека-материалиста» (чтобы не вводить в заблуждение чита-

теля, мы поясним, что под антропоморфизмом и анимизмом авторы выписанных нами цитат подразумевают не что иное, как «олицетворение вещей, овеществление лиц» ребенком, детские иллюзии, что «кукла — Матрешка, конь — палка и т. д.» — Романенко).

Итак, мы должны воспитать не только мыслящего человека вообще, но и человека-материалиста.

Но кого рассчитывал воспитать Маркс, когда он широко в своих глубоко политических работах пользовался и олицетворением вещей и овеществлением лиц. Вот пример «антропоморфического» образа палача Парижской коммуны, с такой неотразимой силой нарисованного в воззвании «по поводу гражданской войны во Франции в 1871 г.». «Тьер, этот карлик-чудовище, около полу столетия очаровывал французскую буржуазию потому, что он представлял собою самое совершенное идейное выражение ее классово-испорченности». «Не было ничего гнуснее этой обезьяны, которой дали власть удовлетворять ее инстинкты тигра, обезьяны-тигра, портрет которой нарисовал нам Вольтер» (К. Маркс «Избранные произведения», т. II, стр. 373, 384).

Маркс прибегает к «антропоморфизированию» в изображении Тьера, потому что этим методом он ярче обрисовывает социальные черты этого палача рабочего класса. Образ сконцентрирован до предела, социальные черты его в соединении с физическими, подчеркнутые их звериным обликом, вызывают органическое отращивание.

Нарушает ли этот метод реалистичность образа? Как мы видим, не только не нарушает, а помогает обрисовать с неотразимостью всю уродливость социальной группы, родившей Тьера. Образ Тьера, вырисовывающийся перед нами то в виде Мирабо-мухи, то в виде крокодила, то в виде обезьяны-тигра, то в виде карлика-чудовища, переносит нас в действительную обстановку гражданской войны во Франции. «Антропоморфизирование» помогает проникнуть сознанием в подлинную обстановку этой борьбы, активно включиться в эту борьбу.

А гг. Прушицкая и Романенко говорят о задерживании, о торможении детского сознания антропоморфизмом. Они считают, что антропоморфизм противоречит реалистическому отображению, реалистическому мышлению. Очевидно, под реалистическим отображением они понимают фактичность, педантическую сухость описания. Но ведь если быть логичным до конца, то с этой точки зрения нужно вообще отрицать всю художественную литературу, художественный образ. В искусстве образ более реалистичен

вовсе не тогда, когда он строго соразмерен, вымерен и прилажен к фактичности, действительности, а тогда, когда он выпукло, концентрированно отражает в себе характерные, ведущие черты действительности. В этом плане «овеществление лиц» или «олицетворение вещей» — один из наиболее удачных методов, дающий возможность одним штрихом выпукло, ярко вскрыть основной смысл образа. «Тьер — карлик-чудовище, обезьяна-тигр» и т. д.

Антропоморфизм как наиболее удачный метод создания образа проник во всю нашу систему мышления.

Что можно возразить против пушкинского насквозь антропоморфизированного метаморфического образа, заключенного всего в нескольких строчках:

Где Терек играет в свирепом веселье,  
Играет и воет, как зверь молодой,  
Завидевши пищу из клетки железной,  
И бьется о берег в вражде бесполезной  
И лижет утесы голодной волной.

...

Вотще, нет ни пищи ему, ни отрады,  
Теснят его грозно немые громады (Кавказ).

Тов. Прушицкая уверяла в 1928 г.: «Психологизм, приписывание животным человеческих черт и сознательных действий должны быть изъяты из детской книжки».

Неужели можно предположить, что сухие педантичные описания Терека дадут ребенку больше чем этот исключительный образ.

И почему мы должны думать, что реалист и материалист должен быть чуждым игры воображения? Не хотим же мы будущих строителей социализма сделать скучными рационалистами, лишенными живости мысли. Как часто Ленин подчеркивал, что нам нужны мечтатели, фантазеры, что они двигают вперед мысль, обогащают ее, что они творцы жизни.

Очевидно, задача художественной литературы для детей — воспитать реалистов, но реалистов с живой, искристой мыслью, брызжащей яркими образами, оживотворяющей все вокруг себя. В этом отношении совершенно прав т. Залкинд, который в своих тезисах об антропоморфизме писал: «Непрерывная избыточная жесткая точность способна резко отбросить ребенка от реальности, лишив его доминантного к ней отношения».

«Совершенный реализм как заключительный этап воспитания и осторожная возрастная комбинация реалистического и предреа-

листического методов подачи воспитательного материала — таков должен быть практический подход в марксистской системе воспитания» («Книга детям» №, 1928 г.).

И вот здесь-то и выступает сказка как один из факторов классового воспитания.

Сказка, применяя метод олицетворения, оживления, создает яркий выпуклый образ, концентрацией каких-либо черточек в образе приковывает внимание к нему. Весь сюжет сказки обычно развертывается как план выявления этих особенностей образа, и с этой точки зрения сказка не допускает ничего лишнего, никаких посторонних, загромаждающих деталей. Так, если сказка хочет нарисовать перед вами облик пройдохи, плута, то все моменты, и композиционные и стилистические, сконцентрированы вокруг этого плутовского облика.

Сказка Пушкина «О рыбаке и рыбке», сказка «О попе и его работнике Балде» помимо фантастичности привлекают детей именно этой выпуклостью, законченностью в очертании героев. Жадный поп и ловкий на все руки работник, проучивший попа за жадность. Жадная, зазнававшаяся старуха, простой, покорный неприятельный старик. Сюжетные столкновения этих образов, данных в определенном композиционном и стилистическом оформлении выкладывают как на ладони идейное содержание сказки.

Так, «Сказка о рыбаке и рыбке» построена на столкновениях старика и старухи. Каждое столкновение все более и более осложняет положение и выявляет характер старухи. Автор, описывая эти эпизоды, всеми средствами подчеркивает свою реакцию на поведение старухи. Тут и старик, понуривший голову, тут и море, которое с каждым разом становится все более бурным, как бы выражая свое недовольство:

На море черная буря.

Так и вздулись сердитые волны.

Так и ходят, так воем и воют.

Перед ребенком обнаженно демонстрируется идея произведения. Причем совершенно ясно, что Пушкин вкладывает в сказку глубоко социальные мотивы. Описывая положение старухи в роли дворянки, затем боярыни, и, наконец, на царском троне, он, с одной стороны, издевается над господствующим классом, а с другой стороны, подчеркивает насилие и произвол крепостников.

В палатах видит свою старуху.  
За столом сидит она царицей,  
Служат ей бояре и дворяне,  
Наливают ей дворянские вина,  
Заедает она пряником печатным,  
Вокруг ее стоит грозная стража,  
На плечах топорики держит...  
На него старуха не взглянула,  
Лишь с очей прогнать его велела.  
Подбежали бояре и дворяне,  
Старика взашей затолкали.  
А в дверях-то стража подбежала,  
Топорами чуть не изрубила.

Сказочная форма дает возможность сделать содержание более выпуклым. Конкретность и цельность образа, ясность и четкость сюжета развернутого в форме повторения эпизодов, каждый раз данных более сгущенно, насыщение сказки совершенно реалистическим описанием (начиная от разбитого корыта и кончая царским тронem — все реалистично и выпукло) простота и яркость языка — все это делает эту сказку неотъемлемым детским чтением.

Беда безапелляционных противников сказки в том, что они в своих спорах подразумевают только волшебную, нереальную сказку, отражающую идеологию крепостничества и буржуазии.

Они не учитывают того, что в народной сказке часто волшебный момент в виде золотой рыбки, чертей-налогоплательщиков и даже живой травы играет последнестепенную роль, главную же канву сказки составляет реальный быт, отношение угнетенного крестьянства к своему положению, к господствующему классу. Народ создавал сказку-сатиру, сказку-анекдот, зло высмеивающую своих угнетателей. В XVIII в. народ создал сказку-лубок «Как мыши кота хоронили» — злую сатиру, в которой антропоморфизм был использован в целях сатиры на Петра I. Подразумевая под котом Петра, сказка сказывала: «мыши кота погребают, недруга своего провожают, последнюю честь с церемонией отдавали; был престарелый кот Казанский, уроженец Астраханский, имел разум сибирский, а ум сусатерский, жил, славно ел, пил, плел лапти, носил сапоги, сладко ел и сладко б...ел, умер в серый четверг, в шесто-пятое число в жидовский шабаш».

Такие «грубые», «житейские» сказки весьма волновали господствующие классы задолго еще до кадета Трубецкого. Петр I

издал указ карать смертью за сатирические сказки, оговаривая, что смеяться в сказках можно только над физическими недостатками. В 70-х годах прошлого века царская цензура с анекдотической «мудростью» мотивировала запрещение русских детских сказок Афанасьева. Она запрещала их за «глумления над боярами, попами, церковнослужителями, купцами». А ведь эти глумления были ловко сделаны благодаря той же фантастичности, антропоморфизму. Так глумление усмотрено в том, что петуха звали в дьяки, в том, что лиса заставила волка в знак клятвы целовать капкан и т. д.

Со всей очевидностью ясно, что сказка как предмет детского чтения не только не может вызвать возражений, наоборот, должна всячески нами поддерживаться. Весь вопрос в том, что — как и в подходе ко всем другим видами художественной литературы — тут должен быть сделан строжайший классовый отбор.

В последний год у нас начинают снова появляться сказки. Появились сказки Пушкина, сказки Мамина-Сибиряка, сказка Ершова «Конек-Горбунок». Создается и своя литературная сказка: сказки Смирновой, Гайдара, Кассиля. Мы начинаем снова издавать и народную сказку.

Здесь хочется остановиться на одном из самых последних изданий сказки, на только что изданной народной «Сказке о дедке и репке» (Детгиз, 1934 г.).

Очень интересно, что в своем первом опыте издания народных сказок Детгиз остановился на «Репке». Сказка по самому своему духу весьма близка к ребенку дошкольного и младшего возраста. Репка как главный герой сказки уже сама по себе заинтересовывает ребенка. Импонирует ребенку и обычная для сказки гипербличность «Выросла репка большая-пребольшая», в плане которой развернута вся сказка. Ребенок с любопытством ждет кульминационного момента — когда же репку вытянут. Шаг за шагом его любопытство увеличивается, он видит, как на помощь идет один, другой, третий, от большого до маленького и, в конце концов понадобилась совсем малюсенькая сила, которая, оказывается, только и нужна была для того, чтобы вытянуть репку. Содержание сказки ведь не только глубоко социальное — сила коллектива, что подчеркивали еще мелкобуржуазные педагоги, но и философское — переход количества в новое качество, скачки в природе, в обществе, в мышлении.

И вот это-то глубочайшее содержание дано в простой форме сказки, за которой иногда кроме развлекательства ничего не хотят признавать.

Народная мысль о силе коллектива начала пробиваться с незапамятных времен. Что иное, как не осознание силы коллектива, силы коллективного натиска — эти бунты, которые имеют свое начало еще со времен Степана Разина.

Эту мысль о силе коллектива народ стремился воплотить и в своем устном литературном творчестве. Вот почему он создавал были и сказки о венике, который не сломишь, если он крепко связан, и легко поломаешь, если его рассыпать на прутики, о репке, которую вырвешь только скопом — от мала до велика.

Сказка о репке очень резко выражает эту мысль, определяя ею все свои формальные моменты.

Сюжет сказки состоит из повторения одного и того же явления. В этом повторении одного и того же явления, только все более усиливающегося, весь смысл сказки. Фантастическое тут только то, что преувеличены размеры репки и что в вытаскивании ее участвуют и животные. Этот момент в сочетании с формой повторов, данной в устном сказе, и придает сказочность, вымышленность вещи, но это не только не лишает правдивости и истинности ее идейное содержание, а наоборот, подчеркивает его.

Все лишнее, мешающее выявиться этому содержанию, народное творчество отбрасывает прочь. В самом деле, ограничиваясь повторениями эпизодов с вытаскиванием репки, сказка не дает ни одного лишнего действия, не загромождает себя никакими ремарками сказителя, рассуждениями, отступлениями. Сказка не употребляет ни одного эпитета. Эпитета «большая-пребольшая» в народной сказке нет, он вставлен в переделке сказки для детей. Гиперболичность репки видна только из того, что ее не могут вытянуть. В сказке нет ни одного стилистического образа. В ней все строго, просто и действует убедительностью самой заложенной в ней мысли.

Совершенно понятно, что эта сказка одной из первых должна была попасть в детские издания. Сила и убедительность мысли при формальной простоте, скупости и в то же время выразительности как нельзя лучше соответствует детскому восприятию. Это задолго еще до революции поняли и педагоги и издатели — и еще лет 60 назад переработали эту сказку для детей. Почти без изменения в этой переработке и издана сказка Детгизом.

Однако так давно переработанная для детей сказка во многом отличается от подлинно народной сказки. В очень многом она, сохранив народный колорит, стала лучше. Например выигрывает в стилистическом отношении. Язык стал четче, звучнее, сохранив

народность в яркости и в построении. Но есть изменения, которые портят сказку.

Нет, например, в народной сказке характерного для мелкобуржуазной обывательской добродетели конца: «Вот так репка была. Большая-пребольшая. Сами поели и нас угостили!»

Этот конец диссонирует тому социальному смыслу сказки, о котором мы говорили выше. Этого конца нет уже в сборнике сказок, составленном Свентицкой и изданном в 1922 г. В нашем детгизовском издании этот мещанский кончик, безобразящий сказку, есть.

Народ создал нам величайшее богатство. Нужно только уметь им пользоваться. Нужно уметь проникнуть в глубочайший смысл его великого творчества. Мы начали большое и нужное дело. Мы пытаемся вытащить на свет образцы народного творчества. Вытягивая эту «репку», нам нужно не забывать, что сказка не простое развлекательство, что в ней всегда заложен глубокий смысл и незачем его скрывать от ребенка.

### *Примечания*

<sup>1</sup> «Сказка о дедке и репке». Рис. Е. Бем. — М., Детгиз. 1934. 15 стр. 30 к. 5000 экз.



*Елизавета Шабад, Евгений Лундберг*

## ДЕТИЗДАТ И СКАЗКИ

*Впервые опубликовано в: Литературная газета. 1936. № 56 (619), 5 окт. С. 4.*

Нужна детям сказка?.. Спорили долго, крикливо, сердито. А дети сидели без сказки.

Теоретические разговоры «специалистов» смущали издателей. Если они что и издавали, то только животный эпос, который оставался вне подозрений даже в годы наибольших гонений против сказки.

И вдруг все изменилось.

Сказка победителем вступила в детский мир; пока о ней спорили, она завладела сразу двумя новыми «провинциями» — радио и детским диафильмом. Таким образом, число детей, так или иначе воспринимающих сказку, сразу возросло во много десятков раз даже по сравнению с годами ее расцвета.

Перед нами небольшая стопка вновь изданных Детгизом сказок. Их не много по названиям, но общий тираж их больше, например, тиража 1910 г., когда в одной только Москве частными издательствами было выпущено двести десять названий, из них сорок принадлежали сказкам Андерсена.

«Рестаурация» сказки началась и на этот раз с Андерсена, главным образом с тех его вещей, которые имели хорошее хождение и раньше. Отбор — тот же, что в 1910, 1923 и 1927 гг., — это значит, что настоящая работа над автором еще не начиналась.

Детиздат поступает правильно, возвращая детской аудитории наиболее знакомые андерсеновские персонажи, но из ста восьмидесяти пяти написанных им сказок дети получили только наиболее бесспорные.

Андерсеновские сказки нуждаются не только в широком отборе, их надо заново переводить: старые переводы отжили свой век, и наиболее добросовестные из них (Ганзенев и М. Вовчок) не соответствуют нашим требованиям.

К недостаткам существующего издания (перевод С. Займовского) надо отнести некоторую недоделанность текста, сокращенную

подачу серии «Оле-Лукойе» (даны только два эпизода) и бескрайные иллюстрации. Книга оформлена хорошими художниками (А. Фонвизин и Л. Бруни) но полиграфически выполнена очень бледно. Дети равнодушно проходят мимо этих иллюстраций.

Андерсен почти не требует обработки: небольшие купюры, касающиеся главным образом сентиментальных или религиозных отступлений от рассказа, в счет не идут. Иначе обстоит дело со сказками братьев Гримм и в особенности с Перро.

Бр. Гримм широко пользовались фольклорным материалом. Они обрабатывали его, и сами подвергались обработке. Мы располагаем бесчисленным множеством вариантов гриммовских сказок и в праве издавать то, что нам более всего подходит. Однако, редакция или пересказ требуют величайшего такта. Нельзя, например, допускать, чтобы в пересказе сказки ничем не отличались друг от друга, чтобы в них стиралось все индивидуальное. Бр. Гримм избегли в данном случае этой напасти, зато она постигла сказки Перро, от которых уцелели одни лишь скелеты.

Сказки Перро скоро отпразднуют свой 250 летний юбилей. Они очень сложны. Перро писал их не для детей. В них, кроме фольклорной основы, есть и нравоучение, и шутка, и всякого рода литературные наслоения. За обработку сказок Перро может браться только опытный и тонкий мастер, владеющий языком оригинала и чувствующий себя «почти дома» во французской литературе XVII в. Судя по тексту нарядно изданного («под Девриена») тома сказок Перро — они обработаны неопытной рукой (пересказ М. Булатова).

Превосходный шрифт, хорошая бумага, великолепно переданные рисунки Густава Дорэ, — и скучный, какой-то казенный пересказ! Какая досадная неудача, тем более, что книге этой было явно отдано много внимания и заботы.

Малышам такой Перро не нужен: рисунки Дорэ для них слишком сложны, в тексте сохранено архаическое построение фраз, несмотря на общую обнаженность пересказа («маленькая принцесса будет настолько же глупа, насколько красива»). С Перро придется поступить так же, как Детгиз уже правильно поступил со сказками Бр. Гримм: дать два разнотипных издания для разных возрастов.

Пересказ сказок Бр. Гримм (А. Введенского, редакция С. Маршака) сделан совсем по-иному, чем пересказ Перро. А. Введенский сохранил черты, характеризующие сказку, дал выразительный диалог, который легко читать вслух, упростил синтаксис. Среди изданных сказочек есть совсем свежие вещи — «Лиса и гуси», «Сова».

Одна из самых приятных книг переводной сказочной серии Детгиза — это «Японские народные сказки». Из вошедших в этот сборник сказок раньше издавались только две: «Длинное имя» и «Страна дураков» — в данной передаче они гораздо ярче и сочнее, чем в предыдущем издании.

Японские народные сказки, несмотря на простоту свою и лаконизм, гораздо богаче интонациями, чем большинство европейских сказок. Дети свободно входят в мир японской сказки. Они чувствуют ее ироничность, нарочитость ее чудес, подхватывают шутку, радуются повтору и лукавым концовкам.

В книге дано несколько сказок-шуток, сказок-анекдотов. Дети любят этот жанр, они сами подчас создают и рассказывают анекдоты друг о друге или о событиях недавнего прошлого. «Рассказы месяца» Андерсена являются образцами того же жанра.

Такие же сказки-анекдоты народов Америки, Африки и Азии мы находим в книжке «Как братец кролик победил льва» (перевод и обработка М. Гершензона). Здесь уже нет лаконизма, иронии и безукоризненной чеканки сюжета японских сказок, нет и той «гравюрной» изобразительности, которая свидетельствует о высокой культуре японского народного сказочника. Здесь все пестрее, эмоциональнее. Интересна и жива приключенческая сторона этих сказок. Африканская серия дает превосходный познавательный материал. Своеобразно дан ландшафт. Легко может быть устранена некоторая «громоздкость» стиля.

Вряд ли правильно поступило издательство, объединив сказки разных народов в одной книге. Например, индусские сказки и сказки индейцев Центральной Америки резко отличаются по своему колориту. Все эти народы — и читатель их сказок — имеют право на то, чтобы и в тексте и в иллюстрациях была сохранена их специфика. Иллюстрации Н. Лапшина к «Японским сказкам» хотя и вызывают возражения, но они специфичны, они в какой-то степени дополняют и освещают текст. Иллюстрации в книге М. Гершензона заимствованы из иностранных изданий. Немецкая или английская банальная интерпретация африканского или индейского животного эпоса довершают ошибку, допущенную издательством. Эпос никогда и нигде не заслуживает «вселенской смази», которой его подвергли оформители.

Как бы там ни было, дело издания сказок начато Детгизом удачно и, видимо, будет вестись планомерно. Кое-что из сказок попало в серию «Книга за книгой» и нарушило «общий уровень», который мы отметили выше: иллюстрации здесь оказались ниже всякой

критики, особенно у «Храброго портного» и «Дюймовочки». Мы решительным образом возражаем против такого разрыва между оформлением дорогих и «массовых» изданий.

Детгизу придется в упор поработать над сказкой: в завоеванных ею «провинциях» сказка уже пустила свои корни. Диафильм в 1937 г. разворачивает широкую программу. Радиоцентр пытается найти новые формы подачи сказки слушателям. Пятнадцать утренников в месяц отведены им этому жанру. Здесь идет своеобразная проверка детских восприятий сказки. Страшная «Красная шапочка», о которой столько спорили, вызвала у детей здоровую и бурную реакцию: они спели на мотив «Трех поросят» — «Нам не страшен серый волк», и не ощутили ни страха, ни душевной подавленности.

Это небольшой урок иллюстраторам и пересказывателям: многое в восприятии сказок зависит от условий ее подачи.

## ИНТЕРВЬЮ

### «В ГОСТЯХ У СКАЗКИ»: НА ВОПРОСЫ МАРИНЫ БАЛИНОЙ ОТВЕЧАЮТ ДЖЕК ЗАЙПС, КРИСТИНА БАККИЛЕГА, ВАНЕССА ЙООСЕН

Почётного профессора Государственного университета штата Миннесота (США) Зайпса не надо отдельно представлять читателям ДЧ. Во втором номере выпуска за 2013 г. с его разрешения был напечатан отрывок из его монографии *Fairy Tale as Myth / Myth as Fairy Tale*, 1994. Автор более сорока книг, профессор Зайпс продолжает активно работать в литературоведении, сочетая свою исследовательскую деятельность с переводческой и издательской. С 2019 г. в его небольшом издательстве *Little Mole and Honey Bear* выходят под его редакцией и в его адаптациях и переводах литературные сказки первой половины XX в. Это политически ангажированные сказки, которые, как считает Джек Зайпс, необходимо знать новому поколению, так как эти тексты — о толерантности, о противостоянии насилию и о всех тех вопросах этики человеческого поведения, которые всегда были на повестке дня у сказочников всех времён и народов, ведь сказка, как утверждал Вальтер Беньямин, была первым учителем человечества. Сам профессор Зайпс стремится, по его собственным словам «раскопать», вытащить из небытия и дать современному читателю как можно больше этих забытых текстов, и собирается это делать до тех пор, пока, как он утверждает со свойственным ему юмором, «меня самого не закопают в землю».

Почётный профессор кафедры английского языка и литературы Государственного университета штата Гавайи-Маноа Кристина Баккилега — автор книг по фольклорной и литературной сказке. Среди её публикаций уже ставшие классикой

*Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies* (1997) и *Fairy Tales Transformed? 21<sup>st</sup>-Century Adaptations and the Politics of Wonder* (2013). В серии *Penguin* в соавторстве с Мари Алохалани Браун вышла её *Книга русалок (The Penguin Book of Mermaids, 2019)* Только что в издательстве *Wayne University Press* прошла презентация её сборника *Inviting Interruptions: Wonder Tales in the 21<sup>st</sup> Century* (совместно с Дженнифер Орме, 2021), В этом сборнике собраны современные сказки и визуальные проекты самых разных авторов и иллюстраторов, обратившихся к этому все ещё популярному жанру. Профессор Баккилега — один из соредакторов американского академического журнала *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*.

Третий участник — доцент кафедры англистики Государственного Бельгийского университета (Антверпен) Ванесса Йоосен. Йоосен — представитель нового поколения исследователей европейской сказки. Среди её работ — книги об интертекстуальности в сказочном жанре (*Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-tales Scholarship and Postmodern Retelling, 2011*), новое прочтение сказок братьев Grimm (в соавторстве с Гиллиан Латей, *Grimm's Tales around the Globe: the Dynamics of Their International Reception, 2014*) и, наконец, сборник *Connecting Childhood and Old Age in Popular Media, 2018*, в котором Ванесса Йоосен, пожалуй, впервые обратилась к теме возраста героев в сказочных сюжетах. Именно последней книге мы сегодня обязаны новым поворотом в исследованиях сказки, обозначаемым словом эйджизм (от англ. *agism*). Как изображается в сказке старение? Почему сказочные сюжеты так старательно рассказывают нам о молодильных яблоках, о живой и мёртвой воде и других атрибутах вечной молодости, которую дарует сказка своим героям? Фокус на изображении взрослого и, шире, проблемы возраста в детской литературе стал основой для её нового исследования *Adulthood in Children's Literature, 2018*.

Итак, на вопросы журнала отвечают Джек Зайпс (ДЗ), Кристина Баккилега (КБ) и Ванесса Йоосен (ВЙ):

**М. Б.:** *В России принято считать, что сказка имеет воспитательное значение, особенно это принято относить к фольклорным сказкам. Как Вы считаете, можно ли ставить равенство между народной педагогикой и профессиональной педагогикой? Существует ли такая позиция в США? Или место «самого воспитательного» жанра занимает какой-то другой?*

**Д. З.:** Я не уверен, что можно говорить о народной педагогике и профессиональной педагогике, когда речь идет о фольклорных и литературных сказках. Я также не знаю, какой литературный жанр является наиболее воспитательным. Мудрость народных и литературных сказок обычно передается через определённые традиции, создаваемые социальными классами внутри своих сообществ. То, что эти сказки обладают своей особой дидактикой очевидно, но мы должны знать контекст, в котором эти сказки создавались. Например, люди рассказывают сказки повсюду — у камина, в кафе, по телефону, в интернете, и смысл этих простых и незамысловатых сказок понятен любому. Литературные сказки чаще всего рассказываются в таких учреждениях, как школы и колледжи, и слушатели в большинстве случаев имеют какой-то уровень подготовки, который помогает им понять сложность и многообразие сюжета. К сожалению, в Соединенных Штатах фольклорные и литературные сказки часто становятся товаром и «продаются» публике, а поэтому они должны быть красочными и зрелищными, чтобы привлечь внимание как детей, так и взрослых. В результате побеждает коммерция, и сказки теряют всякий воспитательный смысл, который они могли бы иметь.

**К. Б.:** Я преподаю в США с 1983 года, и мой взгляд на образование в этой стране сформировался под влиянием двух факторов: я выросла в Италии и переехала в США, когда поступила в аспирантуру, то есть я выросла в другой стране и в другой сказочной культуре. Я долгие годы преподавала на Гавайях, которые стали американским штатом только в 1959 году. До сих пор в представлении многих жителей Гавайских островов их земля воспринимается ими как оккупированная, а сами они себя видят колонизованной нацией.

Изучая и преподавая в Гавайском университете фольклор, устные традиции и, в частности, сказки и их адаптации, я узнала, что чаще всего студенты подвержены влиянию Диснея, а семейные традиции рассказывания и чтения сказок отступают. Мои студенты, особенно в 1980-х и 1990-х годах, были очень увлечены развлекательной стороной сказочных сюжетов, в это время их вкусы оказались сформированы коммерческими ценностями американской культуры потребления — культуры, ставящей во главу угла как немедленное выполнение желаний по взмаху волшебной палочки, так и обязательный happy-end. То, что я вижу в аудиториях колледжей и в повседневном общении уже сейчас, в XXI веке, несколько отличается. Молодые люди в США и других странах стали гораздо

лучше понимать различные версии и адаптации сказок в современной культуре. Они не просто очарованы сказками, их вдохновляют неограниченные трансформационные возможности жанра. Конечно, я обобщаю; это далеко не черно-белый список возможностей и особенностей фольклорной и литературной сказки в современной культуре. В моей монографии *Fairy Tales Transformed? 21st-Century Adaptations and the Politics of Wonder* (2013) я писала о том, что за последние 50 лет феминистская, квир-, антикапиталистическая и экологическая социальная критика проникла в детское образование и повлияла на «сказочное производство» в нашем глобализованном пространстве. Сегодня появилось больше возможностей для того, чтобы читательский отклик стал влиятельным фактором создания и переосмысления сказок, так как современные медиа дают возможность непрерывного диалога между автором сказки и её «потребителем».

Какое отношение это имеет к народной педагогике, а точнее, к «мышлению сказками», которое можно почерпнуть из когнитивных исследований? Я бы сказала, что мы наблюдаем возрождение сказки как жизненно важного ресурса, но не как иллюстрации счастливой сказочной победы. Это скорее преодоление повседневных трудностей и травм, выявление самых разных возможностей борьбы с препятствиями, установления взаимных связей с людьми и окружающей средой, а также представление об альтернативных возможностях в жизни реальной и совсем не сказочной. Это не относится ко всем сказкам в том виде, в котором они создаются или переживаются сегодня, но их способность говорить о бедах, надежде и справедливости вновь актуализировалась, и это потенциально преобразует понимание и оценку образовательной ценности как фольклорных, так и литературных сказок.

Помимо исследований сказок, основанных на интертекстуальном, феминистском и социально-историческом подходах, а также на когнитивных исследованиях, на мои представления о том, как сказки используются в «народной педагогике», повлияли исследования литератур национальных меньшинств, особенно работы Дэниела Хита Джастиса (*Why Indigenous Literatures Matter*, 2018), Томаса Кинга (*The Truth about Stories*, 2008) и Лиэнн Бетасамосаке Симпсон (*Dancing on Our Turtle's Back: Stories of Nishnaabeg Re-Creation, Resurgence, and a New Emergence*, 2011). В этих исследованиях традиционные сказки предлагают своим читателям особый жизненный код, учат, как жить в мире и показывают уникальную возможность иного доколониального «воображения» (см.



работы Justice). Евро-американские фольклорные и литературные сказки не следует путать с традиционными сказочными нарративами коренных народов или приравнивать одних к другим. Тем не менее в наше время их стратегии повествования, как отмечает Томас Кинг, «путают с ценностью и изысканностью истории», тем самым затушевывая, по крайней мере, в Северной Америке, философскую и этическую ценность сказок, которые затем обозначаются как детские не потому, что они дидактичны, а потому, что они воспринимаются как упрощенные или архаичные. Эти сказки имеют огромное значение уже потому, что они создают совершенно другое мировоззрение, когда в основе отношений между человеком и его окружающим миром главным становится именно познавательный интерес, удивление перед тем, как прекрасен и непредсказуем этот мир. Так, для Гавайев очень важными стали работы литературоведа и исследовательницы фольклора ku'ualooha ho'omanawanui. Её статья «Mo'olelo Kamaha'o 2.0: *The Art and Politics of the Modern Hawaiian Wonder Tale*» вошла в сборник *Re-Orienting the Fairy Tale*, 2020. С этих же позиций мы рассматривали и современные сказки, которые вошли в нашу с Дженнифер Орм недавно вышедшую антологию *Inviting Interruptions: Wonder Tales in the 21st Century*.

**В.И.:** Конечно, сказки всегда дидактичны. Их можно использовать для воспитания таких важных ценностей, как скромность и доброта. Однако не следует забывать, что самые популярные сказки возникли очень давно, и я думаю, что они, наряду с «вечными» ценностями, также передают устаревшие представления о жизни в обществе и о динамике общественных отношений. Особенно такое несоответствие заметно, когда речь идет о гендерных ролях в культуре и в обществе, а также когда речь заходит о социальном неравенстве.

**М.Б.:** *Известны ли Вам показательные случаи перевода одной литературной сказки на другой язык, когда текст подвергался серьезной трансформации? Каковы причины такой трансформации? Можно ли назвать имманентные свойства текста, которые в первую очередь подвергаются перелицовке при попадании на инокультурную почву?*

**Д.З.:** В первую очередь это процесс *диснейзации* как фольклорных, так и литературных сказок. Это означает, что корпорация Уолта Диснея и многие другие небольшие кинокомпании в 1920-х годах начали аранжировать и переделывать оригинальные сказочные тексты (как фольклорные, так и литературные). Делалось это

для того, чтобы «подсластить пилюлю» и дать американскому зрителю отфильтрованные тексты, в которых добро всегда побеждало зло. В основном диснеевские сказки являются сексистскими, расистскими и элитарными. Это относится и к фильмам, и к книгам по сюжетам фильмов, которые продолжает выпускать диснеевская корпорация. На мой взгляд, эти фильмы и книги укрепляют основные капиталистические ценности, вместо того чтобы вдохновлять молодых людей на критическое отношение к действительности, что всегда было достоянием и фольклора, и литературной сказки. Один из главных постулатов американского общества — путь к личному успеху, поэтому дети вырастают в атмосфере постоянной конкурентной борьбы. Американских детей постоянно побуждают добиваться успеха и соревноваться, вместо того чтобы учить их тому, как работать вместе и делиться плодами своего труда.

**К. Б.:** Я остановлюсь на авторских литературных сказках, а точнее на двух текстах: «Den lille havfrue», или «Русалочка», которая была опубликована на датском языке Хансом-Кристианом Андерсеном в 1837 году, и итальянской сказочной повести «Le avventure di Pinocchio», или «Приключения Пиноккио», написанной Карло Лоренцини, более известном как Карло Коллоди, в 1883 году. Переводы этих сказок на английский язык появились вскоре после их первого издания, Андерсена — в 1846 году, а Коллоди — в 1892 году, и распространялись далее на других языках, причем английские версии часто служили источниками новых переводов, например, в Азии, а анимационные фильмы Диснея — соответственно, «Русалочка» 1989 года и «Пиноккио» 1940 года — сильно повлияли на популярность этих сюжетов, в то же время кардинально изменив сказки и в определенной степени заменив их «оригинальные» версии в народной культурной памяти. В качестве предупреждения к этим примерам я хочу отметить два момента, которые не новы, но актуальны. Во-первых, ни одна литературная сказка не возникает исключительно в воображении одного писателя. «Русалочка» напоминает ряд старых историй, в которых русалка приходит в мир людей, чтобы выйти замуж; Коллоди узнал о могущественных феях из сказок Мари-Катрин д'Онуа и других французских писательниц, которых он переводил. Во-вторых, граница между переводом на разные языки и адаптацией, рассчитанной на разных носителей языка, довольно зыбкая, поскольку и то, и другое требует культурного перевода, предполагает адаптацию для новой аудитории и в дальнейшем предопределяет довольно непредсказуемые пути для той или иной сказки.

Я не знаю датского языка, поэтому мои наблюдения не касаются языковых изменений, но я понимаю, как сказка Андерсена описывает экзистенциальный кризис и духовные поиски. Когда я читаю «Русалочку» на английском языке, меня поражает то, что в старых и новых переводах 15-летняя героиня представлена как «маленькая»: она самая младшая из морских принцесс, принц обращается к ней как к ребенку, у нее нет слов, чтобы выразить себя в мире людей, и в финале она — «дитя воздуха». Как показательна песня «Part of Your World», так и в диснеевском фильме лиминальность и экзистенциальный кризис русалочки переосмыслены. Ариэль (имя которой, в отличие от русалки в печатном тексте, названо) — это дерзкий американизированный подросток, который вновь обретает голос и творит хэппи-энд.

Для меня итальянский язык является родным, поэтому мой опыт переводов «Пиноккио» значительно отличается от работы с датским текстом. Меня никогда не удовлетворял образ Феи у Коллоди в английском переводном тексте: «capelli turchini» никак не ассоциируются ни с «бирюзовыми», ни с «индиго», ни с «голубыми» волосами — все это неадекватные переводы; многочисленные *тосканизмы* отмечены в критических изданиях, но не могут придать английскому тексту тот вкус, который существует в нём по-итальянски; а сатира и сентиментальность переводятся легче, чем лингвистический юмор. Переход от исходного сюжета Коллоди к Диснею совсем не соответствует оригинальному тексту: ужас Пиноккио, повешенного на дереве, превратившегося в осла и проглоченного акулой в романе, значительно смягчается в анимационном фильме. Поднятые Коллоди социальные проблемы детского труда и школьного образования заменены давлением сверстников и семейными недоразумениями, и все это помещено внутрь развлекательной цветной феерии.

Какие элементы сказки первыми попадают под влияние перевода или адаптации? Многое зависит от того, стремится ли переводчик/адапатор одомашнить сказку, чтобы новая аудитория чувствовала себя в ней как дома, или же подчеркнуть в ней существующую экзотику. Дисней, безусловно, одомашнил «Русалочку» и «Пиноккио». В «Пиноккио» 1940 года исчезли сильные тосканские корни сказки Коллоди и локальные пейзажи, бедность большинства персонажей, коррумпированность итальянских институтов в только что образованной стране, опасности, которым подвергались маленькие дети, если они не ходили в школу. В «Русалочке» 1989 года исчезли экзистенциальное путешествие главной героини, ее плава-

ние в датских водах, ее стремление к обретению души. В обоих случаях трансформации подвергаются именно географические аспекты сказки, и на первый план выходят аспекты социализации: стремление юной героини к социальному признанию и взрослению. Дисней одновременно американизирует и универсализирует сказку.

Это отличается от того, что происходит с другими литературными сказками, например, с арабскими сказками «1001 ночь», которые в первом европейском переводе / адаптации Антуана Галланда в XVIII веке создали чрезвычайно мощный образ Востока и его чудес. Главной задачей этих сказок оказалось создание образа «другого» для европейцев. Тем не менее когда некоторые из этих сказок, а также сказки Шарля Перро и братьев Гримм появились на гавайском языке в XIX веке, они были переведены не для экзотизации, а для того, чтобы прокомментировать политические и социальные проблемы Гавайев в косвенной, сюжетной форме. (Важными в этом контексте являются статьи самой Кристины Бакилега совместно с Ариста о переводах арабских сказок «1001 ночи», а также статьи Брайана Кувады — М. Б.) Поэтому у меня нет исчерпывающего ответа на этот вопрос. Скорее, я считаю важным изучать историю перевода и адаптации сказки, рассматривать идеологии, вдохновляющие эти трансформации, и концептуализировать их как часть особой сказочной «паутины», которая не имеет единого начала или конца.

**В. Й.:** Я написала книгу о переводах «Белоснежки» на голландский язык (*Wit als sneeuw, zwart als inkt*) и нашла самые разные версии, в которых эта история подверглась серьёзным изменениям. Очень часто менялась концовка сказки, и злую королеву наказывали по-разному (иногда более мягко, чем в версии Гриммов, а иногда и более жестоко). Мне больше всего нравится недавняя экранизация версии Вима Хофмана, в которой Белоснежка пишет письма своей матери, по которой она скучает. В конце концов она понимает, что это её мать предлагает ей отравленное яблоко. Она принимает этот сомнительный подарок, так как не хочет жить, если она не может быть любимой. Это прекрасная история, восходящая к самым ранним версиям Белоснежки, до того как братья Гримм заменили мать мачехой. В этой версии значительно больше глубины и психологической проблематики. Она была опубликована в Нидерландах в 1990-х годах, в эпоху, когда у нас начали появляться детские книги, предлагающие персонажей с глубокой психологической прорисовкой. Добавляет необычности и то, что книга написана в стихах.

**М. Б.:** *Существуют ли какие-то социально-исторические внутри и внелитературные предпосылки к «сказочному буму»? Например, известные опыты романтиков в создании сказочных произведений? Или в эпоху модернизма начала XX века в России? Способствуют ли производству сказочного нарратива крупные мировые кризисы (такие, например, как Первая и Вторая мировые войны в XX веке)? Чем это можно объяснить?*

**Д. З.:** Сегодня трудно сказать, существовал ли когда-либо особый «сказочный бум». Мир в XX и XXI веках достаточно хаотичен, и со времени двух мировых войн и сотен более мелких произошёл серьёзный поворот в человеческом сознании. Чаще всего сказка становится серьёзной альтернативой реальности. Независимо от того, имеют ли сказочные книги и фильмы счастливый конец и предсказуемы ли их сюжеты, они переносят нас в другой мир, который позволяет нам забыть о насущных конфликтах и проблемах. Также не стоит забывать, что начиная с 1970-х годов множество талантливых и одаренных художников, режиссеров и актеров создали поразительные инновационные фильмы, которые провоцируют нас на нестандартные размышления и сочувствие к бедным и несправедливо униженным героям. Тема неравенства в обществе стала одной из самых востребованных сегодня. Это ведь тоже часть «сказочного бума». Но, к великому нашему сожалению, сказки никак не могут исцелить больное общество.

**К. Б.:** Я думаю, что мои комментарии в ответах на первый вопрос уже в какой-то степени затронули этот аспект. Сказки как плод фантастического вымысла имеют прочную основу в реальности, в повседневном опыте, в обстоятельствах, которые меняют нас и которые мы хотим изменить. Я согласна с тем, что «мировые кризисы... способствуют созданию сказочного повествования», а также его восприятию, но как и в какой степени? В США к сказкам братьев Гримм относились с подозрением после Второй мировой войны, а до и после нее — как отмечают другие исследователи — анимационные фильмы Диснея способствовали формированию особой рабочей этики (гномы в фильме «Белоснежка» 1939 года) и культуры повседневности (пирожные быстрого изготовления, приготовленные феями в «Спящей красавице»).

Определение времени или ситуации как «кризиса» подчеркивает их опасность, но также указывает на возможность перелома к лучшему. Сказки — это повествования, открывающие возможности для перемен, от разрешения конфликтов до альтернативного будущего; они вселяют надежду, как убедительно показал в своих

многочисленных публикациях Джек Зайпс, а без надежды сопротивление мелким и крупным несправедливостям не может продолжаться. Сказки показывают, что кажущиеся немощными люди неожиданно для самих себя открывают в себе особые возможности и побеждают врагов, недуг и зависть. Мы видим это сейчас во время пандемии COVID-19; мы видим это в сказках XIX века в Германии, когда высокий уровень смертности матерей во время родов отчасти стал причиной появления злодейки-мачехи (см. работы Марины Варнер и Марии Татар); мы видим это во французских женских сборниках конца XVII — начала XVIII века, осуждающих практику браков по расчету (это, в первую очередь статьи Энн Э. Дугган о гендере и сексуальности в фольклорной и литературной сказке); мы видим это в народных сказках Океании, где «ребенок-людоед» становится значимой культурной метафорой для колонизованных народов.

Я не хочу проводить прямую линию между созданием сказок и масштабными кризисами. В 2017 году мы с Энн Э. Дугган стали организаторами конференции «Мышление сказками во времена конфликтов: Конференция по сказковедению» в *Wayne State University* в Детройте, результатом которой стала публикация в 2019 году специальных выпусков трех журналов — *Journal of American Folklore*, *Marvels & Tales* и *Narrative Culture*. В широком культурном контексте мы размышляли о том, как конфликты и возможные решения конфликтов отражаются на вопросах пола, расы, класса, этнической принадлежности и сексуальности в различных сказочных традициях. Культурное присвоение самых разных сказок и традиций может противостоять неолиберальным повесткам дня или способствовать им. Сказки могут как оспаривать, так и утверждать гегемонистские структуры власти; сказочные утопии могут быть освободительными или реакционными, а зачастую и теми, и другими. В сказках нет одного фокуса, в них нет единой дидактики. Недавно я слушала лекцию Эндрю Теверсона, посвященную памяти шотландского писателя, поэта и этнолога Эндрю Лэнга, в которой он размышлял о замечании Лэнга о том, что сказки «ненавязчиво преподают истинные уроки нашего пути в мире недоумений и препятствий». Мне нравится эта связь жанра с «путешествием», с движением по труднопроходимой местности, потому что этот образ неявно говорит нам, что «уроки» сказки должны усваиваться заново, когда мы, индивидуально или коллективно, путешествуем по предсказуемому или непредсказуемому, но всегда локальному ландшафту наших «недоумений и препятствий». Я не уверена, как

я уже говорила ранее, что мне нравится думать о сказках как об «уроках», но я думаю, что сказки продолжают вдохновлять нас и мы продолжаем учиться на их примерах, приобретаем всё новые смыслы для наших сказочных «походов». Так, сегодня мы обратились к экологическому контексту сказки. А я пытаюсь здесь представить российскому читателю некоторые современные взгляды на жанр, который продолжает трансформироваться, и надеюсь, что следующее поколение ученых порадует нас другим представлением о сказке и её контекстах.

**В. Й.:** Я думаю, что большое влияние оказали эмансипационные движения второй половины XX века. С одной стороны, сказки были распространены как форма ностальгической детской литературы, а с другой — они были переписаны в свете новых дидактических идеалов.

**М. Б.:** *Какой сказочный сюжет, с Вашей точки зрения, на момент начала XXI века можно назвать самым освоенным в европейской и американской культуре? В чем кроется причина востребованности этого сюжета в разных национальных культурах и в разных политических условиях?*

**Д. З.:** Я полагаю — и я подчёркиваю, что это именно моё предположение: сказка, которая была наиболее глубоко усвоена европейской и американской культурой, не говоря уже о культурах Африки, Азии и Южной Америки, это «Красная шапочка», ставшая самым настоящим *мемом*. Эта история о маленькой девочке, которую насилует злой волк (мужчина), является метафорическим толкованием того, как относились и относятся к женщине в большинстве существующих сегодня обществ. Именно потому, что мы не решили проблему доминирования мужчин над женщинами и жестокого обращения с ними, эта сказка о насилуемой девочке получила такое широкое распространение. Я продемонстрировал это в своей книге «Испытания и беды Красной Шапочки» (*The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, 1993), и в большинстве своем моя интерпретация этого сюжета получила довольно широкое признание. Когда я использую научный термин *мем* для объяснения популярности сюжета «Красной Шапочки», я хочу объяснить распространение этой сказки через самые разнообразные когнитивные процессы, через нашу память, в которой сохраняются основные элементы этой истории. Эта сказка создаётся и воссоздаётся в самых разных частях света как реакция на поведенческие модели общества. В такой динамике и заключается уникальность

сказочного жанра. Сказка всегда и актуальна, и дидактична. Её кажущаяся простота невероятно глубока и поучительна.

**К. Б.:** На этот вопрос мне трудно ответить. Я бы подумала не об отдельной сказке, а о группе сказок, где главная героиня — «невинная гонимая девушка». К этой категории относятся такие сказки, как «Золушка», «Белоснежка», «Спящая красавица», «Рапунцель» и многие другие сюжеты, которые феминизируют жанр, обеспечивают гетеронормативные конструкции женственности, вытекающие как из конкуренции между женскими персонажами, так и из свойственной сказочному жанру поддержки патриархата. Во многих случаях путешествие главной героини представляется как «восстановление» ее привилегированного социального статуса, созвучного в свете недавнего американского прошлого трамповскому лозунгу «Сделаем Америку снова великой!» Но вот, например, «Красная Шапочка» не относится к этому кластеру. В некоторых инвариантах сказки главная героиня рассматривается не как жертва, а как соучастница преступления волка. И все же эта сказка остается в реестре популярной культуры в Европе и Соединенных Штатах, как это недавно было показано в агитационных мультфильмах, связанных с пандемией.

Я не думаю, что существует какой-то один доминирующий сюжет, особенно сейчас, в XXI веке, когда многие пересказы и «пересмотры» сказок происходят в новых медиаформах, в контр-культуре и даже в образовании. Сегодня к этому жанру обращаются группы людей, которые раньше чувствовали себя исключенными или стигматизированными им. Как я уже упоминала ранее, молодые (и не очень молодые) люди все больше интересуются менее известными версиями популярных сказок или сказками, которые не так популярны: например, такие сказки, как «Cinderella the Cat», «Dunkeyskinе», «The Juniper Tree», «Twelve Dancing Princesses». Создатели и адаптеры сказок обращаются сегодня не только к вопросам пола, но и расы, этнической принадлежности, инвалидности, сексуальности, социального класса, политического беспорядка, иммиграции, злоупотребления властью. В некоторых случаях появляются новые сказки, как в отмеченной канадской премией книжке-картинке «От звезд на небе до рыб в море», написанной Кай Ченг Томом и проиллюстрированной Вай-Янт Ли и Кай Юн Чингом. Однако во многих случаях возрождение жанра начинается с мобилизации менее известных версий популярных сказок, таких как «Русалочка» в веб-комиксе Майи Керн (2012) или «Золушка» в неаполитанском малобюджетном анимационном фильме



«La Gatta Cenerentola» (2016) и в графическом романе Трунг Ле Нгуена «Волшебная рыбка» (2020). Сегодняшнее превращение сказки в постоянно возрождающийся текст опирается на неограниченные возможности этого жанра, когда и у читателей и писателей, у зрителей и художников есть непосредственная возможность населять и трансформировать сказку со своих собственных точек зрения на метафоры, тела, среду, страхи и желания.

**В. Й.:** Сказка о Золушке, как мне кажется, особенно популярна, и её можно увидеть в переработанном виде в таких популярных книгах и сериях, как «Чарли и шоколадная фабрика» и «Гарри Поттер». Это сказка о надежде, которая дает сочувствие к аутсайдерам и тем, кто сталкивается с социальной несправедливостью. Однако я считаю этот сюжет достаточно проблематичным сегодня. Да, эта сказка воспеваает скромность, но при этом в ней также зафиксирован определённый элемент «избранности» главной героини. В последних версиях, таких, как адаптации сказки канадской писательницей ирландского происхождения Эммы Донохью (1997) и американкой Калинн Бейрон (2020), мы видим, что гетеронормативный сюжет оспаривается, а психология героини показана в более сложной и противоречивой форме. В частности, в повести Бейрон читателю показана чернокожая Золушка, которая восстает против ежегодного бала, где молодые девушки лишены права выбора, а их успех в жизни полностью зависит от выбора мужчины. Эти новые трактовки говорят о необходимости критического подхода к сказочному сюжету «Золушки» в современном обществе.

*Перевод и подготовка интервью к печати М. Балиной*

#### *Библиография к интервью*

*Bacchilega, Cristina* Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies. Detroit: Wayne UP, 1997.

*Bacchilega, Christina.* Noelani Arista The Arabian Nights in a Nineteenth-century Hawaiian Newspaper: Reflections on the Politics of Translation // *Fabula*. 2004. 45 (3–4). P. 189–206.

*Bacchilega, Cristina.* Fairy Tales Transformed? 21<sup>st</sup>-Century Adaptations and the Politics of Wonder Detroit: Wayne UP. 2013.

*Bacchilega, Cristina and Marie Alohalani Brown,* eds. The Penguin Book of Mermaids, London: Penguin, 2019.

*Bacchilega, Christina and Jennifer Orme*, eds. *Inviting Interruptions: Wonder Tales in the 21<sup>st</sup> Century Detroit*, Wayne UP, 2021.

*Joosen, Vanessa* ed. *Connecting Childhood and Old Age in Popular Media*, Jackson: University of Mississippi Press, 2018.

*Joosen, Vanessa, Gillian Lathey*, eds. *Grimm's Tales around the Globe: The Dynamics of Their International Reception*, Detroit: Wayne UP, 2014.

*ho'omanawanui, ku'ualoja*, *Voices of the Fire: Reweaving the Literary Lei of Pele and Hi'iaka*. Minneapolis, Univ. of Minneapolis Press, 2014.

*Joosen, Vanessa*. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-tales Scholarship and Postmodern Retelling*, Detroit: Wayne UP, 2011.

*Joosen, Vanessa*. *Adulthood in Children's Literature*, London: Bloomsbury, 2018.

*Justice, Daniel*. *Heath Why Indigenous Literatures Matter*. Waterloo, Ontario: WLU Press, 2018.

*King, Thomas*. *The Truth About Stories: A Native Narrative*. Minneapolis, Minn. : Univ. of Minnesota Pr., 2008.

*Kuwada, Bryan*. *Umiumi Uliuli // Marvels & Tales 23.1 (2009)*. URL: <https://digitalcommons.wayne.edu/marvels/vol23/iss1/5>.

*Re-Orienting the Fairy tale*. *Contemporary Adaptations across Cultures*. Mayako Murai and Luciana Cardi, eds. Detroit: Wayne University Press, 2020.

*Simpson, Leanne*. *Betasamosake Dancing on Our Turtle's Back: Stories of Nishnaabeg Re-Creation, Resurgence, and a New Emergence*. Winnipeg: Arbeiter Ring Publ., 2011.

*Zipes, Jack*. *Don't Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tale in North America and England*. New York: Routledge, 1987.

*Zipes, Jack*. *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. New York: Routledge, 1994.

*Zipes, Jack*. *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. New York: Routledge, 2006.

*Zipes, Jack*. *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of the Genre*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2012.

# ИССЛЕДОВАНИЯ

*Раффаэлла Вассена*

## ОТ ВЗРОСЛОГО РАССКАЗА К ДЕТСКОЙ СКАЗКЕ: НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «МАЛЬЧИК У ХРИСТА НА ЕЛКЕ»

В статье рассматриваются некоторые методологические, текстуальные и критико-педагогические вопросы, связанные с преобразованием рассказа для взрослых в сказку для детей. Рассказ Достоевского «Мальчик у Христа на елке» представляет собой особенно значимый пример, позволяющий проследить, с одной стороны, отношение русской педагогической критики к фантастическому элементу в последней четверти XIX в., а с другой — изменение социальных обстоятельств, повлиявших на вхождение произведения в детский литературный канон. Впервые опубликованный в январском выпуске «Дневника писателя» за 1876 г., в следующем году рассказ был включен В. П. Авенариусом в сборник «Тридцать лучших новых сказок», а в 1882 г. — в сборник «Образцовые русские сказки». В 1880-х и 1890-х гг. рассказ появлялся в разных детских изданиях, вызывая неоднозначную реакцию в педагогической критике и в институтах, ответственных за регламентацию детского чтения. В статье вводятся в научный оборот многочисленные печатные и архивные материалы.

*Ключевые слова:* Ф. М. Достоевский, А. Г. Достоевская, В. П. Авенариус, детская литература, адаптация, русская педагогическая критика, рекомендательная библиография, контроль чтения, Министерство народного просвещения Российской империи.

---

*Раффаэлла Вассена*

Миланский государственный университет

Милан

[raffaella.vassena@unimi.it](mailto:raffaella.vassena@unimi.it)

Во второй половине XIX в. нехватка детских книг в России заставила педагогов и критиков искать новые источники детской литературы. С конца 1860-х гг. начали появляться работы, в которых анализировались образцовые произведения для детского чтения, а с 1870-х гг. в специализированных журналах и сборниках публиковались «взрослые» сочинения, адаптированные для детской аудитории [Лучкина 2015]. В основе этого явления лежали как критико-педагогические, так и коммерческие причины: адаптации для детей литературных произведений позволяли не только восполнить серьезный пробел в образовании подрастающего поколения, но и дать импульс детскому сектору русской книготорговли.

Включению определенной книги в круг детского чтения способствовали различные институты. Специальные правительственные комиссии готовили подборки текстов, одобренных для школьной программы, библиотек учебных заведений и для публичных чтений. Свою лепту вносили и критики, выступавшие в специализированных журналах, отдельные лица (общественные деятели, писатели, журналисты, библиографы, издатели и т. д.) и частные просветительские общества [Лучкина 2012]. Именно неоднородность этих институтов вела к некой релятивности самого понятия «детская литература», которое приобретало различные очертания в зависимости от критического направления, методологии и целей тех, кто принимал участие в дискуссии. Такая «вариативность» детской литературы проявляется, например, в противоположных оценках одних и тех же произведений, в переиздании книг, официально запрещенных цензурой для детского чтения, вплоть до случаев включения в библиографические пособия авторов, изначально признанных непригодными для детского чтения. Такие же разногласия обнаруживаются и в дискуссии, последовавшей за попыткой вывести произведения Достоевского на издательский рынок детской литературы в 1880-е и 1890-е гг. История изданий произведений Достоевского — свидетельство постепенного «переосмысления» или, скорее, «переговоров» о смысле творчества Достоевского между читающей публикой, с одной стороны, и различными институтами рекомендательной библиографии для детей — с другой<sup>1</sup>.

В настоящей статье рассматриваются некоторые вопросы филологического и критико-педагогического характера, связанные с адаптациями рассказа Достоевского «Мальчик у Христа на елке» (1876) для детей. На особое восприятие этого рассказа уже указывали в 1980-е гг. советские исследователи [Достоевский 1972–1990, XXII, 324–325; Волгин 1980, 194–195], однако до настоящего

времени эта тема не исчерпала себя. Первоначально задуманный для взрослой аудитории, после первой публикации этот рассказ Достоевского выходил в адаптированной «сказочной» форме в многочисленных изданиях для детей, вызывая неоднозначную реакцию педагогической критики и цензуры. Анализ истории изданий этого рассказа может внести определенный вклад в научную дискуссию не только об эволюции отношения русской педагогической критики к фантастическому на рубеже XIX и XX вв., но и об изменчивости социальных сил, влиявших на включение произведений для взрослых в чтение детей.

*I. Соприкосновение реального и фантастического в рассказе  
«Мальчик у Христа на елке»*

Рассказ «Мальчик у Христа на елке» был впервые опубликован в январском выпуске «Дневника писателя» за 1876 г. Как писал Достоевский в объявлении, опубликованном в декабре 1875 г., он собирался издавать «дневник в буквальном смысле слова, отчет о действительно выжитых в каждый месяц, впечатлениях, о виденном, слышанном и прочитанном» [Достоевский 1972–1990, XXII, 136]. Как пишет американский исследователь Г. С. Морсон, в «Дневнике писателя» «я» публициста и «я» романиста чередуются, чтобы добиться одинакового воздействия на читателя, умеющего читать не только вертикально, но и горизонтально [Morson 1993, 14]. По сути дела, художественные и публицистические части «Дневника писателя» служат одинаковым целям: Достоевский предлагает читателю ознакомиться не только с конечным результатом, но и самим процессом творческого созидания, поводом к которому становились реальные события, составлявшие для него главный источник вдохновения. Рассказ «Мальчик у Христа на елке» представляет собой весьма показательный пример подобного упражнения «поперечного чтения», к которому автор «Дневника писателя» каждый месяц приглашал своих подписчиков.

Январский выпуск за 1876 г. почти полностью посвящен детям — теме, которая была в центре внимания и в романе «Подрусток», незадолго до этого вышедшем в «Отечественных записках». Этот роман дает повод автору упомянуть о проекте будущего романа, посвященного вопросу «отцов и детей», и изложить некоторые соображения о «случайности» современных семей. Размышления Достоевского продолжают в третьем и четвертом разделах первой главы, где он делится с читателем впечатлениями от посещения

в декабре 1875 г. ежегодного Рождественского бала для детей в Клубе художников в Петербурге. Беззаботные и празднично одетые дети в Клубе противопоставляют образу «мальчика с ручкой», которым открывается вторая глава январского выпуска: маленький нищий «никак не более как лет семи», одетый «почти по-летнему», которого Достоевский всегда встречал на углу дома во время рождественских каникул. Автор «Дневника писателя» представляет себе будущее этого мальчика, которому, возможно, суждено стать преступником и оказаться в колонии несовершеннолетних, подобных той, что описана в третьем разделе второй главы. Именно эти «видения» «падших ангелов» заставляют Достоевского-публициста уступить место Достоевскому-романисту: «Но я романист, и, кажется, одну „историю“ сам сочинил. Почему я пишу: „кажется“, ведь я сам знаю наверно, что сочинил, но мне все мерещится, что это где-то и когда-то случилось, именно это случилось как раз накануне Рождества, в *каком-то* огромном городе и в ужасный мороз» [Достоевский 1972–1990, XXII, 14]. Как отмечал Г. М. Фридлендер, эти слова, как слова о «снящихся» и «мерещащихся» детях в фрагменте «Мальчик с ручкой», «подготавливают перевод темы о ‘русских теперешних детях’ из реального, бытового в обобщенный условно-фантастический план ‘святочного’ рассказа» [Фридлендер 1964, 295]. Сублимируя противоречия повседневной жизни в художественном творчестве, романист предлагает способ их решения: в его видении Христос принимает всех детей, которые не смогли насладиться рождественской елкой.

Известно, что, сочиняя рассказ «Мальчик у Христа на елке», Достоевский черпал вдохновение как из личного опыта, так и из ряда литературных источников: среди них — баллада немецкого поэта Фридриха Рюккерта «Des Fremden Kindes Heiliger Christ» (1841) [Фридлендер 1964, 300]. В тематическом аспекте баллада Рюккерта почти идеально соответствует «Мальчику у Христа на елке»: бедный и замерзший ребенок сталкивается с безразличием прохожих и находит утешение только в появлении Христа, который здесь принимает вид такого же ребенка, одетого в белую рубашку. Этот ребенок-Христос приглашает маленького нищего присоединиться к его празднику у рождественской елки, проходящему на звездном небе, где, наконец, маленький ребенок обретает радость в компании ангелов. Что же касается стиля и композиции, Фридлендер убедительно указал на различия между аллегорическим и условным тоном баллады Рюккерта, который не дает подробной характеристики маленького главного героя и места действия, и глубоко

реалистичным по своей природе рассказом Достоевского, проникнутым явным «петербургским колоритом»:

Этот колорит создается благодаря участию в рассказе таких типичных для жизни русской городской бедноты 70-х годов фигур, как «хозяйка углов», «халатник», «блюститель порядка», «барыня», «дворники», благодаря упоминанию уже в самом начале рассказа страшного и в то же время привычного для петербургской бедноты слова «полиция», благодаря описанию предметов одежды мальчика и окружающей его обстановки... [Фридлендер 1964, 304–305].

Достоевский придает рождественскому сюжету Рюккерта не только реалистический колорит, но и психологическую глубину, полнотой отсутствующую в произведении немецкого поэта. Читая рассказ Достоевского, мы попадаем в мир маленького героя, переживаем его страхи, смотрим его изумленными глазами на новую, неизвестную для него действительность: кондитерская — это «комната», продавцы — «четыре богатые барыни», а заказчики — «господа». «Реализм в высшем смысле» Достоевского достигает апогея именно во встрече мальчика с Христом. Эта встреча преподносится не как объективный факт, как это было у Рюккерта, а передается через сознание маленького героя как видение, возникающее в том полусне, который предшествует смерти. Однако онирическое измерение не лишает рассказ реалистического характера. В отличие от того, что происходит на небесах Рюккерта, у Достоевского на небесах человеческая боль и земные страдания не забываются: «грешные» матери плачут, глядя на своих мертвых младенцев, а младенцы осушают их слезы, утешая их своей радостью. Значение этой сцены можно осмыслить только в свете представления Достоевского о «фантастическом» как о поэтическом выражении общей концепции произведения, о художественной форме, имеющей определенные правила, первое из которых: «Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что вы должны почти поверить ему» [Достоевский 1972–1990, XXX/1, 191]<sup>2</sup> (см. также [Захаров 2008]). Итак, фантастический финал рассказа «Мальчик у Христа на елке» создает второй план повествования, который не противопоставляется первому, «бытовому», а завершает его и концентрирует в себе его глубочайший смысл: только поверив, что встреча с Христом действительно *произошла*, читатель сможет осознать значение рассказа и его функцию в январском выпуске «Дневника писателя». На самом деле соприкосновение реального с фантастическим заметно с первых же страниц рассказа, где разные элементы от-

сылают к существующему где-то «иному» миру. Как отмечает Т. А. Касаткина, образ замерзшего и дрожащего ребенка, который лежит рядом с матерью в подвале, восходит к традиционному в православной иконографии изображению Рождества Христова [Касаткина 2019, 27]. С другой стороны, ни явление Христа в конце, ни Его рождественский праздник не пересекают границу «чудесного», сохраняя правдоподобие благодаря столь «земным» чертам изображаемых небес. Таким образом, через «притчу» о замерзшем мальчике автор «Дневника писателя» приглашает читателя задуматься о контрасте между детьми в Клубе художников и всеми «мальчиками с ручкой», предлагая фантастическое и парадоксальное, но (в рамках христианского реализма «в высшем смысле» [Захаров 2001]) вполне вероятное решение: единственное спасение — вмешательство Христа в судьбы человечества, ведь только Спаситель может устроить рождественский праздник для всех детей этой земли. И, что немаловажно, этот вывод не навязывается читателю. Достоевский оставляет ему выбор верить или не верить, и вновь играет с границами фантастического в финале рассказа: «И зачем же я сочинил такую историю? <...> ...а там об елке у Христа — уж и не знаю, как вам сказать, могло ли оно случиться или нет? На то я и романист, чтоб выдумывать» [Достоевский 1972–1990, XXII, 17].

Тонкость и поэтичность рассказа «Мальчик у Христа на елке» сразу очаровали многих читателей, особенно тех, кто был наиболее чувствителен к теме несчастного детства. Были те, кто считал, что резкий контраст между миром богатых и миром бедных, умиленно-сентиментальный тон повествования и трогательный финал могут вовлечь также ребенка-читателя, дать ему лучше осознать социальное неравенство и необходимость помощи ближнему. Среди поклонников рассказа Достоевского была педагог из Харькова Х. Д. Алчевская, которая в письме писателю от 10 марта 1876 г. высказалась о рассказе как о «шедевре» [Достоевский в неизданной переписке 1973, 448] и спустя несколько лет настоятельно рекомендовала его для детского чтения. В 1878 г. детская писательница А. Н. Пешкова-Толиверова также проявила особый интерес к этому рассказу и обратилась к Достоевскому с просьбой разрешить его публикацию в одном сборнике для детей. Достоевский отказал в разрешении, объяснив, что сам готовится в скором времени издать свои «маленькие рассказы» [Достоевский 1972–1990, XXX/1, 7–8]<sup>3</sup>. Ряд источников свидетельствует о «мечте» Достоевского издать детский сборник своих произведений, в который, по мнению



А. Г. Достоевской, должен был входить и «Мальчик у Христа на елке» [Достоевская 1993, 279], [Достоевский 1972–1990, XXX/1, 169]. Тем более интересным становится вопрос, знал ли Достоевский о том, что в 1877 г. адаптированная версия его рассказа под названием «У Христа на елке» уже вошла в сборник для детей под редакцией В. П. Авенариуса (1839–1923) «Тридцать лучших новых сказок»<sup>4</sup>.

## II. Адаптации В. П. Авенариуса

Сборник «Тридцать лучших новых сказок» (1877) состоит из трех разделов: «Простонародные сказки», «Из русских авторов», «Из иностранных авторов». Второй раздел включает «сказку» «по Ф. Достоевскому» «У Христа на елке», следующую за «Посмертными записками пуделя» (по А. Милюкову); «Кузнечиком-музыкантом» (по Я. Полонскому); «Преданием о городе Китиже» (по Андрею Печерскому)<sup>5</sup>. Как видно, ни одно из выбранных Авенариусом произведений изначально не было рассчитано на детскую аудиторию и не вписывалось в жанр сказки. Тем не менее в предисловии Авенариус оправдывал появление сборника недостатком сказочных книг, изданных специально для детей. Намереваясь восполнить этот пробел, Авенариус выбрал «лучшие детские сказки» в соответствии с определенными критериями:

Под *лучшими* детскими сказками мы разумеем такие, которые, во 1-х, в полном смысле *детские*, т. е. соответствуют мирозерцанию ребенка; во 2-х, *умны*, т. е. отличаются развитием какой-нибудь определенной идеи, вообще логическим ходом действий или особенным остроумием и юмором; в 3-х, вполне *нравственны*, причем, однако, не навязывают слишком явно заключительного нравоучения; в 4-х, *не страшны*, т. е. не избивают детской фантазии кровавыми сценами, образами мертвецов, злых духов и т. п. (курсив автора — *P. B.*) [Тридцать лучших 1877, I–II].

В нашем распоряжении нет источников, указывающих на то, что Авенариус обращался к Достоевскому (или к его жене) за разрешением напечатать адаптацию рассказа в своем сборнике. Вообще имя Авенариуса не упоминается ни в одном материале о Достоевском, за исключением каталога его библиотеки: у Достоевского имелись книги Авенариуса «Книга о Киевских богатырях» (1876) и «Что комната говорит» (1880) [Библиотека Достоевского 2005, 23, 252]. Тем не менее на основе педагогических концепций того времени

и с учетом изменений, которые Авенариус внес в исходный текст, можно выдвинуть некоторые предположения.

Выбирая рассказ «Мальчик у Христа на елке», Авенариус определенно знал, что публикует одно из самых популярных сочинений среди русских читателей. С момента выхода в свет «Дневник писателя» пользовался необычайным успехом, о чем свидетельствуют сотни писем читателей со всей России, полученных Достоевским за двухлетний период 1876–1877 гг. (см. [Волгин 1982], [Vassena 2007]). Также более чем вероятно, что Авенариус, воспитанный в интеллигентной семье немецкого происхождения, знал балладу Рюккерта, очень популярную в Германии, и также был знаком с жанром «рождественского» или «святочного» рассказа, европейскими образцами которого были в основном произведения Ч. Диккенса и Х. К. Андерсена (см. [Душечкина 1995]). Превыше всего ставивший познавательную функцию детской литературы, Авенариус, вероятно, интересовался социальной темой, лежащей в основе произведений как Рюккерта, так и Достоевского, тем более что у последнего мотив отвергнутого всеми ребенка приобретал специфически национальные черты. Это не означает, что Авенариус разделял обличительный тон рассказа Достоевского, на который будет обращать особое внимание часть педагогической критики 1880-х гг. Как государственный служащий и консерватор, Авенариус, скорее всего, намеревался подчеркнуть нравственное значение эпизода с маленьким сиротой: юные русские читатели могли бы идентифицировать себя с детьми, которые не приняли мальчика, и тем самым вынуждены были бы получить болезненный, но поучительный опыт самоанализа.

Однако, как объяснил сам Авенариус в предисловии, тексты, включенные в сборник, изначально были предназначены для взрослой аудитории. Поэтому «он принужден был большую часть из них подвергнуть некоторым сокращениям или изменениям», при этом стараясь «сохранить оригинал в возможной неприкосновенности» [Тридцать лучших 1877, III]. Первым изменением, которое Авенариус внес в текст Достоевского, было полное переписывание начала рассказа в ключе дидактической преамбулы, частично взятой из фрагмента «Мальчик с ручкой»<sup>6</sup>. Как уже упоминалось, в «Дневнике писателя» начало рассказа имеет функцию размывания границы между реализмом публициста и фантазией романиста: с помощью таких выражений, как «мне мерещится» и «кажется», а также с помощью элементов, характерных для языка сказки [Пропп 2000, 199] — например, неопределенность времени и места

действия («где-то и когда-то», «в *каком-то* огромном городе») — готовится переход от бытового уровня к художественному уровню, где единственным объединяющим элементом является авторская личность. Можно сказать, что Авенариус не только исключил из текста личность «романиста Достоевского», но и раскрыл его «профессиональные уловки»: если в «Дневнике писателя» связь между главным героем рассказа и «мальчиком с ручкой», как и с другими детьми, описанными в публицистических частях январского выпуска за 1876 г., была подчеркнута композиционно, здесь это было сделано явно. Изымая рассказ Достоевского из его первоначального контекста, Авенариус стремился стимулировать не ассоциативно-образное, а последовательно-логическое мышление, которое позволило бы ребенку как можно проще и яснее извлечь урок из прочитанного.

Как видно из таблицы (см. примечание выше), есть еще несколько фрагментов, в которых текст в обработке Авенариуса отличается от оригинала. Убраны фразы об аресте хозяйки подвала, где проживает мальчик с матерью; о халатнике, «лежащем мертво пьяным», «не дождавшись и праздника»; о «блюстителе порядка», отвернувшемся, «чтоб не заметить мальчика». Более того, ужасные причины гибели детей, собравшихся вокруг рождественской елки Христа, перечисляются в общих чертах, в то время как прилагательное «грешные», относящееся к матерям, на которых милосердно взирает Христос, заменяется прилагательным «бедные». Наконец, версия Авенариуса завершается обнаружением «маленького трупика»<sup>7</sup>, а заключение, в котором автор оправдывает выбор этого «фантастического» сюжета тем, что он «романист» — опущено.

Можно предположить, что редакторские правки Авенариуса были направлены на удаление тех мест, которые могли погубить невинную душу ребенка или подорвать его доверие ко взрослым, но также поставить под угрозу реальное объяснение сверхъестественного происшествия, характерное для жанра литературного святочного рассказа. Как замечает Е. В. Душечкина, в литературных святочных рассказах «то, что может показаться героям сверхъестественным, фантастичным, чаще всего получает вполне реальное объяснение. Конфликт строится... на том сдвиге в сознании, который происходит в человеке, в силу определенных обстоятельств усомнившегося в своем неверии в потусторонний мир» [Душечкина 1995, 40]. Таким образом утрачивались основные поэтические элементы рассказа, такие, как его «петербургский колорит», соприкосновение реального с фантастическим и, самое главное, связь

рассказа с публицистическими частями январского выпуска, столь необходимая для понимания его функции в «Дневнике писателя».

Точно такая же версия «Мальчика у Христа на елке», с небольшими изменениями в начале, была повторно предложена в следующем сборнике сказок Авенариуса [Образцовые сказки 1882]. В предисловии Авенариус превозносил способность сказки воспитывать детей, развивая их воображение и интеллект. В соответствии с широко распространенным мнением педагогической критики того времени [Сергиенко 2020, 12–13; Арзамасцева, Николаева 2005, 51–52], он также предупреждал о возможных пагубных последствиях сказки и фантастического элемента: чрезмерно возбуждённое воображение могло внушить ребенку потенциально опасные идеи, такие как возможность, в определенных ситуациях, прибегать к хитрости или, что еще хуже, к насилию [Образцовые сказки 1882, X]. По словам Авенариуса, этот риск был нивелирован в авторских сказках, которые, однако, находились в дорогих и труднодоступных изданиях. Таким образом, своим сборником Авенариус намеревался восполнить этот пробел и предложить детям богатый выбор лучших сказок русских писателей. Авенариус упомянул Достоевского среди писателей-художников, которые «руководились собственным вдохновением», и назвал «Мальчика у Христа на елке» «обыденным случаем оборотной стороны столичной жизни», способным к «затрагиванию самых нежных струн человеческого сердца» [Образцовые сказки 1882, XII–XIII]. Этому способствовали и изящные черно-белые иллюстрации Н. Н. Каразина, на которых был изображен замерзший мальчик, смотрящий в освещенное окно (сцена, которую Достоевский почти буквально взял из стихотворения Рюккерта), и маленький трупик у груди дров.

Сборник «Образцовые сказки» получил положительные отзывы и в последующие годы неоднократно переиздавался, несмотря на то что некоторые критики отмечали наличие фрагментов не для детей, и в частности, указывали, что «Мальчик у Христа на елке» — не сказка [Систематический обзор 1895, 228]. Среди рецензий на первое издание выделяется обзор Х. Д. Алчевской, появившийся в первом томе критического указателя книг для народного и детского чтения «Что читать народу?» (1884). Однако, прежде чем приступить к анализу этого обзора, необходимо вкратце напомнить более ранние высказывания Алчевской по поводу «Достоевского для детей».

В статье «О некоторых отрывках из сочинений Достоевского», появившейся в 1881 г. в «Библиографическом листке», Алчевская

выразила пожелание, чтобы русская детская литература обогатилась талантливыми произведениями, и указала на пример Достоевского [Алчевская 1881, 47–48]. Убежденная в том, что любовь и сострадание, с которыми Достоевский всегда смотрел на мир детей, делали его произведения доступными даже для самых маленьких, Алчевская ходатайствовала о публикации фрагментов из его сочинений в изданиях, специально предназначенных для юных читателей. Просьба Алчевской касалась, в частности, рассказа «Мальчик у Христа на елке», который, по ее мнению, мог тронуть души подрастающего поколения. В подтверждение своей гипотезы Алчевская привела случай из собственного опыта работы в женской воскресной школе г. Харькова в конце 1870-х гг., когда ученикам из народа читали вслух адаптированные отрывки литературных произведений. Алчевская упомянула одну ученицу из класса девочек 13–16 лет, которую настолько растрогало чтение рассказа «Мальчик у Христа на елке», что она попросила дать ей на дом выпуск «Дневника писателя» и неделю спустя вернулась с тетрадью, в которую был переписан весь рассказ [Алчевская 1881, 45–46].

Алчевская считала, что образ ребенка, замерзшего накануне Рождества, может внушить как детям из народа, так и детям из интеллигентной среды чувство сострадания к ближнему. Харьковская просветительница полагала, что подобное чтение станет не просто упражнением в самоанализе, но вызовет глубокий отклик, способный повлиять на социальное поведение детей и подростков:

Мне думается, что, прочитав его, им невольно припомнится накануне Рождества бедный маленький нищий и, пожалуй, явится желание поделиться с бедными детьми своими достатками и радостями или отказаться в пользу их от дорогой игрушки [Алчевская 1881, 47].

Однако Алчевская признавала необходимость некоторых сокращений в тексте:

В начале *«Но я не романист»* и т. д. и начала: *«Мережится мне мальчик»*, в середине пропустила слово *«грешных»* матерей, так как оно повело бы к неудобным разъяснениям. (Потом я подумала, что его можно было бы заменить словом «бедных»). И в *самом конце* не дочитала фразу: *«На то я и романист, чтоб выдумывать»*, также неудобопонятную и для детей и для подрастающих простолюдинов, почти всегда отстающих на год на 2 в своем развитии и понимании читаемого от наших интеллигентных детей, развитию которых способствует окружающая благоприятная обстановка и среда [Алчевская 1881, 46].

Спустя три года, в своей рецензии на сборник Авенариуса, Алчевская снова вернулась к воспитательному значению некоторых произведений Достоевского. В целом ее положительный взгляд на рассказ «Мальчик у Христа на елке» не изменился. В качестве доказательства она привела краткое изложение «Мальчика у Христа на елке», написанное 12-летним деревенским школьником, который завершал его такими словами: «Мне этот рассказ понравился. Мне он очень жалобен, и мне не только этого мальчика, а и всех православных христиан жалко» [Что читать народу? 1884, 290]. В то же время Алчевская привела другой пример, из которого следовало, что адаптация Авенариуса не совсем подходит для детей младшего возраста. Сравнивая изложения двух учениц, 9 и 11 лет, Алчевская обратила внимание, что младшая девочка не поняла смысла некоторых сцен в рассказе. Например, она решила, что кондитерская — это дом, где раздают милостыню, подумала, что у мальчика отмерзли пальчики, но сам он не умер, и, наконец, пришла к выводу, что полицейский нашел ребенка и его маму и привел их на елку ко Христу. Неправильное изложение рассказа, сделанное маленькой ученицей, убедило Алчевскую в том, что понимание текста затруднено наличием неясных для ребенка терминов, таких как как, например, слово «трупик»:

Читая поэтический и художественный по своей простоте рассказ Достоевского и рекомендуя его детям, думал ли интеллигентный человек о том, что есть годы и степень развития, когда он является недостижимой высотой, а слово «трупик» — неизвестным понятием? [Что читать народу? 1884, 290].

Соображения Алчевской относительно рассказа «Мальчик у Христа на елке» свидетельствуют о заметной эволюции взглядов харьковского педагога: в своей последней рецензии Алчевская более осторожно высказывалась относительно «Достоевского для детей» и рекомендовала издателям как можно более тщательно отбирать произведения Достоевского. Вероятно, в этой эволюции важную роль сыграл растущий интерес Алчевской к идеям Толстого о народном образовании. Как известно, в Толстом Алчевская нашла страстного сторонника проекта «Что читать народу?»<sup>8</sup> С одной стороны, изменение отношения Алчевской к произведениям Достоевского, следует рассматривать сквозь призму идей Толстого, который считал, что между изящной словесностью и народом существует огромная дистанция. Достоевский был одним из авторов той литературы, которую на встрече с Алчевской в апреле 1884 г.

Толстой определил как непонятную для народа, «так как это пирожное, а не хлеб насущный» [Алчевская 1912, 108]. С другой стороны, рецензию Алчевской в первом томе издания «Что читать народу?» следует понимать и в контексте жарких споров, которые разгорелись после выхода первого детского сборника сочинений Достоевского.

*Сборник «Русским детям» (1883) и дебаты в педагогических журналах*

Смерть Достоевского в 1881 г. закрепила связь между его именем и официальной идеологией, сложившейся в последние годы его жизни. Националистические и консервативные взгляды автора «Дневника писателя» вызывали уважение и восхищение многих членов императорской семьи. В марте 1878 г. Достоевский был официально приглашен Д. С. Арсеньевым, воспитателем великих князей Сергея и Павла, познакомиться с двумя юными сыновьями Александра II. Согласно источникам, Достоевский дважды побывал в Зимнем дворце на обеде с великими князьями Сергеем и Павлом, а в марте 1879 г. он начал посещать литературные вечера в Мраморном дворце в качестве гостя великого князя Константина Константиновича Романова (см. об этом [Волгин 1998, 286–312] [Тихомиров 2012, 110–130]). Доверие, выказанное царем к таланту Достоевского как просветителя, должно быть, поспособствовало решению вдовы писателя осуществить заветную мечту мужа: «Была у Федора Михайловича мечта выбрать из своих сочинений, которые можно было бы дать в руки детям 12–14 лет» (Письмо А. Г. Достоевской к Е. Ф. Юнге от 19 ноября 1882 г. [Достоевский в неизданной переписке 1973, 558–559]). В 1883 г. А. Г. Достоевская издает сборник «Русским детям» (см. об этом [Вассена 2019]).

Как пояснил в предисловии редактор О. Ф. Миллер, книга, выпущенная под Рождество, представляла собой «подарок к елке, той елке, которая для целого множества детей существует только у Христа на небе» [Русским детям 1883, II]. Несмотря на добродушный и ободряющий тон редактора, в его словах звучала тревога: «Подарок покойного покажется многим слишком грустным для детского возраста. В нем действительно много говорится о детском горе, да и о всяком горе» [Русским детям 1883, I]. Между строк Миллера нельзя не уловить отсылку к статье Н. К. Михайловского «Жестокий талант», появившейся всего несколькими месяцами ранее в журнале «Отечественные записки»<sup>9</sup>. В своей статье Михайловский срав-

нил Достоевского с волком, который мучит своих читателей-овец, заставляя их заново переживать страдания его героев — нервных и извращенных личностей, характеризующихся чертами «ненужной жестокости». Пытаясь предупредить нападки на «жестокость» Достоевского, Миллер ссылался на опыт страдания, своего или чужого, как фундаментальный момент нравственного и когнитивного развития ребенка и как на необходимый этап перехода к взрослой жизни:

Горе ведь никак и не скроешь даже от самых приглубленных судьбою детей. Пусть же они заранее запасаются силой противостоять ему. Пусть познакомятся и с теми людьми, которые никогда и понятия не имели о неге и холе, с детства, можно сказать, боролись с жизнью, должны были твердо стать на ноги, да еще поддерживать собою других [Русским детям 1883, I].

Педагогическая предпосылка, из которой исходил Миллер, не кажется далекой от той, на которую ссылалась Алчевская в 1881 г.: воспитательное значение произведений Достоевского состоит не в изображении положительных моделей этики и поведения, а в том, чтобы показать пагубные последствия антимodelей и таким образом подготовить детей к жизненным испытаниям. Однако и Миллер также не смог избежать переработки текстов Достоевского. Что касается рассказа «Мальчик у Христа на елке», то редакторские правки Миллера отчасти повторяли правки, сделанные еще Авенариусом, а затем и Алчевской: он также исключил голос повествователя-романиста в начале и в конце рассказа, но оставил фразу о встрече мальчика и его матери на небесах, которую Достоевский добавил в версию 1879 г. Точно так же он исключил упоминания об аресте хозяйки подвала, о халатнике, лежащем пьяным, о «блюстителе порядка», отвернувшемся, чтобы не заметить ребенка, и, наконец, о «грешных» матерях. Однако в финале он оставил без изменений отрывок, в котором перечислены причины смертей детей, собравшихся вокруг рождественской елки Христа (см. таблицу). В соответствии с предисловием, Миллер, возможно, полагал, что эта гипербола «реалистического» ужаса могла спровоцировать эмоциональную реакцию, усилив чувство сострадания юного читателя к своим менее удачливым сверстникам. Неудивительно, что именно этот отрывок привел анонимный автор рецензии в газете «Санкт-Петербургские ведомости» как доказательство полной непригодности рассказа Достоевского для детского чтения:



Но неужели... рассказ помещен для детей без пропусков, так что и гипербола смрада вагона III класса, и задохшиеся у чухонок дети воспитательного дома из него не выпущены? Но цензура издателя не дерзнула посягнуть на автора: в рассказе ничего не исключено, да и сверх того эта елка, появление которой в обстановке рассказа имеет некоторое оправдание, возведена в догмате [N 1883].

Критик отмечал антиобразовательный и антихристианский характер многих элементов: прежде всего елка — символ, чуждый православно-христианской традиции, — «возведенная в догмат»; затем само небо, описанное в чертах, делающих его слишком похожим на землю, с плачущими матерями там, «где нет болезней, печали и вздыханий». В заключении критик «Санкт-Петербургских ведомостей» возражал против «смеси обличительного ямба с высшим, неземным» [N 1883], которая могла заставить ребенка поверить, что небо действительно представляет собой то место плача и страданий, которое описал Достоевский.

Также и в других рецензиях выбор рассказа «Мальчик у Христа на елке» был признан неудачным. В журнале «Педагогический сборник», издаваемом Главным управлением военно-учебных заведений, педагог М. В. Соболев негативно прокомментировал «грустное впечатление», произведенное рассказом [Соболев 1884, 288]. Однако более суровые суждения касались *raison d'être* самого сборника, чтение которого являлось «чистой пыткой, способной... породить безнадежный взгляд на жизнь, как на юдоль плача и скорбей» [Соболев 1884, 286]. В обзоре, опубликованном в журнале «Педагогический листок Санкт-Петербургских женских гимназий», писательница и критик М. К. Цебрикова назвала почти все тексты, в том числе «Мальчик у Христа на елке», непригодными для детского чтения [Цебрикова 1883]. По ее мнению, отрывки в сборнике «Русским детям», изобилующие сценами страдания и смерти, либо наоборот, насыщенные излишне идеализированными и мистическими образами, могли пробудить «не столько чувства любви к ближнему... сколько болезненную чувствительность»:

В Достоевском нет гармонии художника, который создаст потрясающую картину страданий в той мере, которая, произведя необходимое впечатление, вызовет сочувствие, скорбь, но не будет преследовать вас, как страшный кошмар, неотступно мучительно беречь нервы. Достоевский в высшей степени обладал этим даром мучительства [Цебрикова 1883, 2].



Рис. 1. Иллюстрация Вл. Рейнеке к изданию «Мальчик у Христа на елке». Рассказ Ф. М. Достоевского. Санкт-Петербург: типография А. С. Суворина, 1885

По словам Цебриковой, страдания детей-героев Достоевского чрезмерны и направлены лишь на воспитание у юных читателей культуры «мистической боли». Против «жестокости таланта» Достоевского на страницах «Отечественных записок» снова выступил сам Михайловский. Он указывал на чрезмерное количество описанных в книге смертей и на беспричинность страданий, которые Миллер пытался представить юным читателям как добродетель, к которой стоит стремиться [Новые книги 1883].

*«Мальчик у Христа на елке» в рекомендательной библиографии*

Нападки педагогической критики сильно повлияли на вдову Достоевского, которая тем не менее продолжала идти к намеченной цели, желая осуществить мечту мужа. Два года спустя она выпустила рассказы «Мальчик у Христа на елке», «Мужик Марей» и «Столетняя» в виде недорогих иллюстрированных книжек [Мальчик у Христа 1885], [Мужик Марей 1885]. О том, что эти издания предназначены для юных читателей, можно судить только по косвенным признакам<sup>10</sup>. На это указывают некоторые элементы паратекста, такие как отметка о направлении чистой прибыли от продажи в пользу школы им. Достоевского в Старой Руссе, оформление буквиц и



Рис. 2. Иллюстрация Вл. Рейнеке к изданию «Мальчик у Христа на елке». Рассказ Ф. М. Достоевского. Санкт-Петербург: типография А. С. Суворина, 1885

черно-белые иллюстрации В. Рейнеке (Рис. 1, 2). Эти иллюстрации, с одной стороны, придают рассказу сказочную атмосферу (в частности, первая, изображающая снежный пейзаж под звездным небом), а с другой — усиливают его социальный посыл, фиксируя внимание читателя на наиболее эмоционально напряженных моментах: ребенок сидит рядом с трупом матери, затем смотрит на елку через освещенное окно, наконец — мертвый мальчик лежит за грудой дров. Стоит отметить, что текст рассказа в этом издании представлен почти полностью. По-прежнему отсутствуют введение и заключение повествователя-романиста, но сохранены упоминания об аресте хозяйки подвала, о пьяном халатнике, о блюстителе порядка, повернувшем голову, и о «грешных» матерях.

Как ни парадоксально, на этот раз предприятие Достоевской встретило одобрение педагогической критики, которая признала это издание рассказа пригодным для детей, в силу тех добрых чувств, которые его чтение могло вызвать:

Никому не новость, что Достоевский вовсе не детский писатель, и доказывать это излишне. Но и ему удалось написать три рассказа, вполне подходящих для детского чтения... [Яков 1885, 136].

Эти три небольших рассказа — единственное, что можно выбрать для детского чтения из сочинений Достоевского. <...> Они вполне доступны детям и по содержанию, и по изложению. Первый рассказ [«Мальчик у Христа на елке»] возбуждает в читателе теплые симпатии к осиротевшему, бездомному ребенку [Н. П.-я. 1885, 551–552].

Положительные отзывы критики побудили Достоевскую обратиться в Министерство народного просвещения с просьбой разрешить использование этого издания в библиотеках средних учебных заведений и народных школ. Дело рассматривалось на заседании Ученого комитета 8 марта 1885 г., по окончании которого член комитета И. П. Хрущов прочитал заключительный доклад. Будучи автором вышеупомянутой рецензии на сборник «Русским детям», опубликованной в «Санкт-Петербургских ведомостях» двумя годами ранее, Хрущов положительно отзывался о рассказах «Мужик Марей» и «Столетняя», охарактеризовав первый рассказ как «мягкий и не раздражающий, с несомненными художественными достоинствами»<sup>11</sup>. Однако он все же отрицательно оценил рассказ «Мальчик у Христа на елке», осудив обличительные цели автора: «Обличитель обобщает ненормальный, быть может возможный, но исключительный случай замерзания ребенка» (Цит. по: [Волгин 1980, 194]). Снова подвергся критике образ Христа на небе рядом с рождественской елкой — символом, чуждым православной религиозности и имеющим почти кощунственное значение:

Елка, кругом которой вместо украшений витают души задохшихся, умерших голодной смертью, замерзших детей, имеет в себе что-то уголовное, страшное, почему и писатель заставляет матерей этих детей плакать около елки, плакать там, где нет печали и воздыханий [Цит. по: Волгин 1980, 194].

Выводы Хрущова были недвусмысленны: «Достоевский мог любить детей, но менее подходящего к детскому возрасту писателя

не существует» (Цит. по: [Волгин 1980, 195]). Достоевскую уведомили о решении Ученого комитета: «Мужик Марей» и «Столетняя» одобрены, «Мальчик у Христа на елке» отклонен<sup>12</sup>. Такое же постановление было вынесено в 1886 г. Канцелярией Ведомства учреждений Императрицы Марии, одоблившей рассказы «Мужик Марей» и «Столетняя», но отклонившей «Мальчика у Христа на елке» для чтения в сельских школах и в подготовительных классах женских школ<sup>13</sup>.

Возможно, именно из-за этого рассказ «Мальчик у Христа на елке» не вошел в следующий детский сборник, опубликованный вдовой писателя [Выбор из сочинений 1887]. Однако неодобрение властей не помешало ему войти в некоторые ведущие библиографические пособия детской литературы. Редакторы «Обзора детской литературы» В. М. Гаршин и А. Я. Герд признали сборник «Русским детям» вредным для детей, за исключением фрагмента из «Записок из Мертвого дома» «Летняя пора» и рассказа «Мальчик у Христа на елке», «которые можно и следует прочесть детям» [Обзор 1885–1886, 32]. Мало того, дешевое издание рассказа, подготовленное Достоевской, стало самым тиражируемым сочинением Достоевского в дореволюционный период: оно переиздавалось двадцать три раза между 1885 и 1907 гг. [Белов 2011, 26–28]. Начиная с 1890-х гг. это издание также фигурирует в библиографических пособиях по детской литературе. Тот самый М. В. Соболев, который отрицательно отзывался о сборнике «Русским детям» в «Педагогическом сборнике», на сей раз включил книжки «Мальчик у Христа на елке» и «Мужик Марей. Столетняя» в раздел «Книжки для среднего возраста» своего пособия «К елке. Указатель книг, одобренных педагогической критикой для детского чтения» [Соболев 1890, 32]. Издание Достоевской также вошло в «Систематический обзор русской народно-учебной литературы» (1895 г.), изданный Санкт-Петербургским Комитетом грамотности, несмотря на то что составители по-своему истолковали «грезы» маленького героя:

Из всех рассказов, способных будить в людях чувство сострадания и любви к неимущим, голодным, угнетенным, — это один из самых сильных. Голодный мальчик, блуждая в морозный вечер рождественского сочельника по улицам, забрел, наконец, куда-то во двор и там замерз, никем не замеченный и не пригретый. Его грезы во время замерзания: как бы хорошо было повеселиться на елке, вместе с другими мальчиками, там, в этом доме, окна которого так освещены, — и вся его печальная судьба производят благотворное впечатление на читателей всякого возраста и образования [Систематический обзор 1895, 250].

Рассказ «Мальчик у Христа на елке» вошел в третий сборник для детей, изданный Достоевской, однако редактор А. В. Круглов и издательница, опасаясь вето педагогической цензуры, опустили пассаж об умерших детях [Достоевский для детей 1897, 13]. Начиная с 1890-х гг. рассказ многократно переиздавался в сборниках, в святочных и учебных хрестоматиях [Душечкина 1995, 155–156; Вдовин, Лейбов 2013, 316]. Некоторые из этих изданий, хотя и не были включены ни в один официальный список книг, рекомендованных для детей Министерством народного просвещения, фигурировали в библиографических пособиях по детской литературе других ведомств: в раздел «Книги для младшего возраста (8–11 л.)» «Справочной книжки по чтению детей всех возрастов», изданной Главным управлением военно-учебных заведений в 1903 г., помещены сборники [Образцовые сказки 1897; Отрада и мечты 1892; Сказки русских писателей 1893], включавшие адаптированные версии рассказа «Мальчик у Христа на елке» [Соболев 1903, 131, 132, 153]. Точно так же рассказ Достоевского появляется и в другом сборнике, выпущенном несколько лет спустя [Что читать детям? 1906]. Как пояснил в предисловии составитель А. Е. Корольков, цель сборника — помочь родителям и воспитателям разобраться в детской литературе на основе рецензий, взятых из авторитетных трудов. Здесь рассказ Достоевского фигурирует в разделе «Средний возраст. Беллетристика» (отдельное издание Достоевской) и в разделе «Старший возраст» (сборник под ред. Круглова) [Что читать детям? 1906, 43, 84].

Извилистый путь рассказа Достоевского в мир детской литературы увенчался официальным признанием. Шестое издание сборника Авенариуса [Образцовые сказки 1910] имело на титульном листе надпись: «Ученым комитетом Министерства народного просвещения книга допущена в ученические библиотеки низших учебных заведений, в бесплатные народные читальни и библиотеки для публичных народных чтений; и, по усмотрению педагогических советов, в ученические библиотеки средних учебных заведений». Примечательно, что здесь версия рассказа «Мальчик у Христа на елке» ближе к оригиналу, чем первое издание 1882 г. Прежде всего, восстановлено полное название рассказа. Затем, несмотря на то что по-прежнему отсутствуют введение и заключение «Достоевского-романиста», упоминания об аресте хозяйки, о блюстителе порядка и о «грешных» матерях, другие пассажи восстановлены, в том числе и перечисление причин гибели детей, окружающих Христа. Обоснование этих поправок не всегда

поддается объяснению, учитывая, что каждый раз выбор оставался за отдельным редактором, издателем и цензором. Но важно другое: спустя более чем тридцать лет после своего первого появления в виде адаптированной «сказки», претерпев всевозможные искажения и нападки, рассказ Достоевского официально вошел в детское чтение.

Настоящее исследование показало, как процесс включения «взрослого» автора в детский литературный канон происходит через введение его творчества в новый контекст, который, в свою очередь, перекодирует социальное и культурное значение его произведений. Эволюцию образа Достоевского в течение тридцати лет после его смерти следует рассматривать в контексте взаимодействия различных социальных сил, которые действовали как «сверху», так и «снизу», выделяя то одни, то другие аспекты творческого наследия писателя. В частности, превращение «Мальчика у Христа на елке» из взрослого рассказа в детскую сказку не только демонстрирует, сколь неоднозначными были критерии распространения и регулирования книг для детского чтения, но и показывает, насколько популярность некоторых изданий могла влиять на педагогическую критику, позволяя ранее не одобренным произведениям пробиваться в рекомендательную библиографию и в некоторых случаях получать одобрение правительственных органов. Разумеется, этому процессу способствовала и эволюция русской педагогической критики: оставаясь скептически настроенной по отношению к фантастическому, она проявляла все больший интерес к социальной тематике, придавая рассказу Достоевского почти документальную ценность. В конечном счете «социальное» и «реалистическое» толкование рассказа затмило тот «фантастический» элемент, который в авторском намерении должен был служить главным ключом к пониманию сюжета.

### *Примечания*

- <sup>1</sup> О «переговорных» стратегиях, определяющих производство и потребление культуры см. [Bourdieu 1969], [De Certeau 1980]. О посмертных изданиях Достоевского см. [Вассена 2020].
- <sup>2</sup> Письмо Ф. М. Достоевского к Ю. Ф. Абазе от 15 июня 1880.
- <sup>3</sup> Письмо Ф. М. Достоевского к А. Н. Якоби, февраль (после 8), 1878.
- <sup>4</sup> Издание Авенариуса не упоминается также в: [Достоевская 1906].
- <sup>5</sup> Повесть Милоюкова впервые была опубликована в августовском номере журнала братьев Достоевских «Эпоха» за 1864 г. под названием «Посмертные записки одного скитальца» [Нечаева 1975, 127–128]. Текст

Полонского был написан в 1859 г. и изначально определялся автором как «шутка в виде поэмы». Наконец, последний упомянутый текст взят из романа П. И. Мельникова-Печерского «В лесах», впервые опубликованного в журнале «Русский вестник» (1871–1874).

- <sup>6</sup> См. таблицу после статьи, вклейка
- <sup>7</sup> Последняя фраза рассказа Достоевского «Та умерла еще прежде его; оба свиделись у Господа Бога в небе», отсутствует в версии 1876 г. Она была добавлена Достоевским в издании рассказа, опубликованном в 1879 г. [Достоевский 1972–1990, XXII, 258].
- <sup>8</sup> В декабре 1882 г. Алчевская обратилась к Толстому с просьбой высказаться о полезности публикации материалов, относящихся к книгам, читаемым в женской воскресной школе в Харькове. Толстой был в восторге от проекта и порекомендовал Алчевской напечатать «и отзывы учащихся, преимущественно в форме сведений о том, что больше читается и лучше передается, и отзывы учащихся в форме пересказов прочитанного с наивозможной точностью передачи» [Толстой 1928–1958, LXIII, 110]. В апреле 1884 г., через три месяца после выхода первого тома издания «Что читать народу?», Алчевская и Толстой лично встретились в Москве и долго обсуждали проблемы народного образования [Алчевская 1912, 103–117].
- <sup>9</sup> Статья Н. К. Михайловского «Жестокий талант» вышла в 9 и 10 выпусках журнала «Отечественные записки» за 1882 г.
- <sup>10</sup> Оба издания указаны в отделе «Издания для детского чтения» библиографического указателя, составленного А. Г. Достоевской [Достоевская 1906, 300].
- <sup>11</sup> РГИА. Ф. 734. Оп. 3, 1885. Д. 54. Л. 150. Некоторые отрывки доклада Хрущева опубликованы в: [Волгин 1980, 194–195].
- <sup>12</sup> Отношение к А. Г. Достоевской Министерства народного просвещения. 14 апреля 1885 // РО ИРЛИ. Ф. 100. Ед. хр. 29525. Л. 1–1 об.
- <sup>13</sup> Отношения к А. Г. Достоевской Собственной Е. И. В. канцелярии учреждений императрицы Марии. 1 декабря 1886 // РО ИРЛИ. Ф. 100. Ед. хр. 29528. Л. 3–3 об.

## *Литература*

### *Источники*

*РГИА* — Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург).

*РО ИРЛИ* — Рукописный отдел. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург).

*Алчевская 1881* — Алчевская Х. Д. О некоторых отрывках из сочинений Ф. М. Достоевского // Библиографический листок. Труды комиссии при



Учебном отделе Моск. Общества распространения техн. знаний, по составлению крит. каталога книг и статей для детского чтения. М.: тип. А. И. Мамонтова и К., 1881. Вып. 1. С. 45–49.

*Алчевская 1912* — Алчевская Х. Д. Передуманное и пережитое: Дневники, письма, воспоминания. М.: тип. т-ва И. Д. Сытина, 1912.

*Выбор из сочинений 1887* — Выбор из сочинений Ф. М. Достоевского для учащихся среднего возраста (от 14-ти лет): С портр. Ф. М. Достоевского / под ред. В. Я. Стоюнина. СПб.: тип. А. С. Суворина, 1887.

*Достоевская 1906* — Достоевская А. Г. Библиографический указатель сочинений и произведений искусства, относящихся к жизни и деятельности Ф. М. Достоевского, собранных в «Музее памяти Ф. М. Достоевского» в Московском Историческом музее имени императора Александра III. 1846–1903 / сост. А. Г. Достоевская. СПб.: тип. П. Ф. Пантелеева, 1906.

*Достоевская 1993* — Достоевская А. Г. Записная книжка 1881 г. // Ф. М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях / вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. В. Белова. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. С. 275–284.

*Достоевский 1972–1990* — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1972–1990.

*Достоевский в неизданной переписке 1973* — Достоевский в неизданной переписке современников (1837–1881) / статья, публикация и коммент. Л. Р. Ланского // Ф. М. Достоевский: Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1973. С. 349–564. (Литературное наследство; т. 86).

*Достоевский для детей 1897* — Достоевский для детей школьного возраста: С биогр. очерком, портр. Ф. М. Достоевского и снимками с его дома и шк. его имени / под ред. А. В. Круглова. СПб.: тип. бр. Пантелеевых, 1897.

*Мальчик у Христа 1885* — Мальчик у Христа на елке: Рассказ Ф. М. Достоевского: (Чистая прибыль от издания идет в пользу школы имени Ф. М. Достоевского в г. Старой Руссе): С 4-мя рисунками и портретом автора. СПб.: тип. А. С. Суворина, 1885.

*Мужик Марей 1885* — Мужик Марей; Столетняя: [Рассказы] Ф. М. Достоевского: (Чистая прибыль от издания идет в пользу школы имени Ф. М. Достоевского в г. Старой Руссе): С 4-мя рисунками и портретом автора. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1885.

*Н. 1883* — Н. Что наши дети читают? // Санкт-Петербургские ведомости. 1883. № 337, 13 декабря. С. 3.

*Новые книги 1883* — Новые книги // Отечественные записки. 1883. № 3. С. 73–79.

*Н. П-я 1885* — Н. П-я. Мальчик у Христа на елке. Рассказ Ф. М. Достоевского. СПб. 1885 г.; Мужик Марей. — Столетняя. Ф. М. Достоевского. СПб. 1885: [рецензия] // Женское образование. 1885. № 8. С. 551–552.

*Обзор 1885–1886* — Обзор детской литературы: [Вып. 1–2] / сост. кружком учащихся под редакцией В. М. Гаршина и А. Я. Герда. 1885–1886. СПб.: Русский книжный магазин, 1885–1889.

*Образцовые сказки 1882* — Образцовые сказки русских писателей: Собрал для детей В. П. Авенариус / с 62-мя рисунками Н. Н. Каразина. СПб.: Тип. А. Веллинга, 1882.

*Образцовые сказки 1897* — Образцовые сказки русских писателей: Собрал В. П. Авенариус / с рисунками Н. Н. Каразина, М. В. Нестерова и др. 4-е изд. М.: А. Д. Ступин, 1897.

*Образцовые сказки 1910* — Образцовые сказки русских писателей: Собрал В. П. Авенариус / с рисунками Н. Н. Каразина, М. В. Нестерова и др. 6-е изд. М.: А. Д. Ступин, 1910.

*Отрада и мечты 1892* — Отрада и мечты бедных детей: Сборник. М.: Правда, 1892.

*Русским детям 1883* — Русским детям: Из сочинений Ф. М. Достоевского / изд. под ред. О. Ф. Миллера. СПб.: тип. бр. Пантелеевых, 1883.

*Систематический обзор 1895* — Систематический обзор русской народно-учебной литературы: Сост. по поручению С.-Петербур. Ком. Грамотности, спец. комиссией. 2 изд., испр. и знач. доп. [Вып. 1]. СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1895.

*Сказки русских писателей 1893* — Сказки русских писателей для детей: Сборник, изданный редакцией газеты «Киевское слово». 2-е изд. Киев, 1903.

*Соболев 1884* — Соболев М. В. Обзор детских книг за 1883 г. // Педагогический сборник, издаваемый при Главном управлении военно-учебных заведений. 1884. сент. С. 285–290.

*Соболев 1890* — Соболев М. В. К елке: Указатель книг, одобренных педагогическою критикою для детского чтения. СПб.: ред. журн. «Родник», 1890.

*Соболев 1903* — Соболев М. В. Справочная книжка по чтению детей всех возрастов. СПб.: Гл. упр. военно-учеб. заведений, 1903.

*Толстой 1928–1958* — Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М.: Государственное издательство русской литературы, 1928–1958.

*Тридцать лучших 1877* — Тридцать лучших новых сказок: Собрал и разработал для детей В. П. Авенариус. СПб.: тип. Б. Г. Янпольского, 1877.

*Цебрикова 1883* — Цебрикова М. Мимо цели // Педагогический листок: Для родителей и воспитателей. 1883. № 1. С. 1–33.

*Что читать детям? 1906* — Что читать детям?: Сборник рец. на лучшие дет. кн. и журн. с прил. пл. систематизации кн. для дет. чтения: Пособие

при изучении дет. лит / сост. А. Е. Корольков. М.: типо-лит. И. И. Пашкова, 1906.

*Что читать народу? 1884* — Что читать народу? Критический указатель книг для народного и детского чтения / сост. учительницами Харьковской частной женской воскресной школы Х. Д. Алчевскою, Е. Д. Гордеевой, А. П. Грищенко [и др.]. Т. [1]. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1884.

*Яков 1885* — Яков. Мальчик у Христа на елке. Рассказ Ф. М. Достоевского. Санкт-Петербург 1885; Мужик Марей. Столетняя. Ф. М. Достоевского. Санкт-Петербург 1885: [рецензия] // Педагогический листок: Для родителей и воспитателей. 1885. № 2. С. 136.

### *Исследования*

*Арзамасцева, Николаева 2005* — Арзамасцева И. Н., Николаева С. А. Детская литература: учеб. пособие для студентов вузов. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Academia, 2005. (Высшее профессиональное образование. Педагогические специальности).

*Белов 2011* — Белов С. В. Ф. М. Достоевский: указатель произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нем на русском языке, 1844–2004 гг. СПб.: Изд. «Российская национальная библиотека», 2011.

*Библиотека Достоевского 2005* — Библиотека Ф. М. Достоевского: опыт реконструкции, науч. описание / сост. и отв. ред. Н. Ф. Буданова. СПб.: Наука, 2005.

*Вассена 2019* — Вассена Р. Достоевский для детей: провал или успех первого детского издания, составленного А. Г. Достоевской (1883) // *Неизвестный Достоевский: электронный научный журнал*. 2019. № 3. С. 116–139. DOI: 10.15393/j10.art.2019.4201.

*Вассена 2020* — Вассена Р. Популярный. Достоевский: Начало массового распространения творческого наследия, 1881–1906 // *Russian Literature*. 2020. Vol. 111–112. С. 1–34. DOI: 10.1016/j.ruslit.2020.03.001.

*Вдовин, Лейбов 2013* — *Acta Slavica Estonica IV*. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, IX. Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон / ред. А. Вдовин, Р. Лейбов. Тарту, 2013.

*Волгин 1980* — Волгин И. Л. Достоевский и правительственная политика в области просвещения 1881–1917 // *Достоевский: Материалы и исследования* / отв. ред. Г. М. Фридендер. Л.: Наука, 1980. Т. 4. С. 192–206.

*Волгин 1982* — Волгин И. Л. Достоевский — журналист: («Дневник писателя» и русская общественность): Пособие к спецкурсу. М.: Изд. МГУ, 1982.

*Волгин 1998* — Волгин И. Л. Колеблясь над бездной: Достоевский и императорский дом. М.: Центр гуманитарного образования, 1998.

*Душечкина 1995* — Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: Языковой центр СПбГУ, 1995.

*Захаров 2001* — Захаров В. Н. Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2001. Вып. 6: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. С. 5–20. URL: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2511>.

*Захаров 2008* — Захаров В. Н. Фантастические страницы Достоевского // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. Вып. 8: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. С. 385–398. DOI: 10.15393/j9.art.2008.283.

*Касаткина 2019* — Касаткина Т. А., Мальчик у Христа на ёлке. Структура образа и эстетика действия // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 1(5). С. 16–40. DOI: 10.22455/2619-0311-2019-1-16-40.

*Лучкина 2015* — Лучкина О. А. Raison d'être русской классики: поэты-педагоги и писатели-воспитатели // Детские чтения. 2015. № 2 (8). С. 30–51. URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/178>.

*Лучкина 2012* — Лучкина О. А. Силуэты руководителей детского чтения: священник, министр, генерал и другие // Детские чтения. 2012. № 2 (2). С. 115–135. URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/28>.

*Нечаева 1975* — Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха» 1864–1865. М.: Наука, 1975.

*Пропп 2000* — Пропп В. Я. Русская сказка (Собр. тр. В. Я. Проппа) / науч. ред., коммент. Ю. С. Рассказова. М.: Лабиринт, 2000.

*Сергиенко 2020* — Сергиенко И. Детские книги — «плохие» и «хорошие». Дискуссии критиков 1890–1920-х гг. // Детские чтения. 2020. № 1 (17). С. 11–19. DOI: 10.31860/2304-5817-2020-1-17-11-19.

*Тихомиров 2012* — Тихомиров Б. Н. Достоевский на Кузнечном: Даты. События. Люди. СПб.: Кузнечный переулок, 2012.

*Фридлендер 1964* — Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского. М.-Л.: Наука, 1964.

*Bourdieu 1979* — Bourdieu P. La Distinction : Critique sociale du jugement. Paris : Éd. de Minuit, 1979.

*De Certeau 1980* — De Certeau M. L'invention du quotidien. I. Arts de faire. Paris : Union générale d'éditions, 1980.

*Morson 1993* — Morson G. S. Introductory Study: Dostoevsky's Great Experiment // Dostoevsky F. A Writer's Diary: 2 Vols. / Trans. by Kenneth Lantz. Evanston, IL: Northwestern Univ. Press, 1993. Vol. I. Pp. 1–117.

*Vassena 2007* — Vassena R. Reawakening National Identity. Dostoevskii's Diary of a Writer and its Impact on Russian Society. Bern: Peter Lang, 2007.

### References

*Arzamastseva, Nikolaeva 2005* — Arzamastseva, I. N., Nikolaeva, S. A. (2005). Detskaya literatura: Uchebnoe posobie dlya studentov ped. VUZov [Children's literature: Textbook for students of Ped. Universities]. Moscow: Akademiia.

*Belov 2011* — Belov, S. V. (2011). F. M. Dostoevskiy. Ukazatel' proizvedeniy F. M. Dostoevskogo i literatury o nem na russkom iazyke, 1844–2004 gg. [F. M. Dostoevsky. Index of F. M. Dostoevsky's works and literature about him in Russian, 1844–2004]. Saint-Petersburg: "Rossiyskaya natsional'naya biblioteka" Publ.

*Biblioteka Dostoevskogo 2005* — Biblioteka F. M. Dostoevskogo: Opyt rekonstruktsii: Nauchnoe opisanie [F. M. Dostoevsky's library: An attempt of reconstruction: Scientific description]. Saint-Petersburg: Nauka.

*Bourdieu 1979* — Bourdieu, P. (1979). La Distinction. Critique sociale du jugement. Paris : Éd. de Minuit.

*De Certeau 1980* — De Certeau, M. (1980). L'invention du quotidien. I. Arts de faire. Paris : Union générale d'éditions.

*Dushechkina 1995* — Dushechkina, E. V. (1995). Russkii svyatochniy rasskaz: stanovlenie zhanra [The Russian Christmas story: the formation of a genre]. Saint-Petersburg: SpbGU Publ.

*Fridlender 1964* — Fridlender, G. M. (1964). Realizm Dostoevskogo [Dostoevsky's realism]. Moscow: Nauka.

*Kasatkina 2019* — Kasatkina, T. A. (2019). Mal'chik u Khrista na elke. Struktura obraza i estetika deystviya [The beggar boy at Christ's Christmas tree. The structure of the image and the aesthetics of action]. Dostoevskii i mirovaya kul'tura, 1 (5), 16–40.

*Luchkina 2012* — Luchkina, O. A. (2012). Siluety rukovoditeley detskogo chteniya: svyashchennik, ministr, general i drugie [Silhouettes of children reading leaders: the priest, the minister, the general and others]. Detskie chteniya, 2 (2), 115–135. Retrieved from <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/28>.

*Luchkina 2015* — Luchkina, O. A. (2015). Raison d'être russkoy klassiki: poety-pedagogi i pisateli-vospitateli [Raison d'être of Russian classics: poets-teachers and writers-educators]. Detskie chteniya, 2 (8), 30–51. Retrieved from <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/178>.

*Morson 1993* — Morson, G. S. (1993). Introductory study: Dostoevsky's great experiment. In Dostoevsky F. A Writer's Diary (Vol. I, 1–117). Evanston, IL: Northwestern University Press.

*Nechaeva 1975* — Nechaeva, V. S. (1975). Zhurnal M. M. i F. M. Dostoevskikh "Epokha". 1864–1865 [Dostoevsky brothers' journal "Epokha". 1864–1865]. Moscow: Nauka.

*Propp 2000* — Propp, V. Ya. (2000). Russkaya skazka: (Sobranie trudov V. Ya. Proppa) [The Russian fairy-tale: (A collection of V. Ya. Propp's works)]. Moscow: Labirint.

*Sergienko 2020* — Sergienko, I. (2020). Detskie knigi — "plokhiye" i "khoroshiye". Diskussii kritikov 1890–1920-kh gg. [Children's books are "good" and "bad": critics' discussions of the 1890-1920s]. Detskie chteniya, 1 (17), 11–19. DOI: 10.31860/2304-5817-2020-1-17-11-19.

*Tikhomirov 2012* — Tikhomirov, B. N. (2012). Dostoevskiy na Kuznechnom. Daty. Sobytiya. Lyudi. St. [Dostoevsky on Kuznechny: Dates. Events. People]. Petersburg: Kuznechniy pereulok.

*Vassena 2007* — Vassena R. (2007) Reawakening national identity. Dostoevskii's Diary of a Writer and its impact on Russian society. Bern: Peter Lang.

*Vassena 2019* — Vassena, R. (2019). Dostoevskiy dlya detey: proval ili uspekh pervogo detskogo izdaniya, sostavlennoy A. G. Dostoevskoy (1883) [Dostoevsky for children: the failure or success of the first children's book, compiled by Anna Dostoevskaya (1883)]. Neizvestnyi Dostoevskiy, (3), 116–139. DOI: 10.15393/j.10.art.2019.4201.

*Vassena 2020* — Vassena, R. (2020). "Populyarniy" Dostoevskiy: nachalo massovogo rasprostraneniya tvorcheskogo naslediya, 1881–1906 ["Popular" Dostoevsky: The beginnings of the mass circulation of his literary heritage, 1881–1906]. Russian Literature, (111–112), 1–34. DOI: 10.1016/j.ruslit.2020.03.001.

*Vdovin, Leybov 2013* — Vdovin, A., Leybov, R. (Eds.). (2013). Acta Slavica Estonica IV. Trudy po russkoy I slavyanskoy filologii. Literaturovedenie, IX. Khrestomatinye teksty: russkaya pedagogicheskaya praktika XIX v. i poeticheskii kanon [Textbook texts: 19-th-century Russian pedagogical practice and poetic canon]. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

*Volgin 1980* — Volgin, I. L. (1980). Dostoevskiy i pravitel'stvennaya politika v oblasti prosveshcheniya 1881–1917 [Dostoevsky and national education policy 1881–1917]. In G. M. Fridlender (Ed.), Dostoevskiy: Materialy i issledovaniya [Dostoevsky. Materials and Researches] (Vol. 4, pp. 192–206). Leningrad: Nauka.

*Volgin 1982* — Volgin, I. L. (1982). *Dostoevskiy zhurnalist: (Dnevnik pisatelya i russkaya obshchestvennost')* [Dostoevsky as a journalist: (The Diary of a writer and Russian society)]. Moscow: MGU Publ.

*Volgin 1998* — Volgin, I. L. (1998). *Koleblyas' nad bezdnoy: Dostoevskiy i russkiy imperatorskiy dom* [Swinging over the Abyss: Dostoevsky and the Imperial House]. Moscow: Tsentr gumanitarnogo obrazovaniya.

*Zakharov 2001* — Zakharov, V. N. (2011). *Khristianskiy realizm v russkoy literature (postanovka problemy)* [Christian realism in Russian literature (problem statement)]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 6, 5–20. Retrieved from <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2511>.

*Zakharov 2008* — Zakharov, V. N. (2008). *Fantasticheskie stranitsy Dostoevskogo* [Dostoevsky's fantastic pages]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 8, 385–398. DOI: 10.15393/j9.art.2008.283.

*Raffaella Vassena*

Università degli studi di Milano; ORCID: 0000-0003-4849-337X

FROM A STORY FOR ADULTS TO A FAIRY-TALE FOR CHILDREN:  
THE CASE OF F. M. DOSTOEVSKY'S STORY "THE BEGGAR BOY  
AT CHRIST'S CHRISTMAS TREE"

The article deals with some methodological, textual and critical-pedagogical issues related to the transformation of a story for adults into a fairy-tale for children. Dostoevsky's story "The beggar boy at Christ's Christmas tree" is a particularly significant example that allows to trace, on one hand, the attitude of Russian pedagogical criticism to the fantastic elements in the last quarter of 19<sup>th</sup> century, and on the other, the variability of social forces affecting the entry of a work into children's literary canon. The story was first published in January issue of *Diary of a Writer* (1876), and in the following year was included in the collection *Thirty Best New Tales* by V. P. Avenarius, and in 1882 in the collection *Exemplary Russian Tales for Children*. In the 1880s and 1890s, the story appeared in various children's publications, provoking controversial reactions among pedagogical critics and in institutions responsible for regulating children's reading. The article introduces numerous printed and archival materials for scientific use.

**Keywords:** F. M. Dostoevsky, A. G. Dostoevskaya, V. P. Avenarius, children's literature, adaptation, Russian pedagogical criticism, recommendatory bibliography, reading control, Ministry of Public Education of Russian Empire

*Александр Беларев*

## НАУЧНЫЕ СКАЗКИ КУРДА ЛАССВИЦА: МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРОЙ, НАУКОЙ И ФИЛОСОФИЕЙ

Статья посвящена творчеству немецкого фантаста Курда Лассвица (1848–1910). В работе дана краткая характеристика основных тем и направлений творчества писателя. Лассвиц был создателем жанра научной сказки (*das wissenschaftliche Märchen*), которая в соответствии с духом эпохи *fin de siècle* воплощала новый постпозитивистский идеал знания. Ключевой темой фантастики Лассвица была тема поиска внеземных цивилизаций. Марс стал для Лассвица местом, где разумные внеземные существа реализовали идеальное общество, в котором этика и технология не находятся в конфликте. Лассвиц был не только философом-неокантианцем, но и активным популяризатором философии Канта. Он стремился создать литературную кантианскую утопию, и Марс стал для Лассвица местом реализации этой утопии. Еще одним философом, идеям которого Лассвиц стремился дать литературное воплощение, был Густав Теодор Фехнер. Следуя его философии, Лассвиц разрабатывает экологическую и экзистенциальную проблематику существования разумных растений с человеком. В статье на примере рассказа для детей «Сбежавший цветок» (1910) прослеживается, как в фантастике (научной сказке) Лассвица темы обитаемости космоса (Марса), науки и техники будущего взаимодействуют с идеями Канта и Фехнера.

*Ключевые слова:* Курд Лассвиц, Иммануил Кант, Густав Теодор Фехнер, научная сказка, неокантианство, Марс, космос, техника, этика, наука, растения.

---

*Александр Беларев*

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН

Москва

abelarev@gmail.com



Курд Лассвиц (Kurd Laßwitz, 1848–1910) — немецкий писатель-фантаст, физик, философ-неокантианец и популяризатор науки<sup>1</sup>. Его творчество стоит у истоков научной фантастики XX в., и писателя нередко сравнивали с Гербертом Уэллсом, а иногда называли немецким Жюлем Верном, с которым его роднит прогрессистский и гуманистический пафос, а отличает стремление к более строгой научности. Общее с Уэллсом — попытка нарисовать общество будущего, интерес к проблемам контакта с инопланетным разумом и обитаемости Марса. Отличает Лассвица от английского фантаста философский оптимизм и меньший радикализм в политических вопросах.

### *Научная сказка*

Для современников Курд Лассвиц был создателем нового жанра «научной сказки» (*das wissenschaftliche Märchen*), предшественницы *science fiction*. Так, австрийский физик и популяризатор науки Антон Лампа (Anton Lampa, 1868-1938) в вышедшей в 1919 г. книге «Естественнонаучная сказка» («*Das naturwissenschaftliche Märchen*») [Lampa 1919] — одной из первых теоретических работ, посвященных этому жанру, — пишет о Лассвице уже как о классике жанра [Lindau 1919a, vii]. Научная или, как ее часто тогда называли, естественнонаучная сказка<sup>2</sup> (*das naturwissenschaftliche Märchen*) позволяла плодотворно соединить науку и литературу, примирить рассудок и воображение. Основная цель научной сказки — не только популяризовать науку, но раскрыть «поэтические элементы естествознания» [Laßwitz 2008, 96], показать мир науки и техники глазами поэта.

Для неокантианца Лассвица научная сказка была своеобразным жанровым ответом на кантовскую философию культуры. В основе кантовского подхода лежал принцип строгого разделения «сфер ответственности» и сохранения четких границ между познанием, этикой и фантазией, другими словами, между наукой, нравственностью, искусством и религией. Объединиться они могут только в личности, которая «познает» и «проживает» все составляющие культуры [Lindau 1919, 54]. В письме к своему другу и издателю Гансу Линдау (Hans Lindau, 1875–1963) от 28 мая 1903 г. Лассвиц так характеризовал соотношение науки и фантазии в своем творчестве:

Это (разведение науки и литературы — А. Б.) моя путеводная нить. Поэтому я могу писать «научные» сказки, то есть именно научно

содержание облекать в поэтическую форму, но не для того, чтобы познавать, а для того, чтобы, насколько это в моих силах, создавать произведения искусства. Нужно всегда точно знать, где ты фантазируешь, а там, где ты исследуешь, ты не имеешь права фантазировать. Это строгое разделение я старался никогда не забывать. Мою беллетристическую деятельность можно объяснить тем, что я испытываю слишком большое уважение к науке, чтобы примешивать к ней что-то от моей склонности к сочинительству, и поэтому я для своей фантазии обустроил этот уголок в сказочном саду [Там же, 54–55].

Ласвиц психологически толкует собственное литературное творчество как попытку сохранить чистоту науки и уйти от свойственного эпохе стремления «произвольно все смешивать» [Там же, 53]. В то же время он дает другой ключ к собственным сказкам. В них наука пронизана проблемами этики, религии и искусства, поскольку научная сказка становится неким слепком с мира личности, в котором границы регионов культуры деформируются и становятся зыбкими. Более того, именно научная сказка позволяет увидеть и оценить этические и эстетические вызовы современной науки и техники. Она не «замутняет» науку, поскольку остается в границах искусства, но парадоксальным образом дает возможность глубже понять науку, дать проблемам познания гуманистическое толкование. Об этом писатель рассуждает, например, в книге «Реальности» («Wirklichkeiten», 1900) в главе «О мечтах о будущем» (Über Zukunftsträume).

Развитие техники не только создает новые возможности, но делает человечество более уязвимым: одна мина подрывает целый корабль, один выкрученный болт становится причиной гибели сотен людей в железнодорожной катастрофе, обрыв одного провода лишает связи тысячи людей [Laßwitz 1900, 438–439]. Прогресс ставит новые этические проблемы, например, повышает ответственность перед обществом каждого человека, могущего одним неосторожным действием вызвать катастрофу. Именно научная сказка позволяет осмыслить «этическую силу технического» [Там же, 434], раскрыть надежды и тревоги человека новой эпохи, изобразить злодеев и героев века науки. Техника открывает и новый эстетический опыт, поскольку эффект возвышенного вызывают не столько встреча с величественными и устрашающими картинами природы, сколько столкновение с могучими машинами, работа которых дает человеку возможность ощутить собственную ничтожность и одновременно поразиться величию человеческого гения [Laßwitz 1900, 441]. Фактически литература становится для Ласвица той

призмой, в которой проблемы науки преломляются так, что становится очевидной их связь с (используем термин Эрнста Кассирера) другими символическими формами, в которых человеческий дух выражает себя.

Лассвиц тем самым разделяет со своей эпохой стремление нащупать и выразить новый идеал знания. Он предполагал отход от позитивизма, от узкой специализации. Новое понимание научности предполагало движение от накопления фактов к концептуальности и конструктивности. Критике подвергаются методы естествознания, статистические методики исследования, в гуманитарных науках ставится под сомнение принцип обусловленности средой. Духовная атмосфера коренным образом изменилась. Все начали искать единство в явлениях, синтез предпочитали анализу. Главная цель науки и философии теперь — познать сущность вещей [Hermant 1971, 4]. Если раньше ученые настаивали на том, что они «не философы», то теперь в центре познания оказался именно поиск и обоснование универсальных, обобщающих философских категорий: эпоха, стиль, структура, целостность, динамика, бытие [Там же]. В основании культуры теперь видели творящий дух, который отливается во множестве форм в литературе, науке, искусстве. Эту убежденность разделяют разные направления тогдашней современной мысли (бергсоианцы, философы жизни, неокантианцы). Основными категориями культуры становятся *дух* и *жизнь*.

Неокантианство ищет целостность в понятии «культура». Оно стремится охватить культурой максимальное количество «реальностей», но не за счет стирания границ, а, наоборот, за счет сохранения четких границ между наукой, искусством, религией, этикой. Границы позволяют каждой области культуры развиваться по собственным законам, при этом сохраняя свое место и задачи в единой духовной работе. Лассвиц считает, что эти независимые области обретают единство, фокусируясь в человеческой личности. Фантастика Лассвица современна тем, что направлена на сохранение различий, а не на их нивелирование. Человек в рассказах немецкого писателя нередко увиден глазами «другого», например, глазами насекомого («Дневник муравья»), растений («Звездная роса»), неживой природы («Капелька», «Аспира»), технических устройств («Утренний сон», «Пойманная молния»), инопланетян («На двух планетах»). Остраняющий взгляд другого убеждает читателя в существовании разных миров и реальностей, разных смыслов и порядков, среди которых человек не занимает привилегированное положение. И техническое, и этическое превосходство человека

есть, возможно, лишь следствие его самоуверенности или самообмана.

Лассвиц стремился изобразить новые проблемы взаимодействия человека с природой. Диалог природы и культуры Лассвиц в духе Канта понимает как противостояние царства необходимости и царства свободы, природы и этики. Так, в рассказе «Пойманная молния» («Der gefangene Blitz», 1902) электрическая лампа вспоминает время, когда она была молнией и жила на воле в царстве природных стихий. Она пытается понять человека, которому теперь служит. В романе «Аспира» («Aspira. Roman einer Wolke», 1905) дочь короля воздушной стихии — облако по имени Аспира — вселяется в тело молодой исследовательницы Веры Ленциус, пытаясь понять, чем живет человек. Силы природы, подчиненные современной технике, становятся частью культуры и духовного труда человечества. Лассвиц как философ занимался историей атомизма, и тема частицы, оторванной от своей стихии (капля, песчинка, пылинка, искра), остается важной и в его прозе. Эволюция от природы к культуре и истории понята им как индивидуализация, обретение черт личности эмансипированной «частицей», например, каплей, оторвавшейся от речного потока, в рассказе «Капелька» или зверем, покинувшим родную стаю, в палеонтологической повести «В тумане тысячелетий», как переход от бессознательного, стихийного бытия к сознательной жизни.

Человек у Лассвица, наоборот, пытается понять, что связывает его с природой как целым. В романе «Звездная роса» («Sternentau», 1908) главная героиня Харда Керн устанавливает контакт с миром одушевленных растений. Восстановить пересечения между двумя полюсами земной жизни — индивидуальным бытием человека и существованием растений, обладающих коллективной духовной связью с планетой Земля — помогает третья форма жизни: загадочные идоны. Идоны — это обитатели одного из спутников Нептуна, волей случая попавшие на нашу планету. Пришельцы рождаются из спор особых растений, но внешне напоминают крылатых человечков-эльфов. Они в течение жизни сохраняют духовную связь со своими материнскими растениями, то есть, в отличие от человека, идеально сочетают индивидуальное и общее (духовную жизнь отдельной личности с планетарной родовой жизнью). Идоны понимают язык растений и способны телепатически общаться с человеком, поэтому могут стать посредниками в диалоге людей с растениями.

*Кант на Земле и на Марсе*

Существование внеземных цивилизаций было важнейшей темой литературных и эссеистических текстов Лассвица. Писатель верит в существование на других планетах разумных существ и более совершенного социума. Эта вера, по его мнению, не противоречит данным современной науки и остается правом человека, своего рода постоянным идеалом, поддерживающим человечество. Важность этой проблематики остается актуальной для Лассвица на протяжении всего творчества. Ей посвящено самое известное произведение писателя — роман о контакте с марсианской цивилизацией «На двух планетах» («Auf zwei Planeten», 1897). Обитатели Марса нумы (разумные) независимо от землян строят свою цивилизацию, основанную на автономии разума, на следовании моральному императиву, на отказе от насилия, на этическом понимании науки и техники как средств освобождения духовной энергии. Они создают особую культуру разума («нуменхайт»), которую марсиане хотят принести людям.

Важно понимать, что марсианская цивилизация в романе — это, по сути, кантианская утопия. Лассвиц здесь соединяет в захватывающем повествовании три свои любимые темы: философия Канта — наука (техника) — обитаемый космос (Марс). Прогресс науки является залогом развития цивилизации, основанной на принципах кантовской этики. Марсианская цивилизация достигла не только высочайшего уровня науки и техники, но и нравственно недостижимо ушла вперед. На Марсе немецкого фантаста научно-технический прогресс не отстает от этического. Марс был для Лассвица не только символом обитаемого космоса, возможностей другого человечества. После книги Джованни Скиапарелли о Марсе, после открытия знаменитых «каналов» сенсационная тема обитаемости Марса как бы переместилось из сферы чистой фантастики и утопии в область теоретически возможного, допустимого и достижимого. Не случайно романы Уэллса и Лассвица о контакте с марсианами вышли в один год.

К попытке создать неокантианскую утопию Лассвиц обратился еще до написания романа «На двух планетах». Лассвиц был интереснейшим популяризатором философии Канта. Он, например, написал работу «Учение Канта об идеальности пространства и времени» (Die Lehre Kants von der Idealität des Raumes und der Zeit im Zusammenhange mit seiner Kritik des Erkennens allgemeinverständlich dargestellt, 1883 [Laßwitz 2010]), которая фактически являлась

научно-популярным изложением системы взглядов Канта в целом. Но писатель также хотел создать литературную неокантианскую утопию, которая была бы доступной максимально широкой аудитории. Важным шагом в этом направлении можно считать рассказ «Апоикис» («Apoikis», 1882; в русском переводе 1913 г. «Остров блаженных»), написанный в жанре альтернативной истории и утопии. Повествование ведется от лица немецкого путешественника, побывавшего на острове, затерянном в Атлантическом океане. На этом острове последователями Сократа, покинувшими Грецию после казни учителя, за много веков построено государство философов Апоикис («Колония»). Колонисты выбрали путь развития, отличный от европейского. Его смысл не в покорении природы и внешнем могуществе, а в концентрации на «культуре самосознания»: «То, что вы вырываете у природы, измеряя, взвешивая, считая, путем открытий и изобретений, то мы после того, как наш разум освободился от своих собственных оков и превратился в силу интуиции, творим из самих себя по своему свободному выбору» [Ласвиц 1913, 16]. Апокийцы развивают метафизику как эмпирическую науку, они научились управлять реальностью с помощью силы сознания. В их мире происходит полное слияние этики и техники: «Хотеть, долженствовать и мочь у нас понятия нераздельные» [Там же]. Островитяне не боятся нападения вражеского флота. Стоит им только пожелать, и командиры неприятельской армии вынуждены будут отдать приказ об отступлении «в силу взаимной связи всякого сознания в абсолютном» [Там же, 17]. В рассказе «Апоикис» Ласвиц пошел даже дальше по пути практической «реализации» кантовской философии по сравнению с романом «На двух планетах», изданном через пятнадцать лет. Для обитателей острова научные открытия и технические изобретения — лишь продолжение и практическое приложение «культуры самосознания». Однако марсиане в романе «На двух планетах», так же, как и апокийцы, обладают могучей силой внушения, «властными» глазами, противостоять силе которых землянам непросто.

### *Сбежавший цветок*

Все сказанное выше поможет в интерпретации рассказа 1910 г. «Сбежавший цветок. Марсианская история» («Die entflohene Blume. Eine Geschichte vom Mars»). Нам этот текст интересен по двум причинам. Прежде всего, это история, которую с уверенностью можно назвать «детской». Кроме того, рассказ относится к про-

изведениям «позднего» Лассвица. Он был написан в последний год жизни писателя (1910), а опубликован уже посмертно в 1919 г. в антологии прозы, стихов и эссе из архива автора «Пережитое и познанное» («Empfundenes und Erkanntes»), собранной поклонником и издателем Лассвица Гансом Линдау. Поздние произведения Лассвица интересны тем, что в них все явственнее начинает проступать натурфилософская тематика, в основе которой лежат идеи немецкого психолога, физика и философа Густава Теодора Фехнера (Gustav Theodor Fechner, 1801–1887). Знакомые читателю Лассвица темы (кантианство, Марс, наука и техника будущего) сохраняются, но благодаря «фехнеровской» проблематике они усложняются и получают дополнительные оттенки.

Главные герои рассказа — маленькая девочка Ха, ее старший брат Хай и растение, которое девочка называет «Гнутиком» (в оригинале *Duckchen*, видимо, от немецкого *ducken* — гнуться, поворачиваться):

Ведь Гнутик и маленькая девочка жили не на Земле, а на планете Марс. Ее обитатели, марсиане, так же, как и тамошние растения, уже гораздо более развиты, чем земляне. Марсиане давно знают, что растения — одушевленные и чувствующие создания, и выучились понимать их движения и звуки, при помощи которых растения на Марсе могут говорить [Laßwitz 1919, 241].

Комнатное растение пребывает в тоске, ведь оно горное растение, которое дети силой держат дома. Скоро придет пора цветения, и цветки Гнутика рвутся на свободу. Они мечтают оторваться от материнского растения и полететь в родную Цветочную расселину, чтобы там пустить корни. Однако Ха не намерена отпускать цветы из дома. Гнутик говорит ей, что, если она не отпустит цветки, они убегут без разрешения. Действительно, два цветка совершают побег, когда Хай заносит в комнату ящик со свежей землей для Гнутика. Дети решают перехватить мятежные цветки и на своем «автолазе» — машине, напоминающей насекомое (в оригинале — «*Kletterauto*»), направляются к плато в пустыне Бурр. Цветки летят высоко и не замечают погони. Автолаз с детьми первым достигает кратера, в котором расположена Цветочная расселина. Склоны кратера поросли густым кустарником, поэтому дети вынуждены покинуть машину и спускаться пешком. Хай был здесь однажды на экскурсии с учителем биологии. Пока дети ждут прилета гнутиков, они решают подкрепиться «съедобными камнями»: окаменевшим пчелиным медом древних эпох, за которым они спускаются в одну

из пещер. Утолив голод, дети поджидают беглецов у входа в Цветочную расселину. Вот они замечают летящие цветки. Но неожиданно со дна кратера начинает подниматься змеевидное ядовитое газовое облако, которое на Марсе называют глубинным червем. Хай знает, насколько червь опасен для человека, поэтому он хватается за руку, и они что есть мочи бегут вверх к автолазу. Но на крутом склоне силы быстро покидают их. Кажется, все потеряно, и червь наползает на несчастных детей. Спасают героев сбежавшие цветки: они кинулись вниз и накрыли собой, как масками, лица упавших и ждущих смерти ребят. Растениям Марса глубинный червь не страшен: они только расцветают от ядовитых газов. Рассказ заканчивается счастливо. Дети благодарят своих спасителей и раскаиваются в том, что намеревались лишить гнутиков свободы:

«О, милые цветы, милые, милые Гнутики!» — сказала Ха, как только пришла в себя. «Вы нас спасли, а мы хотели вас поймать! Нет, никогда больше мы не лишим свободы ни одно растение! Я вам это обещаю», — сказал Хай [Laßwitz 1919, 247].

### *Фехнер на Земле и на Марсе*

В позднем творчестве Лассвица триада Кант — наука (техника) — космос (Марс) дополняется и усложняется, приобретая вид тетрады: Кант — наука — космос — растения. В рассказе «Сбежавший цветок», как и в романе «Звездная роса», вышедшем двумя годами ранее, живые, наделенные языком и разумом растения, становятся важнейшими персонажами. Представление о разумных растениях связано у Лассвица с наследием Густава Фехнера, который был второй после Канта фигурой, определившей мировоззрение, а главное, литературные поиски Лассвица.

Фехнер — радикальный философ, который прошел строгую школу науки и резкой критики натурфилософии Шеллинга, Окена, Гегеля, но после мировоззренческого кризиса, связанного с тяжелой болезнью и временной потерей зрения, фактически стал создателем сложной метафизической пантеистической и панпсихической системы одушевленного космоса. Система Фехнера предполагала, что человек не обладает исключительным правом на сознание. Сознанием и душевной жизнью наделены также растения, а люди неверно и эгоистически интерпретируют их жизненные проявления. Этому вопросу посвящена книга Фехнера «Нана, или о душевной жизни растений» («Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen»,



1848), названная в честь Наны — «германской Флоры», супруги бога Бальдура, повелительницы растительного царства. В своем *opus magnum* «Зенд Авеста, или о предметах небесных и потусторонних» (*Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits*, 1851) Фехнер доказывал, что сознанием наделены также планеты, поэтому люди (как и животные, и растения) являются лишь органами высшего планетного организма. После смерти человек получает доступ к мыслям и чувствам других людей, поскольку его включенность в планетарные жизнь и сознание становится более очевидной. В свою очередь, планеты как разумные сущности являются органами и частью сознания Бога. Лассвиц был одним из инициаторов фехнеровского ренессанса в Германии. Под его редакцией переиздавались труды философа, он посвятил жизни и идеям Фехнера отдельную книгу [Laßwitz 1896], главу в сборнике эссе «Души и цели» [Laßwitz 1909] и статью «Юмор и вера у Фехнера» [Laßwitz 1919a].

В чем уникальность и актуальность Фехнера для эпохи *fin de siècle* и почему он стал важной фигурой для целого ряда немецких интеллектуалов того времени, например, для таких разных фантастов, как визионер и символист Пауль Шеербарт и естествовед, физик и «реалист» Курд Лассвиц? Фехнер символизировал новое отношение к науке, его жизненный путь от критика спекулятивной натурфилософии через современную физику и строгую экспериментальную психологию к новой метафизике был очень современен, отражал дух новой эпохи с ее принципиальным отказом от методов и ценностей позитивизма. Основными категориями культуры в то время, как уже говорилось выше, становятся *дух* и *жизнь*, именно они являются фундаментом метафизики Фехнера. Все, что раньше считали мертвым, у Фехнера полно жизни. Все, что считали ведущим бессознательную жизнь, у него оказывается наделенным сознанием. Фехнер был интересен тем, что на фундаменте естественных наук воздвиг монистическое учение, близкое новой религии, при этом не порывая с основами христианства. Он сближает ранее трудно соединимое: науку, религию, мистику, поэзию. Литературная одаренность Фехнера также привлекала читателей. Его юмористические эссе, изданные под псевдонимом доктор Мизес, оказались пролегоменами к его будущей философии. Важнейшие идеи Фехнера, близкие переломной эпохе, — психофизический параллелизм и порог сознания. Первая идея связывает физическое и духовное, вторая заставляет предполагать существование невидимых пластов жизни, скрытых от «глаз» сознания.

В свете сказанного можно говорить о том, что тематическая тетрада *Кант — наука — космос — растения* на самом деле должна выглядеть следующим образом: *Кант — наука — космос — Фехнер (растения)*. Видимо, к концу жизни метафизика и своеобразная мистика Фехнера начинают выходить у Лассвица на первый план даже по сравнению с идеями Канта. Смысловый центр тетрады постепенно смещается вправо.

Наиболее подробно проблематика мыслящих растений раскрывается в романе Лассвица «Звездная роса», о котором мы уже говорили выше. Он относится к тому же периоду творчества, что и «Сбежавший цветок». В романе растения — мох, плющ, бук и т. д. — размышляют, беседуют, спорят. Они говорят о своей связи с планетой как целым, о связи всех растений между собой, об их вечной, коллективной душе, делающей их бессмертными. Они убеждены в собственной исключительности и примитивности людей как формы жизни. Они пытаются понять людей, их назначение в мире и выглядят пародией на людей, так же свысока смотрящих на растения.

Тематика растительных «коллективов» у Лассвица была современна еще и по той причине, что последние годы XIX в. — это время начала осмысления экологической проблематики. Термин «экология», введенный в 1878 г. Эрнстом Геккелем, активно использовал датский ботаник Эугениус Варминг в своей книге 1895 г. «Растительные сообщества». В эпоху Лассвица начинается исследование соотношения природных сообществ (естественных ассоциаций живых организмов) и социума, их сходств и различий. Социология и философская антропология начала XX в. откроет уникальность человека, которая состоит в двойной соотнесенности, во-первых, с экологическими, во-вторых, с социальными формами ассоциаций. В романе намечена также связь темы растений с темой космоса. На это намекает название «звездная роса», которое главная героиня дает загадочному растению, найденному ею в лесу. И действительно, на спутниках Нептуна существуют гармония и нераздельность растений, планет и инопланетян.

### *Дети и растения*

В детском рассказе «Сбежавший цветок» Земли нет, все действие целиком происходит на Марсе. Даже дети-марсиане понимают истинную природу растений, могут понимать их язык. Функция растений на Марсе меняется у Лассвица еще в романе «На двух

планетах». Их больше не используют как источник органических веществ, поскольку марсиане научились получать органические вещества из неорганических источников. Растения выполняют, скорее, эстетическую функцию, кроме того, они способствуют сохранению влаги на планете, а гигантские деревья служат для марсианских городов живым куполом от солнечной радиации. В рассказе детям преподносится своеобразный урок эмпатии, понимания других существ. И этот урок они получают не от взрослых. Взрослых, что важно, в рассказе нет. Ха и Хай очень самостоятельны: старший брат умеет управлять «автолазом», на котором дети ездят в школу. Погоня за растениями оставляет детей наедине с Марсом, они вынуждены принимать самостоятельные решения, их подстерегают опасности. Нравственный урок им преподносят разумные растения, но это воспитание не наказанием, а спасением. Можно ли повелевать другими, использовать разумных существ как игрушку, как средство для достижения эгоистических целей? На этот кантовский, по сути, вопрос детям помогли ответить два цветка. Гнутики не остались безразличны к своим преследователям, хотя это могло стоить им свободы, а, следуя долгу морального существа, кинулись на помощь детям. Стремление к свободе, способность к состраданию и эмпатии оказались общими у людей и растений. При этом спасительным стало именно то, что делает растения «другими» для марсиан: для цветов ядовитые газы полезны.

Нравственно взрослыми оказываются в рассказе разумные растения, хотя, на первый взгляд, два цветка ведут себя, как непослушные дети. Они покидают материнское растение, убегают из дому, нарушают порядок, чтобы вернуться к своим родным в горы и дать начало новому поколению гнутиков. Однако на самом деле именно цветы-беглецы не нарушают, а исполняют закон, возвращаясь на родину предков. Пленники, питомцы, игрушки, они оказываются настоящими друзьями. В таинственной заглавии рассказа укорененность, которую здравый смысл приписывает растениям, сталкивается с динамизмом, закон — со свободой. Парадоксальным образом цветки гнутиков бегут, чтобы укорениться, обрести истинное единство со своей планетой.

Важной особенностью новой научной сказки стало использование формальных черт «настоящей» волшебной сказки, переосмысленных в духе эпохи, когда чудеса стали связываться с техникой, а волшебник — с ученым или инженером. Происходит, с одной стороны, процесс «расколдовывания» сказки, а с другой — «заколдовывания» науки. Лассвиц специально вводит детали, которые

сначала должны показаться волшебными, но в дальнейшем получают научное объяснение. В первую очередь, это «съедобные камни», которыми лакомятся дети. Выясняется, что это вовсе не камни, а древний мед. Его запасали в далекие времена пчелы, собиравшие нектар с марсианских растений. В ходе геологической истории планеты под воздействием высоких температур отложения меда затвердели. Так обнаруживается связь камней с миром растений, происходит важное для рассказа с фехнеровским подтекстом размывание границы между органическим и неорганическим: там, где мы ожидаем встретить неживой объект, нас встречает нечто, наделенное жизнью. Похожим образом обстоит дело с песчаным червем, который напоминает злобное сказочное чудовище, а оказывается лишь стелющимся газовым облаком. Кстати, с подобной обманки начинается и роман «На двух планетах»: описанный в первых строках огромный змей, который, извиваясь, ползет по арктической пустыне, — это тень гайдропа воздушного шара, на котором главные герои летят к полюсу. Автолаз, с помощью которого дети передвигаются по Марсу и карабкаются по скалам, похож на осу, ползущую по стене. Марсианские цветы включаются в эту сказочную игру иллюзий. Когда они несутся по воздуху, то напоминают некий летающий механизм: лепестки вращаются, как винт, а тычинки выполняют функцию руля. Марсианская техника заимствует органические формы, а марсианские растения напоминают машины.

Казалось бы, непритязательная сказка / фантастический рассказ о побеге марсианских цветов вбирает в себя все темы фантастики Лассвица: живой, населенный разумными существами космос (Марс), техника и наука будущего (автолаз), идеи Канта (свобода как следование долгу, этическое взросление), идеи Фехнера (одушевленные растения, неразрывная связь разумного существа с собственной планетой).

В обращении к творчеству Лассвица существует не только исторический или библиографический смысл. Художественные тексты Лассвица не только возвращают к истокам научной фантастики, давая возможность ретроспективно прояснить ее реализованные и упущенные возможности, понять константы жанра. В них есть то, что исследователь литературы мидраша Даниэль Боярин назвал как-то «полезным прошлым» [Боярин 2012, 47]. Во-первых, фантастика Лассвица является сложным сочетанием научно-технических, этических и экологических тем, научной фантастики и фэнтези. Во-вторых, она современна и направлена

не на то, чтобы нивелировать различия, а на то, чтобы сохранять их. Сохранение различий и принятие других реальностей есть императив фантастики Лассвица. В-третьих, этот автор интересен тем, что популяризирует не только науку и технику, но сочетает живую науку с занимательной философией. Ему близки философские системы, которые сочетают метафизику с авторитетом строгой науки в поисках подступов к новой науке и новой метафизике.

### *Примечания*

- <sup>1</sup> Подробнее о Курде Лассвице, а также о рецепции его творчества в России см. [Беларев 2020]. Там же см. библиографию основных работ о его творчестве.
- <sup>2</sup> Учившийся у Лассвица в гимназии и подражавший ему на раннем этапе творчества немецкий фантаст Ганс Доминик (Hans Dominik, 1872–1945) назвал свой сборник 1903 г. «Технические сказки» («Technische Märchen») [Dominik 1903].

### *Литература*

#### *Источники*

- Лассвиц 1913* — Лассвиц К. Остров блаженных // Остров блаженных / пер. В. Познера. СПб.: Тип. т-ва «Екатеринг. печ. дело», 1913. С. 3–19. (Бесплатное приложение к журналу «За 7 дней». № 117).
- Dominik 1903* — Dominik H. Technische Märchen. Berlin: Hugo Steinitz Verlag, 1903.
- Lampa 1919* — Lampa A. Das naturwissenschaftliche Märchen. Rechenberg: Verlag Deutsche Arbeit, 1919.
- Laßwitz 1919* — Laßwitz K. Die entflozene Blume. Eine Geschichte vom Mars // Empfundenes und Erkanntes. Aus dem Nachlasse von Kurd Laßwitz. Leipzig: Verlag von B. Elischer Nachfolger, 1919. S. 241–247.
- Laßwitz 1896* — Laßwitz K. Gustav Theodor Fechner (Frommans Klassiker der Philosophie). Stuttgart: Friedrich Frommanns Verlag (E. Hauff), 1896.
- Laßwitz 1919a* — Laßwitz K. Humor und Glauben bei Gustav Theodor Fechner (D. Mises) // Empfundenes und Erkanntes. Aus dem Nachlasse von Kurd Laßwitz. Leipzig: Verlag von B. Elischer Nachfolger, 1919. S. 197–232.
- Laßwitz 2010* — Laßwitz K. Die Lehre Kants von der Idealität des Raumes und der Zeit im Zusammenhange mit seiner Kritik des Erkennens allgemeinverständlich dargestellt. Gekrönte Preisschrift. Neuausgabe der 1883 erschienenen Erstausgabe / herausgegeben von Dieter von Reeken. Lüneburg: Dieter von Reeken, 2010.

*Laßwitz 1909* — Laßwitz K. Seelen und Ziele. Beiträge zum Weltverständnis. Leipzig: Verlag von B. Elischer Nachfolger, 1909.

*Laßwitz 2008* — Laßwitz K. Über Tropfen, welche an festen Körpern hängen und der Schwerkraft unterworfen sind [Dissertation] // Kurd Laßwitz. Über Tropfen, welche an festen Körpern hängen und der Schwerkraft unterworfen sind [Dissertation], Atomistik und Kritizismus. Ein Beitrag zur erkenntnistheoretischen Grundlegung der Physik. Reprografische Nachdrucke der 1873 bzw. 1878 erschienenen Originalausgaben / herausgegeben von Dieter von Reeken. Lüneburg: Dieter von Reeken, 2008.

*Laßwitz 1900* — Laßwitz K. Wirklichkeiten. Beiträge zum Weltverständnis. Berlin: Verlag von Emil Felber, 1900.

*Lindau 1919* — Lindau H. Kurd Laßwitz // Empfundenes und Erkanntes. Aus dem Nachlasse von Kurd Laßwitz. Leipzig: Verlag von B. Elischer Nachfolger, 1919. S. 1–56.

*Lindau 1919a* — Lindau H. Vorwort // Empfundenes und Erkanntes. Aus dem Nachlasse von Kurd Laßwitz. Leipzig: Verlag von B. Elischer Nachfolger, 1919. S. V–VII.

### *Исследования*

*Беларев 2020* — Беларев А. Н. На двух планетах. Рецепция творчества Курда Лассвица в России // Русско-немецкие контакты в детской литературе: XVIII–XX вв. / отв. ред. С. Г. Маслинская. СПб.: Росток, 2020. С. 167–248.

*Боярин 2012* — Боярин Д. Израиль по плоти: О сексе в талмудической культуре. М.: Книжники; Текст, 2012.

*Hermant 1971* — Hermant J. Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1971.

### *References*

*Belarev 2020* — Belarev, A. N. (2020). Na dvukh planetakh. Retseptsiia tvorchestva Kurda Lassvitsa v Rossii [Two planets. Kurd Lasswitz' reception in Russia]. In S. G. Maslinskaja (Ed.) Russko-nemetskie kontakty v detskoj literature: XVIII–XX vv. [Russian-German Contacts in Literature for Children: 18th–20th Centuries] (pp. 167–248.). Saint-Petersburg: Rostok.

*Boyarin 2012* — Boyarin, D. (2012) Izrail' po ploti. O sekse v talmudicheskoi kul'ture. [Carnal Israel. Reading Sex in Talmudic Culture] Moscow: Knizhniki; Tekst.

*Hermant 1971* — Hermant, J. (1971) Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

*Alexander Belarev*

Institute of the World Literature named after A. M. Gor'kiy, Russian Academy of Sciences; ORCID: 0000-0003-3369-7089

SCIENTIFIC TALES BY KURD LASSWITZ: BETWEEN LITERATURE, SCIENCE AND PHILOSOPHY

The article deals with the works of German science fiction writer Kurd Lasswitz (1848–1910). The article provides a brief description of the main themes and directions of the writer's work. Lasswitz was the creator of the scientific tale genre (*das wissenschaftliche Märchen*), in which he had set the task of building new relationships between science and literature, nature and man, the animate particle and the cosmic whole. In accordance with the spirit of the *fin de siècle* era the scientific tale represented a new, post-positivist ideal of knowledge. The key theme of Lasswitz's fiction was the search for extraterrestrial civilizations. Mars became for Lasswitz a place where the intelligent extraterrestrial beings have realized an ideal society in which ethics and technology are NOT in conflict. Lasswitz was not a neo-Kantian philosopher only, he was also an active popularizer of Kant's philosophy. He was striving to create a Kantian utopia in literature. For Lasswitz Mars became the realization of this utopia. Also Lasswitz sought to give literary embodiment to the ideas of another philosopher, Gustav Theodor Fechner. Following his philosophy, Lasswitz develops environmental and existential issues of the coexistence of intelligent plants with humans. In Lasswitz' story for children "The Escaped Flower" (1910), one can trace how in Lasswitz' science fiction (scientific tale) the themes of the habitability of space (Mars), science and technology of the future interact with the ideas of Kant and Fechner.

*Keywords:* Kurd Lasswitz, Immanuel Kant, Gustav Theodor Fechner, scientific tale, Neo-Kantianism, Mars, space, technology, ethics, science, plants

Anja Tippner

## THE BEST OF ALL WORLDS: JOSEF LADA'S FAIRY TALE *KOCOUR MIKEŠ* AS CZECH IDYLL AND NOVEL OF EDUCATION

The article discusses Josef Lada's very popular children's book *Kocour Mikeš* [*Mikeš, the cat*] (1934–1936), which is still a part of Czech schools' curriculum. The series was inspired by Lada's own childhood as well as by "Puss in Boots" fairy tales. Lada had created his fairy tale by uniquely merging such literary genres as the idyll and the growing-up novel, and this article addresses the genre specifics of his story. Also it examines double function of childhood in "*Mikeš, the cat*" as the motif and the source of inspiration. The article gives special attention to the thesis that Lada's fairy tale is filled with nostalgia for his childhood' rural world, and this feeling adds to popularity of his story in industrialized Czech.

*Keywords:* Czech children's literature, Josef Lada, fairy tale, puss in boots, growing-up novel, idyll, childhood, autobiography

Josef Lada (1887–1954) was blessed with a double gift: he was a visual as well as a literary artist. To wider audiences he is probably best known for his iconic illustration of Jaroslav Hašek's novel *The Good Soldier Švejk*, in a Czech and German literary environment he is also a beloved author of children's books. Although he began his career as a draftsman and cartoonist, his career of more than forty years has been characterized above all by the symbiosis of pictorial and textual work<sup>1</sup>. He is one of the pioneers of a Czech school of comics with his distinct style, featuring strong black outlines. Both, his literary his graphic works gravitate towards Czech topics and themes, and the treatment is always humoristic. Drawings from his books are reproduced on postcards and calendars, and are ubiquitous in Czech popular culture<sup>2</sup>. Central theme

---

Anja Tippner  
Universität Hamburg  
Hamburg  
anja.tippner@uni-hamburg.de



of his books for children and adults is childhood and Czech country life. He gleaned motifs, names, and stories from his own childhood in rural Bohemia.

Lada came from Hrušice, a small village located thirty kilometers off Prague. In his recollection and his stories Lada made Hrušice into a Czech Arcadia, a fairy tale village: the scenery is lovely, people and animals live harmoniously side by side, suffering and pain are kept at bay and if they do occur, then only in ways that do not seem too harsh or overpowering. It is Lada's unique combination of wit and a homely atmosphere of merry pranks and deep solidarity that make his fairy tale books so appealing and secure their position as children's classics in Czech literature. Humor, an affirmative insistence of the pleasures of being small, a proudness of all things Czech — these are all aspects of Czech self-perception that characterize the world in Lada's children's books. Lada's texts and drawings prove to be all-generation books<sup>3</sup> that belong as much to the adult canon of Czech culture as to that of Czech children's literature and school curricula.

First, let us turn to the history of this fairy tale novel. Like so many classics of children's literature, the fairy tales about Mikeš the cat saw the light of day because the author's daughters, Eva and Alena, were told bedtime stories by their father (or so the story goes).

I did not become a writer out of a desire for literary fame, but simply because I was forced to do so. Both of our children often asked me to tell them what I was doing when I was a kid myself. So, I told them how I played with shoemaker's hooves, how I skated and sleighed in the winter, how I grazed cows... And I also told them about our cat, Mikeš, whom I taught to speak, to walk on hind legs in shoes, jacket, and hat. Both children believed these stories and wanted me to tell them only about Mikeš [Lada 1960, 385]<sup>4</sup>.

Lada's stories of the puss in boots were first published in instalments in the journal *Radost* [Fun], a magazine for pre-schoolers and primary school children published by the Czech section of the Red Cross<sup>5</sup>. Because of their success the stories were then published in four parts in 1934–1936 in a book form<sup>6</sup>. This marked the beginning of Lada's career as a children's book author. Although he had participated in children's books before, he mostly contributed illustration to Czech classics. In the wake of Mikeš's success, he wrote and illustrated other children's books such as *O chytré kmotře lišce* (On the Cunning Uncle Fox) and *Bubáci a hastrmani* (Ghosts and Water Sprites) [Lada 1937, Lada 1938].

In his memoir, Lada elaborates on the creation of the Mikeš stories and goes to length to describe how he mined the tales his grandmother told him and his childhood memories in order to come up with a new story every evening. The memoir thus stresses two aspects that are crucial for creating a fairy tale — orality and the link to a pre-existing textual repertoire since Lada made use of Czech as well as international fairy tales for creating his own stories. Lada's stories are fueled by various sources, not all of them belonging to folk culture or his own childhood. He also draws heavily on the literary models that were developed by Perrault in his fairy-tale *Le Maître Chat, ou Le Chat Botté* (1697)<sup>7</sup> and by Ludwig Tieck in a German adaptation of Perrault called *Der gestiefelte Kater* (1797) as well as the fairy tale by the same name in the 1812 Grimm collection<sup>8</sup>, as well as other tales of animal helpers, all of which Lada fuses with the Czech tradition of idyllic writing<sup>9</sup>, elements of the Bildungsroman, and contemporary motifs favored by the Czech avant-garde such as circus and variété. This connection has been first established in the Czech context by the art critic and philosopher Karel Teige, a contemporary of Lada. Though he was more concerned with modern forms of humour such as Dada, he explores the poetic possibilities of the circus, stressing the need for laughter and enchantment [Teige 2004].

Before I go into detail analysing the text, I want to outline briefly the plot of Lada's fairy tale novel. I focus here on the first two parts that tell the story of the shoemaker's son Pepík (which is a diminutive of Lada's own name Josef) and his cat Mikeš. Pepík teaches Mikeš how to talk and walk on two legs: skills that the cat passes on to his friends, the pig Pašík and the goat Bobeš. The adventures of Mikeš in the small village Hrušice form the core of the book. Having smashed grandmother's milk jug, Mikeš leaves the house out of remorse and shame. He wanders through the countryside, meeting friendly people and animals. Finally, he finds a new home in the circus Kludský, and he begins his travels over rural Bohemia. After a successful career in the circus, he returns home a rich man driven by nostalgia and homesickness. However, the story does not end here. The young readers demanded a sequel. In the third and fourth instalments, Lada describes a symbiosis of circus and village world. Mikeš and director Kludský purchase a house in Hrušice where all the protagonists live together between tours of the circus, which now feature Mikeš and his friends as the special attraction. In the end, people and animals form a large family, inclusive of exotic animals such as elephants, lions and monkeys. The story is told by a narrator who seems to be rooted in the same milieu as the characters and reports on

the adventures of the cat in an affectionate, sometimes slightly ironic tone. He often addresses his young audience directly, anticipating ways of reception and difficulties of understanding. Story-telling grounds the plot structure of the Lada's text, reproducing the archetypal *mise-en-scène* of fairy tales and highlighting story-telling as a communal experience. Lada also makes ingenious use of the novel of education plot, letting his cat hero run the full trajectory of leaving home, traveling the world, and returning home a wiser and better being. In addition to this personal growth he has won a new appreciation for his idyllic country home which he nevertheless tries to improve according to his newfound wisdom.

### *An animal novel of education*

Lada's version as well as the ones by Perrault, Tieck, and that of the Brothers Grimm stress the aspect of formation and development of the main character who achieves fame and wealth through his special skills. Already the versions printed by Perrault and Grimm correspond less to a magic fairy tale than to a novella due to their plot scheme. Even in these variants, the text emphasizes the "developmental psychological determinants of the young man," who is not shoemaker's but a miller's son. In Perrault's collection, the fairy tale is accompanied by verses that explain its meaning and point out to the reader that "l'industrie et savoir-faire" [hard work and know-how] are more important than noble birth and money [Köhler-Zülch 1993, 1077]. In many ways, Mikeš and Pepík are Lada's textual alter egos — exactly as the writer, they leave their rural place of birth and transform themselves into artists, one becoming a circus artist and writer, the other a painter.

The human counterpart of Mikeš, Pepík, also bears autobiographical features of the author sharing his humble roots, the talent for the arts, and a loving family [Vojvodík 1999, 89]. Both Mikeš and Pepík embody virtues such as compassion, charity, and community spirit, which, in spite of all the mischief and every prank they pull, ultimately determine their actions. They appear to be two sides of the same person, a fact which underlines the humanity of the Mikeš's story<sup>10</sup>.

This story of self-improvement and artistic achievement follows the basic structural principles of the *Bildungsroman*<sup>11</sup>, whose prototype is Goethe's *Wilhelm Meister*. Mikeš' development from "silent creature" (*nemá tvář*) to playwright, circus director, and benefactor. This development follows the pattern of a true novel of education: leaving home, adventures in the wide world, return and reintegration into the world

previously left behind. In Lada's textual world the reason for leaving home is a mishap — a broken milk jug — but it is experienced as a catastrophe, since it might destroy a happy home. A catastrophe that is only aggravated by the fact that the home which Mikeš leaves is depicted as the perfect idyll but is necessary for the plot of the educational novel to unfold. Without this disturbance of the idyllic equilibrium there would have been no need to set out for the world. Both the trigger for the protagonist's departure and the resulting adventures are within the bounds of a child's horizon — hunger and cold are Mikeš's greatest enemies. Additionally, poverty is addressed and used as a motivation for action. However, like everything else in Lada, even the depictions of poverty are mitigated by the cohesion of the community. In the end, Mikeš returns home and takes a new place that corresponds to his experiences and also his financial wealth. He becomes a homeowner and patron of his friend Pepík and enjoys true happiness by sharing his good fortune. Since, as Franco Moretti has noted "happiness [is posited] as the highest value" in the Bildungsroman [Moretti 1987, 8]. Thus, the lesson to be learned from this fairy tale formation is that values such as solidarity, diligence, and a sense of belonging to one's homeland, are conducive to success. This is a lesson Mikeš has internalized from the very beginning, even before he left for the wider world. Mikeš embodies in the most beautiful way what Wilhelm Dilthey calls in his reflections on the Bildungsroman "the optimism of personal development" [Dilthey 1988, 120–123], the confidence in the possibility of improving oneself and the world.

In fact, Mikeš's educational process begins even before he leaves his rural home, namely, at the moment when he learns to speak. In many ways, speaking also means not least storytelling. The story of Mikeš the cat contains several embedded narratives. Here, the animals themselves become narrators, taking the place of the authorial narrator and relating anecdotes, experiences, but also fairy tales and legends. The grandmother tells the little Načiček a story about the times Mikeš was a kitten and stupid, and the goat Bobeš tells a story about the "goat Kokeš". The greatest narrator of all is, of course, Mikeš himself; in this respect, too, he proves to be the alter ego of his author. He tells fairy tales, for example about the "good wheelbarrow", but he also entertains those at home with his reports from the big world and from the Circus Kludský. In the village world, storytelling is the fundamental artistic talent, since it is a popular pastime. The preferred genre is the fairy-tale narrative, which in a way mirrors the narrative world in which Mikeš and his comrades move. Lada writes in his memoirs:

Like all children, I loved fairy tales. However, I very rarely held fairy tale books in my hands, and therefore, like the other children, I had to rely on oral storytelling. My mother told me fairy tales only when I was very small. We children told each other fairy tales while we were out grazing... [Lada 1960, 91].

It should be briefly pointed out here that Mikeš is not only learning to speak, but also to write and to read. All beginnings are difficult even in writing, as Mikeš's letter to Bobeš show, a fact that Lada mines for jokes. In the course of the story, he writes several letters and composes small plays featuring his friends Bobeš and Pašík. Once he has mastered the art of composition, he drafts and stages a "fable" (bajka) on the behest of Herod the Lion called "The Decent Shepherd and the Grateful Lion" [Lada 2000, 245]. His forays in the realm of literature also mark a rupture with the idyllic chronotope, since it shows Mikeš has reached a new stage of awareness and it also points the reader towards the fact that the idyll has been subject to outside influences.

Lada's text also contains several metatextual references to the author himself. Especially, the last two instalments abound in this type of self-referential humor that transcends the fairy tale aesthetic. Commenting on the image of a piglet on the wall of Bobeš's stable, Pašík says: "This must have been painted by a great artist. <...> Maybe Mr. Lada or Mr. Rada painted it?" To which Bobeš replies, "Lada or Rada, I couldn't care less!" [Lada 2000, 226]. In another embedded narrative about the clever yard dog Sultan, the cat Mičinka whose kitten Sultan has recovered, says: "I'll run to Mr. Lada in a minute and ask him to write about you (animals are polite and use formal terms of address!) and draw you for his book. And then you will become famous all over the world..." [Lada 2000, 284]. The author concludes this episode by addressing the children directly, asking them to go to Hrusice and visit Sultan's doghouse, located on the first estate just behind the church. Lada's approach to self-reflexivity accomplishes two things at the level of form and cross-writing, it tightens the link between author and protagonists and it opens the text for the adult reader cherishing these metatextual references.

### *Hrusice — Arcadia in Bohemia*

Josef Vojvodík has shown that it is precisely Lada's preoccupation with the idyllic that links him closely to the culture of Czech national revival [narodní obrození] [Vojvodík 1999, 80–107]. Literature and criticism from this period established the image of Bohemian countryside as an idyll and became a Czech autostereotype. Consequently, Lada who

idealized rural Bohemia more than any other artist in the 20<sup>th</sup> Century, was elevated to the rank of “national artist” in 1947. His depiction of the Czech village follows the tradition of Božena Němcová’s (1820–1862) novel *Babička. Obrazy z venkovského života* (1855) [The Grandmother. Pictures from Country Life]. With her immensely popular novel, Němcová created the blueprint for following generations of writers as well as a main protagonist who functions as a national figure of identification just as later on Lada’s characters. Němcová’s novel, like Lada’s fairy tale novel, is the result of a nostalgic retrospective of the world of childhood. It is important to note here, that already during Němcová’s time and even more so at the beginning of the 20<sup>th</sup> Century, this rural idyll was disappearing, the myth of Arcadian Bohemia already had a nostalgic ring to themselves. By the end of the 19<sup>th</sup> Century a lower percentage of the population was engaged in agriculture in the Czech lands than in any other part of the Austro-Hungarian empire and industrialization was progressing rapidly<sup>12</sup>. The Bohemian landscape was punctuated by mining, metallurgical, chemical, textile, glass and porcelain and machine industries, and many of them changed the landscape irrevocably, and pollution was a grave problem. And in the 1930s agriculture had long been superseded by industry as the main source of income for the majority of the Czech population. Lada’s images of self-sufficient rural communities complete with cherry orchards and the obligatory Bohemian fishponds were a projection into a long-lost past, even if they pretended to depict a world of yesterday that was just briefly gone but could be restored any time. In more than one way, the Hrušice of his Mikeš’ stories presents itself as Foucauldian *heterotopos*, that is places “that do exist and that are formed in the very founding of society which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted” [Foucault 1986, 22–27]. *Heterotopoi* create “spaces of illusion”, that mirror real spaces, just as Lada’s Hrušice presented and idealized image of Bohemian countryside, instead of the messy landscape corrupted by industrialization and rural poverty. In Lada’s case this was the setting of his imaginary childhood. Fairy tales as well as the genre of the idyll with their noted timelessness and their images of unsophisticated but happy lives that are not changed or interrupted by time are destined to create such heterotopoi.

The fictional worlds in *The Grandmother* as well as the world in Lada’s *Mikeš* are mostly free of major conflicts and unhappiness. The uncanny finds no access here. Lada’s depiction of village life in Hrusice

largely coincides with traditional Czech notions of the idyllic. With the national revival in the 19th century, the village and the farmhouse become the preferred topoi of national self-dramatization. They form the background for the Czech variant of the idyll: it is their remoteness and their distance from civilization that predestine them to be the setting of the idyll. The village idyll with its farmhouses is perceived as a profoundly Czech place [Macura 1997, 43–63]. Here, it is important to point out the importance of Lada's illustration. They gave shape to this idyllic universe and are to this day its epitome.

Lada's idyll is organically tied to Hrusice and the Central Bohemian countryside. "This little spatial world is limited and sufficient unto itself, not linked in any intrinsic way with other places, with the rest of the world" [Bakhtin 1982, 224–236]. This connectedness is particularly evident in Lada's drawings, which show the same village in the course of the seasons, linking natural phenomena and the events of human life [Bakhtin 1982, 226]. What is specific to Lada's conception of idyll is not its general coziness but rather its ability to integrate impulses from the outside. His fairy-tale idyll — and this is a fact that heightens the fairy-tale aspect of the story — is not threatened by outsiders or town-life. Outsiders like ringmaster Kludský integrate easily and quickly into the rural world, they are almost absorbed by it, but other than that the outside world does not feature in Hrusice.

Following Bakhtin, one can identify three types of the idyllic in Lada's text and images — first, the idyll as a return to the world of childhood, second the idyll as *aetas aurea*, a harmonious coexistence of man and animal, and third, the idyll as the world of sleep and dreams. The fictional world inhabited by Mikeš, Bobeš, and Pasšík, grandmother, and Pepík, is a timeless and stable. Despite the fact that Pepík grows up and moves to Prague and Mikeš becomes world wise and rich, the passing of time is not thematized. As in the classical Greek idyll, the "temporal boundaries" are blurred, to speak with Bakhtin [Bakhtin 1982, 229].

It is a world, populated by the very old and the very young. Children and animals seem interchangeable, they are treated the same and they behave the same. Some are boisterous like Bobeš, the goat, and Pepík, the cobbler's son, some are sensible like Mikeš and Marie, the tailor's daughter. The animals, especially Mikeš, the little pig Pašík and the goat Bobeš, are on equal footing with the human actors. Their opinions are heard and they even have authority to give orders. When Mikeš shows up in Hrusice with his circus friends, the grandmother gets into a frenzy, not because she is afraid of the lion, but because she does not have enough food in the house to feed the strangers: "If you are Mikeš's

friends, you are also my friends, and then surely I cannot let you go away without food” [Lada 2000, 182]. Sharing bread as a nurturing and communal act plays a major role in the chronotopos of the idyllic and in Lada’s fairy tale novel. Unsurprisingly, communal eating features prominently in Lada, since following Bakhtin the adjacency of children and food is a typical feature of the idyllic [Bakhtin 1982, 227].

Men and animals form a mutual beneficial community, helping each other out and taking care of each, for example, when the animals raise money in order to finance Pepík’s studies at the art academy in Prague. These substories are reminiscent of the motif of the grateful animal that forms the nucleus of the folk-tale “Puss in Boots”. Mikeš and ringmaster Kludský buy a house, to accommodate everyone — the circus animals and the village animals, the grandmother and the shepherd.

And one day, when Mikeš looked at his work, when he saw the children in the garden with his friends, when he saw the animals roaming, and when he thought about grandmother, Mr. Kludský, and the old Švejda sitting by the oven and chatting, he smiled and said gladly “Zlatý domov” (Home sweet, home) [Lada 2000, 260–261].

The last words of the quote as well as the title of the fourth volume “Zlatý domov” (Golden or Sweet home) are vaguely reminiscent of the Czech national anthem *Kde domov můj* and are another hint towards the entanglement of the national and the idyllic in Lada. Similar comments are repeated throughout the book. A description of the house on Christmas eve, for example, culminates in the following lines:

Our dear cat Mikeš... was happy because his life’s dream had been fulfilled, because everyone was gathered under the same roof, they all got on with each other and had a good time. He was happy because he could help others. His life’s dream had come true! [Lada 2000, 323].

This nocturnal idyll is matched by the illustrations that show a village in winter. Snow-covered roofs, children playing snowball or building snowmen, warmly clad figures — all these images do not show icy winter torpor, their main message is coziness. Bohemian winter is outdoor fun and warmth of the house, as those smoking chimneys suggest. Here, as elsewhere in the book, work is absent, or, if depicted, then only as a joyful pastime. The apex of this coziness and homely fun, is naturally Christmas eve. The culmination of the winter joys is Christmas Eve. The celebration of Christmas Eve is perceived as a profoundly Czech ritual that once again unites the idyllic and the national, bringing people and animals together<sup>13</sup>. The last quotation points to another variety of



the idyllic that plays a major role in Lada's work: the nocturnal world of dreams and sleep. Many of Lada's favorite motifs are night images: the night watchman blowing the hours, a water sprite resting by his lake in the evening.

### *Childhood*

Lada was well aware of the imaginary nature of his literary creations, as can be seen in his memoir where he describes a return to his ancestral home: "The old shingle roofs were gone, gone were the old trees, without which the village now looked empty." And he is quick to point out that it is not only the outside appearance that has changed. "Many who were crucial to the character of the village, had Charon now taken to the other side of the river and the only thing that remained were stories about them" [Lada 1960, 273–274]. As Lada counts the dead and the damage done to the houses and gardens, his text oscillates between reminiscent reconstruction and elegiac evocation of irreparable loss. The rural childhood world that is evoked in his fairy tales and pictures had disappeared already before he wrote his stories as well as his memoir. The main message is a remembrance of things past, that remains real and beautiful however commodified or kitschy it is itself. The popularity of this particular story as well as other fairy tale narratives seems to serve a vital cultural purpose of treasuring things that were discarded by a culture that eliminated them once their economic utility was gone. The popularity of Lada's fairy tales remains high to this day, thus testifying not only to the popularity of Arcadian Bohemia in collective Czech memory, but also the lasting appeal of childhood fantasies.

In *Chronicle of my Life*, Lada stresses his childhood as the main source and inspiration of his graphic and textual work:

Everything was so mysterious, wonderful and fairy-tale-like, and yet I spent my childhood on a tiny patch of earth, between the tiled stove and the hearth. Everything I saw seemed magical: the trees full of white blossoms, later when they bore fruit, and still later in winter, bare and then covered with snow. My imagination was stimulated by everything I saw and heard [Lada 1960, 31].

Another source of inspiration were the stories about thieves, poachers and hunters, about ghosts and forest spirits, about water sprites and mermaids that his grandmother told him. These stories and adventures took on outsized proportions in the child's mind and fired his imagination. In retrospect, it is precisely the loss of this magical world view, the loss of

this unmediated perception of beauty, mystery, and nature that fills Lada with deep nostalgia. Transience and loss, two themes unbreakably linked to memory, are present in Lada's paintings through the motif of the ruin as well as his preference for wintry landscapes [Vojvodík 1999, 86].

In his memoir, Lada writes that childhood provides artists with a great treasure: "A happy childhood is obviously a never-ending source of ideas and motifs for artistic work for a writer and certainly also for a visual artist" [Lada 1960, 140]. In a similar vein, the German writer Erich Kästner also underlines the ways in which his happy childhood has grounded and inspired his work. In his opinion, good books are not created because you have children of your own or you know children, but because you know a child from a bygone era: yourself. Such children's books "are generally not works of observation but of memory" [Kästner 1998, 657]. The children's book researcher Hans Heino Ewers has drawn attention to the fact that many children's books have childhood memories of the author on the subject [Ewers 2001, 336–357]. And that memories of childhood often enough provide the impetus for writing a children's book.

A parallel reading of Lada's childhood memories and *Mikeš the Cat* shows that the author recalls key scenes of his childhood in both texts. In his novel for children, however, he does not stop at reminiscent reconstruction; he also implements and acts out the memory images with the help of his animal protagonists. Neither Mikeš and Pepík nor the real author, who would have had every reason to clash with his father, experience a conflict of detachment. After all, his father had put him into a shoemaker's apprenticeship against his will. In Lada's memory, however, this conflict fades in the context of the many happy hours they spent together. Here, the idyll as a narrative pattern prevails over a critical look at society which Lada's biography certainly would also have allowed for, but instead of elaborating on rural poverty and the hardships of country life, Lada depicts the joys of life in the countryside. Lada's work can be read as an imaginary return to childhood, into a pastoral idyll that no longer exists [Vojvodík 1999, 84]. It can also be viewed as a symptom of crises. It can be read as an attempt to stop the endlessly turning wheels of time, culture and consumption and freeze a status quo of self-sufficiency. The center of this nostalgic universe in the memoir as well as in *Mikeš* is the oven, which radiates warmth and is related to story-telling as communal activity and shared pastime. The village and the small house serve as a safe haven, while the outside world is a place of destruction and danger. The childhood world that Lada conjured up in his books and pictures had long since disappeared

when he died in 1957. War and industrialization had put an end to it. This made Lada's Mikeš all the more important for Czech audiences, young and old.

### Notes

- <sup>1</sup> For a short biography of Lada see [Mn 1993, 1119–1121].
- <sup>2</sup> There is a website devoted to Lada merchandise: <https://www.joseflada.cz/en/>.
- <sup>3</sup> Lada's œuvre could also be seen as a form of cross-writing or "crossover literature." Both terms are used to describe the phenomenon of the shifting boundaries between children's and adult literature and the corresponding forms of reading across the age-divide. For a discussion of cross-writing and all-generation in children's literature studies see [Falconer 2009, 366–379].
- <sup>4</sup> All translations from Czech in the following, unless otherwise indicated, are by the author.
- <sup>5</sup> In his autobiography, Lada mentions that the stories were first published in *Radost* (published from 1921–1941), see [Lada 1960, 386]. For further information on the journal see [Švec 2014, 344–346]. Other sources place them in *Lípa* which targeted older children and was also published by the Czech section of the Red Cross. See [Zpk 1993, 1188–89]. The journals counted many of the most acclaimed writers of these two decades among their contributors.
- <sup>6</sup> The text was published in four parts *O Mikešovi [About Mikeš]*, *Do světa [Into the World]*, *Cirkus Mikeš a Kludský [Circus Mikeš and Kludský]*, *Zlatý domov [Home sweet Home]*. The quotations in this article are taken from [Lada 2000]. The English translation from 1966 by Renata Simmonds *Purrkin the talking cat* is out of print, quotes therefore will be taken from the Czech edition.
- <sup>7</sup> Perrault's text already draws on older folk tales that circulated in the Romance language area and had grateful, helpful animals as their theme. In fairy tales of this type, the animal, through its knowledge of "human behavior... procures social advancement for a have-not by bluff and deceit" [Köhler-Zülch 1993, 1070].
- <sup>8</sup> For a commentary the Grimm version see [Uther 2013, 407–414]. Uther points out that the fairy tale was later left out of the collection of folk tales due to its literary character. The Czech philologist Jiří Polívka who cooperated with and commented on the Grimm collections helped popularize the fairy tale in the Bohemia.
- <sup>9</sup> Images of the idyllic are a staple of Czech literary self-representation since Božena Němcová's novel *Babička [The Grandmother]*. The literary Biedermeier infused the idyllic further with national connotations. For a discussion of the "fairy tale idyllic" with regard to Němcová see [Hrbata 1999, 41–52].

- <sup>10</sup> Walter Scherf notes that in both Perrault's and Grimm's versions the tomcat (the helper figure) is more important than the its human counterpart, the miller's son. Cf. [Scherf 1995, 491–495].
- <sup>11</sup> For an outline of the Bildungsroman or novel of education see [Moretti 1987].
- <sup>12</sup> For a short description of the effects of industrialization and its speed see [Cibulka 2018, 383–389].
- <sup>13</sup> Though as heated discussion in 2010 shows, the inclusivity has boundaries. In 2010 the Czech Association of Roma accused the book of anti-ciganism and demanded that the books be removed from school reading lists. For summary of the discussion see [Segl 2018, 30–32].

## *Bibliography*

### *Sources*

*Kästner 1998* — Kästner, E. (1998). Zur Naturgeschichte des Jugendschriftstellers. In *Splitter und Balken: Gesammelte Werke* (Vol. 6, pp. 654–662). München: Hanser Verlag.

*Lada 1937* — Lada, J. (1937). *O chytré kmoťře lišce*. Praha: Albatros.

*Lada 1938* — Lada, J. (1938). *Bubáci a hastrmani*. Praha: Albatros.

*Lada 1960* — Lada, J. (1960). *Kronika mého života*. Praha: Československý Spisovatel.

*Lada 2000* — Lada, J. (2000). *Mikeš*. Praha: Albatros.

### *References*

*Bakhtin 1982* — Bakhtin, M. (1982). The idyllic chronotope in the novel. In M. Holquist (Ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays* (pp. 224–236). Austin: Univ. of Texas Press.

*Cibulka 2018* — Cibulka, P., Hájek, J., Kučera, M. (2018). The economic rise of the Czech lands. In J. Pánek et al. (Ed.), *A History of the Czech Lands* (pp. 383–389). Prague: Charles Univ. Press.

*Dilthey 1988* — Dilthey, W. (1988). Bildungsroman. In R. Selbmann (Ed.), *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans* (pp. 120–123). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

*Ewers 2001* — Ewers, H.-H. (2001). In die eigene Kindheit zurücksinken. Kinder- und Jugendliteratur als Medium einer (erwachsenen) Erinnerungskultur. In G. Lange, B. Meier (Eds.), *Lese-Erlebnisse und Literatur-Erfahrungen: Annäherungen an literarische Werke von Luther bis Enzensberger*; Festschrift für Kurt Franz zum 60. Geburtstag (pp. 336–357). Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren, 2001.

- Falconer 2009* — Falconer, R. (2009). Crossreading and Crossover Books. In J. Maybin, N. Watson, J. Watson (Eds.), *Children's Literature: Approaches and Territories* (pp. 366–379). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Foucault 1986* — Foucault, M. (1986). Of other spaces. *Diacritics*, 16 (1), 22–27.
- Hrbata 1999* — Hrbata, Z. (1999). Pohadková idyla. In *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech* (pp. 41–52). Praha: H&H.
- Köhler-Zülch 1993* — Köhler-Zülch, I. (1993). Der gestiefelte Kater. In K. Ranke, R. Brednich (Eds.), *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* (Vol. 7, pp. 1069–1083). Berlin/N. Y.: De Gruyter.
- Macura 1997* — Macura, V. (1997). Chaloupka — projekt idyly. In D. Hodrová (Ed.), *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie* (pp. 43–63). Praha: H&H.
- Mn 1993* — Mn. (1993). Lada, Josef. In *Lexikon české literatury: Osobnost, díla, instituce* (Vol. 2. K-L, pp. 1119–1121). Praha: Academia.
- Moretti 1987* — Moretti, F. (1987). *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.
- Scherf 1995* — Scherf, W. (1995). Der gestiefelte Kater. In W. Scherf (Ed.), *Das Märchen-Lexikon* (Vol. 1, pp. 491–495). München: C. H. Beck.
- Segl 2018* — Segl, S. (2018). Neodolatelná slast nekorektnosti: máme málo nebo moc korektnosti? *Host*, 34 (8), 28–32. Retrieved from <https://casopishost.cz/files/magazines/330/9rmmtzta-host-18--08-el.pdf>.
- Švec 2014* — Švec, Š. (2014). *Česky psané časopisy pro děti (1850–1989)*. Praha: Nakladatelství Karolinum.
- Teige 2004* — Teige, K. (2004). *Svět, který se směje. Akropolis* Praha: Akropolis.
- Uther 2013* — Uther, H.-J. (2013). Der gestiefelte Kater. In H.-J. Uther (Ed.), *Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm* (pp. 407–414). Berlin, Boston: De Gruyter.
- Vojvodík 1999* — Vojvodík, J. (1999). Koncepty idyly v díle Josefa Lady, jejich proměny a sémantika v kontextu české meziválečné avantgardy. *Umění*, 43, 80–107.
- Zpk 1993* — Zpk. (1993). Lípa. In *Lexikon české literatury. Osobnost, díla, instituce*. (Vol. 2. K-L, pp. 1188–89). Praha: Academia.

*Аня Типпнер*

Гамбургский университет, Германия; ORCID: 0000-0001-6903-1145

**ЭТОТ ЛУЧШИЙ ИЗ МИРОВ: СКАЗКА ЙОЗЕФА ЛАДЫ О КОТЕ  
МИКЕШЕ КАК ЧЕШСКАЯ ИДИЛЛИЯ И РОМАН ВОСПИТАНИЯ**

В статье анализируется литературная сказка чешского художника, иллюстратора и прозаика Йозефа Лады (1887–1957) о говорящем коте Микеше. Сказка, написанная в 1934–1936 гг., до сих пор пользуется широкой популярностью и входит в программу чтения в чешских школах. Первоначально сказка о коте Микеше публиковалась как цикл и была навеяна воспоминаниями о собственном детстве Лады и известным ему сюжетом сказки о коте в сапогах. В статье рассматриваются жанровые особенности сказки, представляющей своеобразное соединение идиллии и романа воспитания. Особое внимание уделяется анализу созданного Ладой уходящего мира деревенского детства — главного источника не только вдохновения, но и ностальгии автора по исчезающему миру чешской деревни в индустриальной Чехии 1930-х гг.

*Ключевые слова:* Чешская детская литература, Йозеф Лада, литературная сказка, «Кот в сапогах», роман воспитания, идиллия, детство, автобиография

*Марина Шуккина*

## МИСТЕР ВОРКМАН — БЫВШИЙ ГАЗЕТЧИК, МИСТЕР ВОРКМАН — МИЛЛИОНЕР

Статья посвящена малоизвестному эпизоду творческой биографии советского детского писателя, переводчика и редактора М. А. Гершензона, а именно его переводу и переработке четырехчастного романа немецкого беллетриста Г. Доминика «Джон Воркман. Из газетчиков в миллионеры», написанного в 1909–1925 гг. Рассматривается закономерность обращения Гершензона к этому роману в контексте других его работ. Анализируются цели и результаты стратегии Гершензона-переводчика, в данном случае заключавшейся не только в тщательной редактуры, но и в серьезной переделке сюжета книги идеологически неблизкого автора. Привлекается материал одиннадцати номеров журнала «Пионер» 1927 г., в которых публикация романа «Джон Воркман» сопровождалась авангардным фотоформлением художника Г. Берендгофа. Текст М. А. Гершензона-переводчика сопоставляется как с оригинальным текстом Г. Доминика, так и с переводом Ю. Иваска (книгой «Джон Уоркман» 1933 г. эстонского русскоязычного издательства «Аргонавты»).

*Ключевые слова:* Г. Доминик, М. А. Гершензон, Ю. Иваск, В. Шкловский, перевод, техника, инженер, классовая борьба, пропаганда, Америка, Германия, Эстония, журнал «Пионер», конструктивизм.

В 1928 г. у Михаила Абрамовича Гершензона вышла книга «Джон Воркман» [Доминик 1928] (Рис. 1). Он работал над ней как переводчик, писатель и редактор, поскольку не просто перевел, но существенно переработал одноименный роман популярного в те годы в Европе немецкого писателя Ганса Доминика.

---

*Марина Анатольевна Шуккина*  
Независимый исследователь,  
Москва  
missthiss22@yahoo.com



Рис. 1. Обложка издания Доминик Г. Джон Воркман / Перераб. с нем. М. А. Гершензона. М. Л.: ГИЗ, 1928

Ганс Доминик (1872–1945) — автор шестнадцати технико-фантастических романов, заслуживший, наряду со своим литературным учителем фантастом Курдом Лассвицем, звание «немецкого Жюль Верна». Этим беллетристам, умело сочетавшим фантастику с дидактикой, посвящено классическое исследование У. Б. Фишера «Империя наносит ответный удар» [Fischer 1984]. Доминика он называет «самым известным — или самым печально известным — среди немецких научных фантастов, и, конечно, самым долговечным», отмечая, что «стиль, образность и научный контент его романов гораздо примитивнее, чем у Лассвица и других, менее прославленных современников», а его «этические принципы и политические взгляды» — «он был расист и



шовинист» — настолько «одиозны», что романы имели успех при национал-социалистах [Fischer 1984, 179]. Современная оценка некогда канонизированного образа Г. Доминика дана в работе Ф. Грахови «Автор как проводник модернизации» [Hrachowy 2010].

Инженер по профессии, Г. Доминик писал также научно-популярные книги о развитии современной ему техники. В Советском Союзе его переводили и печатали до начала 1930-х гг. Помимо «Джона Воркмана» нам известно еще три советских перевода Г. Доминика. В 1924 г. в Харьковском издательстве «Космос» вышла в свет военная антиутопия «Лучи смерти: роман 1955 г.»<sup>1</sup> [Доминик 1924]. Хотя писатель отнюдь не симпатизировал социалистам, автор предисловия Карл Грасис<sup>2</sup> как положительную сторону романа отмечал его знакомство с политической кухней современного империализма [Грасис 1924, IV]. В 1925 г. ГИЗ опубликовал сборник Г. Доминика «В волшебном мире техники» [Доминик 1925]<sup>3</sup>, состоявший из популярных очерков об основах энергетики, о паровых машинах, водяных двигателях, телеграфе и электродвигателях; последнюю главу писатель посвятил проблеме межпланетной сигнализации. Наконец, в 1931 г. в «Молодой гвардии» был издан сборник очерков Г. Доминика «Над и под землей» [Доминик 1931]<sup>4</sup>, в котором рассказ шел не только о европейских и американских, но и о крупных советских стройках, таких как Днепрпрогэс. Затем имя Г. Доминика перестали упоминать в советской печати — вероятно, в связи с его симпатией нацистам.

Доминик учился в гимназии вместе с Освальдом Виллардом, сыном железнодорожного магната, позднее владельца газеты «Нью-Йорк Ивнинг Пост». Как молодой инженер Доминик ездил в командировку в США в 1894 г., а в 1897 г. целый год работал там инженером-электриком. У Виллардов он познакомился с женой Томаса Эдисона и посетил завод Эдисона в Нью-Йорке. Страна самой передовой промышленности настолько покорила будущего писателя, что он даже подумывал остаться там навсегда [Fischer 1984, 180–181]. Американский опыт пригодился ему при написании совместно с Куртом Матулло (будущим сценаристом и режиссером немецкого немого кино) первой версии романа «Джон Воркман, мальчик-газетчик» 1909 г.<sup>5</sup> [Dominik, Matull 1909]. Роман вышел на немецком языке с подзаголовком «из истории американской промышленности» и успеха не имел. Лишь обретя признание на ниве фантастики, Г. Доминик вернулся к своему герою и в 1921–1925 гг. дописал еще три тома [Dominik 1925]. Эта четырехчастная версия стала популярной, роман переводили на многие языки.

Его фабула достаточно точно передана в подзаголовке: «из газетчиков в миллионеры». «Джон Воркман» — книга о реализации американской мечты, главный герой повествования — весьма юный self-made man. Уже в 1928 г. Г. Доминик печатает новый роман на близкую тему: «Клаус-счастливчик: от подпaska до алмазного короля» [Dominik 1928, Карацупа 2018].

Хотя в романе о мальчишке-газетчике нет элементов фантастики, книга похожа на прочие беллетристические произведения Г. Доминика: в ней много приключений и политики, и, как всегда, существенное место отведено подробным описаниям самых современных технических устройств. По жанру «Джон Воркман» ближе всего к классическому европейскому роману воспитания. Автор пользуется традиционными сюжетными клише: маленький оборванец (не сирота, но отца у него нет, а больная мать не в состоянии заработать на жизнь) борется за существование, взрослеет физически, нравственно, интеллектуально, проходит множество испытаний; в середине книги внезапно обнаруживается его «благородное происхождение» (дед-банкир); умирает дядя, оставляя племяннику изрядное наследство, которое тот немедленно пускает в дело.

Действие «Джона Воркмана» происходит в 1910-х гг. В отличие от традиционного романа воспитания, внимание автора сосредоточено не только на судьбе главного героя, но в не меньшей степени на рассказе о современных ему производствах, о достижениях техники (еще раз напомним подзаголовок первого издания: «из истории американской промышленности»). Вымышленный герой работает на реальных американских предприятиях, сотрудничает с реальными, известными всему миру, воротилами американского бизнеса, участвует в реальных исторических событиях.

Роман «Джон Воркман» мог привлечь внимание М. А. Гершензона по двум причинам. Первая причина — огромный интерес к современной, в особенности передовой американской, индустрии в СССР конца 1920-х, о чем свидетельствует количество научно-популярных книг и журналов, издававшихся в стране [Ваганов 2014]. М. А. Гершензон всегда интересовался детской технической литературой: в московском Детгизе он редактировал «Шесть моделей» А. Н. Абрамова (1934), написал документальный очерк о московском часовом заводе [Гершензон 1932в], в его многочисленных «затейных энциклопедиях», например, в «Веселом часе» [Гершензон 1939], можно было найти инструкции по изготовлению пропеллера, ветряной мельницы, бамбукового насоса и пр. В 1934 г. Гершензон принял участие в организованной массовым сектором

Детгиза дискуссии о технической детской книге, и прежде всего вспомнил о «Джоне Воркмане»:

Следовало бы провести параллель между состоянием нашей литературы и американской, наиболее передовой технической литературы для детей. Думаю, что по разделу сюжетной повести мы отстали от Америки: в Америке и частично в Германии этот вид литературы развивается по двум линиям. Первая линия — психологическая повесть, где в центре внимания читателя все время переживания определенно-го героя. Такова повесть «Джон Воркман» Ганса Доминика. Эта книга имеет крупные недостатки, но построена очень интересно... автору удалось показать ряд крупных американских производств. Этот тип книги, при всех его недостатках, мне кажется очень ценным [Абрамов 1935, 52].

Второй причиной интереса Гершензона к роману немецкого писателя была другая профессионально близкая ему тема — классовая борьба на Западе. Вскоре после «Джона Воркмана» у него вышла повесть о забастовке коммунистов во Франции «Да здравствует Лефланшек!» [Гершензон 1929], причем в этой книге о рабочих-сардинщиках были подробно описаны процессы производства консервов, лов и заготовка рыбы. Он перевел «Рассказы американских ребят про город Нью-Йорк» [Ф. Мэттьюз, Коффин 1930] и «Секрет забастовки. Рассказы про американских ребят» [Кэй 1933]; в начале 1930-х гг. один за другим появлялись его антизападные сборники «Конвейер лжи», «В бой!», «Культурные дикари» [Гершензон 1931, 1932а, 1932б].

Для нашего исследования чрезвычайно интересен тот факт, что в 1933 г. роман Г. Доминика «Джон Уоркман» опубликовало и эстонское русскоязычное издательство «Аргонавты» [Доминик 1933]. Перевод выполнил молодой, тогда еще малоизвестный поэт Юрий Иваск (его семья в 1920 г. переехала из России в Эстонию). Книга вышла в серии детской классической литературы «Золотая полка»<sup>6</sup>, которую курировал лектор Юрьевского (Тартуского) университета профессор Борис Правдин. В предисловии издатель аргументировал необходимость публикации романа:

Трудно указать другую книгу, которая в такой же степени отвечала бы запросам современного юношества, как «Джон Уоркман». — «Папа, я хочу стать инженером!» — эту фразу можно теперь услышать чуть ли не от каждого мальчика [Доминик 1935, 5].

Подобной аргументации, наверняка, придерживался и М. А. Гершензон. Однако если у издателя в Тарту, судя по всему, не возникло

идейных претензий к немецкому автору, то для советского переводчика роман представлял серьезную проблему. Заключалась она прежде всего в образе главного героя. Этот американский мальчик не говорил «я хочу стать инженером», он говорил «я хочу стать миллионером». Джон понимал, что ему придется потрудиться, многое узнать, освоить разные профессии — его идеалом был Томас Эдисон, тоже поработавший в детстве газетчиком. Однако руководило героем Г. Доминика именно желание разбогатеть, «обрести могущество», недаром в конце романа он становится золотопромышленником. Юрий Иваск сделал максимально близкий к оригиналу перевод текста<sup>7</sup>, а его издатель дал достаточно точную характеристику заглавного персонажа:

Джон — подлинный «янки». Несмотря на то, что в начале романа ему всего 12 лет, он уже настоящий делец. Но при всей своей чисто американской деловитости, он — прекрасный сын и товарищ. Трудно честному человеку стать миллионером! Джон — честен, но тем не менее, благодаря своим способностям и энергии добивается своего! Ему хорошо известно, что неуч не может стать миллионером, и вот он разезжает по просторам великой заатлантической республики и стремится всюду добыть как можно больше практических знаний... идеал Джона Уоркмана не миллионер-хищник, а миллионер-гений индустрии и друг рабочих, и он осуществляет свой юношеский идеал [Доминик 1933, 5].

Естественно, ни о каком «миллионере — друге рабочих» в советской книжке для детей, даже переводной, речь идти не могла. Влюбленность в материальный успех и голубая мечта прокатиться в собственной роскошной коляске, на автомобиле или резвом заводском скакуне по Пятой авеню, не позволяли советскому писателю сделать Джона Уоркмана образцом для подражания — его образ, как лакмусовая бумажка, выявлял идеологическую враждебность Ганса Доминика и несоответствие его творческого кредо советским представлениям о целях и задачах детской литературы. Центральная коллизия романа — «из газетчиков в миллионеры» — для советского человека была не более чем банальным клише, многократно осмеянным советской же пропагандой. Например, один из руководителей литературной группы «Кузница» Николай Ляшко в статье с характерным названием «Вырождение и возрождение» писал:

Нью-Йоркский, чикагский, берлинский, парижский, лондонский — какой-угодно — мальчишка-газетчик изо дня в день видит на улицах

тысячи колясок, автомобилей, расфранченных людей... Глаза его загораются удивлением, восторгом и завистью. В уличном листке он наталкивается на статейку о том, что и миллионер имя рек, подобно ему, начал карьеру уличным газетчиком. Листок расцветил тернистый путь миллионера, силу его воли, доброту, роскошь, и уличный мальчишка загорается мечтой стать миллионером. От газет он кидается к лотку, копит, заводит лавчонку, затем лавку. Между делом учится, плутует, фиктивно банкротится, выгодно женится... [Ляшко 1921, 27].

Даже в конце 1930-х гг. Ильф и Петров в своей «Одноэтажной Америке» не упустили случая едко осмеять американскую мечту:

Под нашими окнами восемнадцать часов в сутки завывали молодые газетчики. Особенно выделялся один, пронзительный и полнозвучный. С таким голосом пропасть на земле нельзя. Он, несомненно, принадлежал будущему миллионеру. Мы даже высунулись однажды из окна, чтобы увидеть это молодое дарование. Дарование стояло без шапки. На нем были «вечные» парусиновые штаны и кожаная голливудская курточка. Продавая газеты, дарование вопило так, что хотелось умереть, чтобы не слышать этих страшных звуков. Скорее бы он уже заработал свой миллион и успокоился! [Ильф, Петров 2017, 291].

Вероятно, идея взяться за перевод романа с такими «крупными недостатками» не пришла бы писателю в голову, если бы не своеобразное отношение к авторскому праву в советской стране — «...в советской России, не подписавшей международную Бернскую конвенцию по авторскому праву, издание иностранной книги не предполагало выплаты гонорара ее автору, а перевод мог быть сколь угодно сокращенным и адаптированным» [Маликова 2012, 32]. Мысль о принципиальной переделке концепции романа в то время никому не показалась странной и, видимо, была органичной для самого Гершензона, который в том же 1928 г. довольно откровенно высказал свои воззрения на современные переводы для детей в критической статье «О новом издании Жюль Верна»:

Писательская манера Жюль Верна дает возможность, сохраняя строжайший пиетет к автору, непрерывно приближать его произведения к современности. Жанр, в области которого работал Жюль Верн, позволяет своевременно отсекал от его произведений отмирающие части [Гершензон 1928, 126].

Подобную редактуру автор статьи оправдывал не только необходимостью «перевода с языка одной эпохи на язык другой», но и

возможностью «изменить идеологическое воздействие книги на читателя», опустить «моменты, нежелательные в идеологическом отношении» [Гершензон 1928, 127, 128].

Если такой подход казался допустимым в отношении уважаемого классика, то тем более он мог быть применен к «современному Жюль Верну». Можно сказать, что М. А. Гершензон перелицевал текст Г. Доминика наизнанку, последовательно переписав с обратным знаком все сцены, где Джон Воркман поступал честно и благородно. История о превращении газетчика в миллионера одновременно стала историей о превращении мелкого подлеца в крупного подонка. В семейном архиве внука М. А. Гершензона сохранились машинописные воспоминания его друга математика Абрама Мироновича Лопшица<sup>8</sup>. Упоминая о том, что «Миша нашел книжку о мальчишке-газетчике», перевел и переработал ее, Лопшиц пишет, что Максим Горький не одобрил появление советского «Джона Воркмана», так как не считал, что отрицательный персонаж может стать главным героем детской книжки.

Действительно, затея оказалась рискованной. Читателям советского «Джона Воркмана» на протяжении почти трехсот страниц приходилось следить за тем, как центральный персонаж, с одной стороны, проявляет чудеса смекалки и недюжинную энергию, а с другой — совершает целую череду неблагоприятных поступков. Следуя за Джоном, его сверстник в СССР получал возможность узнать, как работает трехцветный типографский пресс, как фотоизображение передается через океан, как устроены авто- и авиазаводы Форда, знаменитые чикагские заводы Армора по переработке мяса... Переводчик не смог и не захотел лишать героя таких качеств, как трудолюбие и любознательность, не отказал ему в пытливом уме и неординарных способностях. К тому же юный герой-путешественник, пересекающий американский континент по железной дороге, скачущий на мустанге, любующийся Ниагарским водопадом, ищущий золото в чилийских горах, не мог не возбудить если не симпатию, то как минимум, интерес русского читателя, в прежние годы зачитывавшегося Майн Ридом и Купером [Арустамова 2009].

Хотя Г. Доминик стремился создать в своем романе подобие социальной утопии, его образ капиталистической Америки все же более неоднозначен, чем у советского интерпретатора книги. Доминик сравнивает нью-йоркских бездомных мальчишек-газетчиков с воробьями, намекая на парижских гаменов, некогда описанных Гюго. Уже в первой главе от нищеты и болезней умирает 6-летний

Чарли — его мечта стать миллионером никогда не осуществится. Джон, решивший воплотить мечту Чарли, узнает об откровенно мошеннических схемах американских нуворишей и решает, что достигнет богатства честным путем. В выигрыше от разработки золотой жилы в Чили он видит «больше моральной чистоты, чем в барышах, загребаемых биржевыми акулами Нью-Йорка и Чикаго» [Доминик 1933, 280]. В книге Гершензона таких полутонов нет: все описанные им события иллюстрируют хищнический оскал капитализма, все поступки главного героя продиктованы жадной наживы и свидетельствуют о его постепенной, но неуклонной моральной деградации. Америка в русскоязычном «Джоне Воркмане» больше похожа на страну «Желтого дьявола», увиденную М. Горьким в 1906 г. [Горький 1985]. Пожалуй, единственное, что аккуратно сохраняет Гершензон в своем пересказе — это пристальный интерес автора (и главного героя) к новым технологиям. Вместе с Г. Домиником он высоко оценивает роль науки в развитии любого общества. Томас Альва Эдисон мог служить примером для подражания не только Джону, но и советским детям — рассказ М. А. Гершензона о маленьком газетчике Але Эдисоне, на досуге собравшем телеграфный аппарат, чтобы узнать о восстании негров в штате Алабама, был помещен в «Мурзилке» [Гершензон 1934]<sup>9</sup>. На тех страницах, где речь шла исключительно о достижениях американской технической мысли, у Гершензона внезапно возникала другая Америка — страна наступившего будущего, «рассадник промышленности». По утверждению И. И. Куриллы, «Такое представление русских об Америке актуализировалось всякий раз, когда Россия делала очередную попытку совершить технологический прорыв. На поддержание образа работало и распространение в СССР автомобилей Форда, и активное участие американских инженеров и мастеров в советской индустриализации конца 1920-х — начала 1930-х гг.» [Курилла 2018, 155]<sup>10</sup>.

Подобно детской книге В. Шкловского о современной Америке «Путешествие в страну кино» (1926 г.) «Джон Воркман» в переработке Гершензона играет роль «капсулы времени» [Панкеньер Вельд 2020, 478], предлагая читателю типичную советскую критику американского общества, причем, если Шкловский при этом очарован американским кинематографом, то Гершензон (вместе с Г. Домиником) отдает должное достижениям американской промышленности. На то, что книга Шкловского была важной отправной точкой для Гершензона, намекает глава «Улица в стране кино»<sup>11</sup>.

Работу советского переводчика по переделке книги невольно облегчил сам автор, придумавший откровенно надуманные сюжетные ходы и сделавший своего героя неправдоподобно удачливым во всех начинаниях. Незамысловатая идеология оригинала легко поддавалась манипуляциям переводчика, продвигавшего другие, но едва ли более замысловатые идеи. Приторно-идеальный Джон под пером советского писателя-пропагандиста легко превратился в свою противоположность. У Г. Доминика никому неизвестный мальчишка-газетчик уже в первых главах сказочно вознагражден за трогательную заботу об умершем от чахотки младшем товарище: сам мистер Беннет, владелец газеты «Нью-Йорк Геральд», приглашает его на аудиенцию и дает пропуск во все машинные отделения своего предприятия. По версии Гершензона, встреча Джона с газетным магнатом происходит в момент первого преступления будущего миллионера: он крадет письмо с протекцией из-под подушки умершего друга и выдает себя за покойного; в дальнейшем kleптомания Джона только разовьется и принесет ему невиданные дивиденды.

Некоторые главы Гершензону не пришлось переписывать, он лишь поменял в них акценты. Например, в шестой главе Джон, получивший свои первые приличные деньги, вкладывает их в покупку дома и мебели для общежития мальчишек-газетчиков, прежде ночевавших на улице. У Г. Доминика этот поступок заслуживает двойного одобрения: Джон таким образом нашел заработок для своей матери и выручил товарищей; по Гершензону, создание общежития стало проявлением собственнических инстинктов подрастающего хищника. В главе о забастовке на холодильном заводе Армора Гершензон до буквы верен оригиналу: ответственный и бдительный работник, Джон вовремя заметил опасность (забастовщики подсыпали в трубы холодильников наждачный порошок), спас оборудование и продукцию. Поменялась лишь «мораль сей басни»: у Г. Доминика Джон честно исполнил свой долг и заслужил благодарность хозяина, у Гершензона — окончательно предал рабочий класс и заслужил всеобщее презрение.

Антагонизм автора и переводчика наиболее ярко сказался в их отношении к нашумевшей книге известного американского писателя-социалиста Эптона Синклера «Джунгли»<sup>12</sup>. В ней, в частности, описывались ужасы чикагской мясобоини, где на колбасу якобы шел больной туберкулезом скот. Г. Доминик специально отправил на этот завод своего героя, чтобы он как очевидец смог опровергнуть в своей газетной статье «сильно преувеличенные»





Рис. 2. Иллюстрация к журнальному изданию «Джона Воркмана». Пionер. 1927. № 2

разоблачения Синклера. Книга этого автора, отмеченного вниманием В. И. Ленина [Ленин 1967], была важна и для Гершензона: именно из нее советский «соавтор» Г. Доминика позаимствовал душераздирающие натуралистичные сцены разделки скота (соответствующую главу он так и озаглавил — «Джунгли»). А Джон, собственными глазами лицезревший эти сцены, пошел на сделку с совестью, написав в газету заведомо ложный репортаж.

Роман «Джон Воркман» в четырех частях, переведенный и переработанный М. А. Гершензоном, был напечатан отдельной книжкой в 1928 г. А в 1927 г. журнал «Пionер», выходивший тогда



**На куче газет и тряпок лежал Чарли**

*Рис. 3.* Иллюстрация к журнальному изданию «Джона Воркмана». Пионер. 1927. № 12

два раза в месяц, на протяжении одиннадцати номеров (№№ 2–22) публиковал фрагменты этой книги (Рис. 2, 3). В № 1 появился анонс «повести об интереснейших похождениях предприимчивого американца-газетчика», которую, как предрекала редакция, «все ребята будут читать с неослабевающим интересом». Анонс сопровождался фотопортретом главного героя. Это было необычно. Неослабевающему интересу ребят способствовало стильное, в модном жанре фотомонтажа, оформление художника Георгия Берендгофа, выпускника ВХУТЕМАСа, ученика В. А. Фаворского<sup>13</sup>. Повесть об американской жизни претендовала на документализм, и фотоиллюстрации усилили иллюзию документальности (Рис. 4). Если ГИЗ и «Аргонавты» по старинке снабдили свои книги небольшим количеством иллюстраций из немецкого издания, то художник «Пионера» выступил, если так можно выразиться, третьим соавтором «Джона Воркмана». Были найдены фотографии описанных в тексте машинных производств, а в некоторых случаях читатель даже мог сравнить устройство устаревших машин с более современными (например, типографа с линотипом). Если герой присутствовал при тушении пожара в Чикаго, то пожар в Чикаго можно было



Мистер Рунге, репортер, и Джон Воркман, гадетчик, в ресторане

Рис. 4. Иллюстрация к журнальному изданию «Джона Воркмана». Пионер. 1927. № 15

увидеть и на фото, словно это был репортаж с места события. Если на страницах повести появлялся легендарный Генри Форд, то публиковался подлинный его фотопортрет, и у читателя создавалась иллюзия, что фотографии Джона, его матери и друзей тоже (как будто) подлинные. В композиции весьма натуралистичной фотографии убогой каморки, на полу которой лежит малыш Чарли, акцент сделан на босых грязных стопах ребенка, не оставляющих сомнений в подлинности трагедии. Авангардное оформление Геннадия Берендгофа сделало публикацию «повести» в «Пионере» остросовременной и в отношении техники исполнения, поскольку в каждом номере он использовал новейшие конструктивистские приемы: фотоколлаж (Джон с газетами под мышкой летит над Бродвеем; Джон у окна, за которым виднеется Вулворт-Билдинг), фрагментация объекта съемки, «склейка» кадров по вертикали, как в киноплёнке [Вальран 2018].

Заключительная глава в оригинале и конец истории Джона Воркмана в «Пионере» выглядят как апофеоз «противостояния» Г. Доминика и М. А. Гершензона. За три года мальчик, превра-

тившийся в юношу, достиг успеха, которого Карнеги и Рокфеллер добились лишь в старости. «Какое счастье давать людям работу и скрашивать им жизнь... Да будет благословенен мой труд!» — так закончил книгу о газетчике, ставшем миллионером, немецкий писатель.

М. А. Гершензона видит эту сцену иначе:

Как-то, проходя по сборочному цеху, Джон поднял глаза... и увидел плакат... человек подтягивет ключом гайку, а от гайки стягивается ошейник на шее рабочего. А под рисунком корявая надпись: «Это Джон Воркман». «Воркман» было зачеркнуто жирным крестом и рядом приписано: «Стренглер» [Доминик 1927, 7].

Так газетчик Джон Рабочий (workman в переводе с английского — «рабочий») под пером М. А. Гершензона переродился в миллионера Джона Душителя (strengler по-английски — «душитель»).

Однако читателю книжной версии советского «Джона Воркмана» предстояло еще осилить последнюю часть романа, в которой Душитель, продолжая оставаться главным действующим лицом и героем новой порции приключений, стремительно приближался к поставленной цели. Если до определенного момента у аудитории Гершензона еще могла теплиться надежда на внезапное перерождение Джона, то в конце 3-й части она окончательно умерла. Чаемое переводчиком «идеологическое воздействие» после такого кульминационного момента начинало ослабевать, ведь в своем падении Джон Душитель уже достиг дна. Зато возрастала амбивалентность чувств юных читателей, которые продолжали вынужденно следить за новыми прожеками своего сверстника-капиталиста, по-прежнему проявляющего отменную хватку и финансовое чутье.

В 1928 г., одновременно с романом «Джон Воркман», в переводе Гершензона вышла повесть американского ковбоя Вилля Джемса «Дымка». В этой книге переводчик не позволил себе такого количества экспериментов. В 1935-м, после появления 4-го издания «Дымки», М. Урнов писал: «Гершензон пытается сгладить шовинизм Джемса и называет презренного вора Дымки не мулатом, а мексиканцем (как будто это исправляет положение...), он вставляет в двух-трех местах фразы о тяжелой жизни ковбоя. Но и это не помогает делу... Попытки переводчика несколько подправить вещь терпят, естественно, крах» [Урнов 1935, 39]. В самом деле, таких радикальных попыток «подправить вещь», какая была предпринята в «Джоне Воркмане», М. А. Гершензон больше не предпринимал.

*Примечания*

- <sup>1</sup> Оригинальное название «Власть трех. Роман из 1955 г.» [Dominik 1921]. Этот же роман под названием «Наследие уранидов» печатался в рижской русскоязычной газете «Сегодня вечером» в январе — марте 1928 г.
- <sup>2</sup> Грасис Карл Янович (1894–1937, пос. Коммунарка Моск. обл.) — революционер, журналист, критик.
- <sup>3</sup> В оригинале “Im Wunderland der Technik: Meisterstücke und neue Errungenschaften, die unsere Jugend kennen sollte” [Dominik 1922].
- <sup>4</sup> В оригинале “Über und unter der Erde” [Dominik 1927].
- <sup>5</sup> Курт Матулл (1872 — около 1930) — немецкий писатель, журналист, киносценарист и режиссер немого кино. С 1902 по 1906 гг. работал в США в нью-йоркской газете «Ивнинг пост». С начала 1910-х при его участии вышло 25 фильмов (мелодрамы, криминальные драмы, комедии), у него снималась звезда немого кино Пола Негри.
- <sup>6</sup> Заботой о просвещении «русских мальчиков» издательство объясняло публикацию в серии «Золотая полка» и «Джона Уоркмана» Г. Доминика, и «Смелых мореплавателей» Р. Кипплинга.
- <sup>7</sup> Сравнивая язык переводов М. А. Гершензона и Ю. Иваска, отметим, что стремившийся к абсолютной точности прибалтийский переводчик не всегда справлялся с подробными техническими описаниями Г. Доминика. В целом на фоне более эмоционального перевода Гершензона, текст Иваска кажется несколько сухим. Например, команду рабочего, обслуживавшего ротационную машину, Иваск совершенно точно перевел: «Наложить валики с краской!», но в оригинале фраза звучала лаконичнее: «Farbwalzen anlegen!», а Гершензон еще более лаконично перевел «Дать краску!». В отличие от Иваска, Гершензон дал свои названия главам (у Г. Доминика озаглавлены только части романа). Он перевел на русский встречающиеся в тексте англоязычные выражения, в отдельных случаях намеренно искажая их смысл; так выражение «all round hand» в отношении высококвалифицированного рабочего, которое Иваск счел необходимым перевести в скобках как «мастер на все руки», у Гершензона превратилось во «вроде прислуги „за все“». Американский мальчишка у него с легкостью называет отца «тяткой». Чтобы не замерзнуть посреди «нью-йоркской суетни», мальчишки «вешают соль» — играют в народную игру, когда двое, прижавшись друг к другу спинами и сцепившись локтями, стараются перетянуть соперника; вероятно, игра с таким названием была известна читателям Гершензона, но в тексте Г. Доминика описание подобной забавы попросту отсутствует.
- <sup>8</sup> Лопшиц Абрам Миронович (1897–1984) — советский математик, геометр. Учился в Одессе в одной гимназии с М. А. Гершензоном.
- <sup>9</sup> Эдисон внушал восхищение и дореволюционным русским педагогам. Автор учебника 1903 г. по новой истории А. Н. Евсеева отдельный раздел посвятила американцам, а Т. Эдисона назвала «самым заме-

- чательным из всех когда-либо живших американцев» [Курилла 2018, 154–155].
- <sup>10</sup> В 1935 г. У М. А. Гершензона вышла детская книга «Дедушка Джо» о старом американце, жившем в Советском Союзе. Прототипом дедушки Джо был профсоюзный лидер Большой Билл, он же Уильям Дадли Хейвуд [Щукина 2021, 303]. В 1921–1926 гг. он участвовал в создании и работе автономной индустриальной колонии Кузбас, иногда именовавшейся в прессе просто «Американской колонией». Одним из руководителей этой колонии был рабочий завода Форда в Детройте [Иванян 2001, 10, 227, 556]; [Курилла 2018, 345–353].
- <sup>11</sup> На то, что это кивок в сторону детской книжки Шкловского, вышедшей как раз в момент работы Гершензона над романом Г. Доминика, помимо текстуального совпадения, косвенно указывают и другие факторы. У немецкого писателя, как сказано выше, главы лишь пронумерованы. Заголовки Гершензона неслучайны, это часть его переводческой стратегии, несущая смысловую нагрузку. Глава «Улица в стране кино» не имеет отношения к киноиндустрии, в ней речь идет о психотехнической лаборатории на заводе Форда, где водителей автомашин проверяли на скорость реакции и утомляемость в специальном зале с проекционным аппаратом, моделировавшим на стене различные дорожные ситуации. Придумав такой заголовок, Гершензон, с большой долей вероятности, ссылаясь на книгу Шкловского, герой которого, мальчик Коля, совсем как Джон, хотел «ехать на золотые прииски искать счастья. Потому что газетчиком много не заработаешь» [Шкловский 1926, 8]. Похоже, что Шкловский не оценил этот жест, во всяком случае в 1940 г. во время обсуждения писателями новой повести «Робин Гуд», он заявил, что не читал ее, но «прежде рецензировал работы Гершензона, и всегда с отрицательным результатом» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 8. Ед. хр. 25. Л. 41. См. также: [Щукина 2021, 315]).
- <sup>12</sup> Синклер Эптон Билл (1878–1968) — американский писатель, журналист, социалистический деятель. «Джунгли» (1906) — разоблачительный социальный роман о судьбе литовских эмигрантов в Америке.
- <sup>13</sup> Берендгоф Георгий Сергеевич (1903–1946) — советский художник-график. В 1920–30-е много работал в области журнальной графики, рисовал для журналов «Комсомолия», «Синяя блуза», «Смена», «30 дней». Сотрудничал в издательствах «Земля и фабрика», «Художественная литература», «Советская литература» и др., участвовал во Всесоюзной полиграфической выставке (1927), выставках «Гравюра СССР за 10 лет» (1927), «Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции» (1928), «Жизнь и быт детей Советского Союза» (1929), «Искусство книги» в Париже (1931/1932).

*Литература**Источники*

*Абрамов 1935* — Абрамов А. Какой была и какой должна быть техническая книга для детей // Детская литература. 1935. № 2. С. 46–53.

*Гершензон 1928* — Гершензон М. А. О новых изданиях Жюль Верна // Печать и революция. 1928. № 8. С. 126–131.

*Гершензон 1929* — Гершензон М. А. Да здравствует Лефланшек. М.: ОГИЗ, 1929.

*Гершензон 1931* — Гершензон М. А. Конвейер лжи. М.: Молодая гвардия, 1931.

*Гершензон 1932a* — Гершензон М. А. В бой! Стихи и рассказы для детей о безработице в странах капитала. М.: ОГИЗ. Молодая гвардия, 1932.

*Гершензон 1932b* — Гершензон М. А. Культурные дикари: САСШ. М.: ГАИЗ, 1932.

*Гершензон 1932в* — Гершензон М. А. Первый часовой. М.: ОГИЗ. Молодая гвардия, 1932.

*Гершензон 1934* — Гершензон М. А. Т. А. Эдисон // Мурзилка. 1934. № 12. С. 6–7.

*Гершензон 1939* — Гершензон М. А. Веселый час. М.: Детиздат, 1939.

*Горький 1985* — Горький М. Город Желтого Дьявола: памфлеты, статьи и письма об Америке. М.: Радуга, 1985.

*Грасис 1924* — Грасис К. [Предисловие] // Доминик Г. Лучи смерти: роман 1955 г. Харьков: Космос, 1924. С. I-VI.

*Доминик 1924* — Доминик Г. Лучи смерти: роман 1955 г. Харьков: Космос, 1924.

*Доминик 1925* — Доминик Г. В волшебном мире техники / пер. с нем. инж. И. Мандельштама. Л.; М.: Гос. изд., 1925.

*Доминик 1927* — Доминик Г. Джон Воркман / Перераб. с нем. М. А. Гершензона // Пионер. 1927. № 12–22. С. 2–7; № 13. С. 2–7; № 14. С. 2–7; № 15. С. 2–8; № 16. С. 2–8; № 17. С. 2–7; № 18. С. 2–8; № 19. С. 6–11; № 20. С. 2–8; № 21. С. 2–8; № 22. С. 2–7.

*Доминик 1928* — Доминик Г. Джон Воркман / Перераб. с нем. М. А. Гершензона. М. Л.: ГИЗ, 1928.

*Доминик 1931* — Доминик Г. Над и под землей. [М.]: Огиз Мол. гвардия, 1931.

*Доминик 1933* — Доминик Г. Джон Уоркман. Из газетчиков в миллионеры / пер. Ю. Иваск. Тарту, Valka: Аргонавты, 1933.

*Ильф, Петров 2017* — Ильф И., Петров Е. Одноэтажная Америка. М.: АСТ, 2017.

*Кэй Э. 1933* — Кэй Э., Паркер Дж., Потамкин Г., Голд М. Секрет забастовки. Рассказы про американских ребят / пер. М. Гершензона. М.: Молодая гвардия, 1933.

*Ленин* — Ленин В. И. Английский пацифизм и английская нелюбовь к теории. (1915) // Полн. собр. соч. Т. 26. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1967. С. 270–271.

*Ляшко 1921* — Ляшко Н. Вырождение и возрождение // Кузница. 1921. № 7. С. 27–31.

*Мэттьюз 1930* — Мэттьюз Ф., Коффин, Р. Рассказы американских ребят про город Нью-Йорк. М.; Л.: ГИЗ, 1930.

*Урнов 1935* — Урнов М. [Рецензия] // Детская литература. Издание критико-библиографического института. 1935. № 2. С. 37–40. Рец. на кн.: Вилль Дж. Дымка. М.: Детгиз, 1934.

*Шкловский 1926* — Шкловский В. Путешествие в страну кино. М.; Л.: Земля и фабрика. 1926.

*Dominik, Matull 1909* — Dominik H., Matull K. John Workmann, der Zeitungsboy. B. 1: Im Reich des Zeitungsriesen. Berlin: Hugo Steinitz, 1909.

*Dominik 1921* — Dominik H. Die Macht der Drei. Ein Roman aus dem Jahre 1955. Berlin: Sherl-Verlag, 1921.

*Dominik 1922* — Dominik H. Im Wunderland der Technik: Meisterstücke und neue Errungenschaften, die unsere Jugend kennen sollte. Berlin: Rich, 1922.

*Dominik 1925* — Dominik H. John Workman, der Zeitungsboy. Eine Erzählung aus amerikanischen Grossindustrie. Leipzig, 1925.

*Dominik 1927* — Dominik H. Über und unter der Erde. Berlin: R. Bong, 1927.

*Dominik 1928* — Dominik H. Klaus im Glück: Vom Hirtenjungen zum Diamantenkönig. Leipzig: Koehler & Amelang, 1928.

### *Исследования*

*Арустамова 2009* — Арустамова А. А. Америка в детской литературе XIX века в России // Вестник Пермского университета. Российская зарубежная филология. Вып. 4. 2009. С. 76–80.

*Ваганов 2014* — Ваганов А. Г. Рождение термина «научно-популярная литература» // Вопросы истории естествознания и техники. 2014. № 4. С. 75–89.

*Вальран 2018* — Вальран В. Н. Советская фотография, 1917–1955. СПб.: Издательство К. Тубулина, 2018.



*Иванян 2001* — Иванян Э. А. Энциклопедия российско-американских отношений. М.: Международные отношения, 2001.

*Карацупа 2018* — Карацупа В. Доминик Ганс // Архив фантастики / под ред. Э. Симона. 2018. URL: [http://archivsf.narod.ru/1872/hans\\_dominik/index.htm](http://archivsf.narod.ru/1872/hans_dominik/index.htm)

*Курилла 2018* — Курилла И. Заклятые друзья. История мнений, фантазий, контактов, взаимо(не)понимания России и США. М.: НЛО, 2018.

*Панкеньер Вельд 2020* — Панкеньер Вельд С. Остранение в сторону кино // Commentarii litterarum. Ad honorem viri doctissimi Valentini Golovin / отв. ред. М. Л. Лурье. СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2020. С. 478–494.

*Шукина 2021* — Шукина М. Товарищ Гершензон // Гершензон М. Робин Гуд. М.: Издательский проект «А и Б», 2021. С. 239–321.

*Fischer 1984* — Fischer W. B. The Empire strikes out. Kurd Lasswitz, Hans Dominik, and the development of German science. USA: Bowling Green State University Popular Press, 1984.

*Hrachowy 2010* — Hrachowy F. O. Der Autor als Agentur der Moderne: Hans Dominik und die Transformation populärer Literatur. München: Akademische Verlagsgemeinschaft, 2010.

### References

*Arustamova 2009* — Arustamova, A. (2009). Amerika v detskoj literature XIX veka v Rossii. [America in children literature of XIX century in Russia]. Bulletin of Perm University. Russian foreign philology, 4, 76–80.

*Fischer 1984* — Fischer, W. (1984). The Empire strikes out. Kurd Lasswitz, Hans Dominik, and the development of German science. USA: Bowling Green State University Popular Press.

*Hrachowy 2010* — Hrachowy, F. (2010). Der Autor als Agentur der Moderne: Hans Dominik und die Transformation populärer Literatur. München: Akademische Verlagsgemeinschaft.

*Ivanyan 2001* — Ivanyan, E. (2001) Entsiklopediya rossiysko-amerikanskikh otnosheniy. [Encyclopedia of Russian-American Relations]. Moscow: International Relations.

*Karatsupa 2018* — Karatsupa, V. (2018) Dominik Gans. In E. Simon (Ed.), Arhiv fantastiki [Science fiction archive]. Retrieved from: [http://archivsf.narod.ru/1872/hans\\_dominik/index.htm](http://archivsf.narod.ru/1872/hans_dominik/index.htm)

*Kurilla 2018* — Kurilla, I. (2018) Zakliatye druzia. Istiria mneniy, fantaziy, kontaktov, vzaimo(ne)ponimaniya Rossii i SSHA. [Sworn friends. The history of opinions, fantasies, contacts, misunderstandings between Russia and the United States]. Moscow: NLR.

*Pankenier Veld 2020* — Pankenier Veld, S. (2020) Ostraneniye v storonu kino. [Ostraneniye towards the cinema]. In M. L. Lurie (Ed.), *Commentarii litterarum. Ad honorem viri doctissimi Valentini Golovin, IRLI (Pushkin house) RAS* (pp. 478–494). Saint-Petersburg: Pushkin house.

*Shukina 2021* — Shukina, M. (2021) Tovarisch Gershenzon. [Komrad Gershenzon]. In M. Gershenzon Robin Gud [Robin Hood] (pp. 239–321). Moscow: Publishing project “A and B”.

*Vaganov 2014* — Vaganov, A. (2014) Rozhdenie termina “nauchno-populapnaya literatura”. [The birth of the term popular science literature]. *Questions of the history of natural science and technology*, 4, 75–89.

*Valran 2018* — Valran, V. (2018) *Sovetskaya fotografiya. 1917–1955* [Soviet photography. 1917–1955]. Saint-Petersburg: Publishing house of K. Tubulin.

*Marina Shukina*

Independent researcher, Moscow

MISTER WORKMAN — FORMER NEWSBOY, MISTER WORKMAN  
— MILLIONAIRE

This article discusses the little-known text of M. A. Gershenzon, Soviet children’s writer, translator and editor. In 1927 he translated and revised the novel by German writer H. Dominik “John Workman. From newsboy to millionaire” (1909–1925). The article examines the reasons why it was expected, considering all Gershenzon’s works, that the novel will appeal to him. The author of the article analyzes the goals and results of Gershenzon’s strategy as the translator: in this case it consisted more than in careful editing and serious alteration of the plot of the book written by an ideologically distant author. The analysis involves eleven issues of *Pioneer* magazine (1927), where the translated novel “John Workman” had been published and also accompanied by an avant-garde photographic design by the artist G. Berendhof. The work of M. A. Gershenzon is compared both with the original text by H. Dominik and with the translation by Y. Ivask (“John Workman”, 1933, published by Estonian Russian-language publishing house “Argonauts”).

*Keywords:* H. Dominik, M. A. Gershenzon, Y. Ivask, V. Shklovsky, translation, technique, engineering, class struggle, propaganda, America, Germany, Estonia, *Pioneer* magazine, constructivism

*Анна Гумерова*

## РОЛЬ ВСТАВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В РОМАНЕ ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА «ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ»

Статья посвящена одному из приемов создания «эффекта глубины» в романе Дж. Р. Р. Толкина «Властелин Колец» (1954–1955). В частности, этой цели служат так называемые вставные тексты. В статье анализируется вставной текст из второй главы «Пролога» — «Herblore of Shire» («Предание о травах Шира»), рассматривается его встроенность в основной сюжет романа, раскрываются переключки между основным текстом и другими вставным фрагментами, а также роль персонажа Мериадока как одного из вторичных нарраторов. Роман «Властелин колец» насыщен вставными произведениями различных жанров, и «Травник Шира» — только один из таких фрагментов, однако и на его примере можно видеть, что вставные произведения в романе появляются не изолированно и однократно, а функционируют в качестве цитаты, связывающей различные эпизоды романа, в том числе группируя их вокруг образа вторичного нарратора. Судя по творческой позиции Толкина, многократно выраженной в его письмах, писатель тщательно обдумывал способы вовлечения читателя в свой фантастический мир, поэтому важно говорить о сюжетных и композиционных приемах романа, при помощи которых воплощалась эта задача.

*Ключевые слова:* Дж. Р. Р. Толкин, «Властелин колец», композиция, вставной текст, эффект глубины, отсылка, вторичный нарратор.

Роман Дж. Р. Р. Толкина «Властелин Колец», написанный в середине прошлого века, считается одним из произведений, сформировавших жанр фэнтези. Яркой чертой творческой манеры Толкина

---

*Анна Леонидовна Гумерова*

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН

Москва

gratia4@yandex.ru

можно назвать то, что Т. Шиппи в монографии «Дорога в Средьземелье», определяет как создание «эффекта глубины» текста [Шиппи 2003, 513]. Сам Толкин в письме от 20 сентября 1963 г.<sup>1</sup>, на которое ссылается Шиппи, характеризует этот художественный прием так: «Притягательность „В. К.“, как мне кажется, отчасти заключается в намеках и отсылках на более обширную историю на заднем плане» [Толкин 2004, 377]. Здесь можно вспомнить и хрестоматийное письмо Толкина, написанное более чем десятью годами раньше, в 1951 г., где он рассуждает о своих намерениях дать «одни легенды... полностью, но многие... только схематически, как часть общего замысла», оставляя «место для других умов и рук» [Толкин 2004, 167]. Как мы видим, «намек и отсылки на более обширную историю» были значимой для Толкина идеей, о которой он думал на протяжении многих лет применительно и к своему легендарному в целом, и к «Властелину колец» в частности. Этот замысел Толкин пробовал воплотить в романе разными способами, среди которых одним из наиболее заметных стало использование вставных произведений различных жанров: летописей, хроник, песен, фрагментов из песен<sup>2</sup>, легенд и др. Как известно, Дж. Р. Р. Толкин был филологом и изучал историю английской литературы, в том числе переключки и внутренние рифмы произведений, написанных на древнеанглийском и староанглийском языках, кроме того, произведения, существующие фрагментарно или известные только по упоминаниям и намекам (в частности, об этом Толкин говорит в статье «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь»: «Поэма принадлежит к той разновидности литературы, что уходит корнями в глубокое прошлое... она создана из историй, что часто рассказывались раньше и в иных краях, из элементов, заимствованных из давних времен» [Толкин 2018, 102]). Поэтому для него существование в описываемом мире литературы различных жанров — объективная и значимая часть мира, а образ персонажа — сочинителя, повествователя, собирателя чужих историй — один из наиболее значимых и ярких<sup>3</sup>.

В статье «Инстанция нарратора в текстах толкиновского легендарума» В. Б. Браун замечает:

Толкин представляет читателю целую череду фиктивных нарраторов самого разного плана — это и эльфийские мудрецы, и люди, и даже хоббит-садовник, так же как нашему вниманию представлены вымышленные рукописи и книги, якобы существующие во вторичном мире. <...> Интересен в этом плане тот момент, что практически все значимые положительные персонажи у Толкина являются рассказчиками.

Их мелкие нарративы вплетаются в общую историю — будь то истории, основанные на «личном опыте», или зачитываемые наизусть стихотворения, сочиненные кем-то другим. Это сложное устройство нарратива, состоящего из все более и более мелких нарративов... придает «Властелину колец» редкую глубину и многомерность [Браун 2012].

Роман «Властелин колец» открывается прологом, состоящим из четырех частей: «Concerning Hobbits», «Concerning Pipe-weed», «Of the Ordering of the Shire», «Of the Finding of the Ring». Первая фраза пролога — «Эта книга в основном посвящена хоббитам, и на этих страницах читатель может найти многое про их обычаи и немного про историю» [Tolkien 2005, 1]<sup>4</sup>. Поскольку этими словами открывается весь роман, то и указание на «книгу», и указание на «эти страницы» может относиться как ко всему роману, так и только к Прологу или же его первой части, учитывая слово *concerning* в названиях частей пролога и *concerned* в первой фразе.

Следующий фрагмент: «Дальнейшие сведения можно найти еще и в отрывке из Алой Книги Западных земель, который уже был опубликован под названием „Хоббит“. Эта история извлечена из первых глав „Алой Книги“, сочиненной самим Бильбо... и названа им „Туда и Обратно“, потому что там говорится о его путешествии на Восток и возвращении»<sup>5</sup> — выглядит на первый взгляд довольно естественными и даже банальными: казалось бы, здесь Толкин использует прием, характерный для продолжений уже известных книг, отсылая читателя к «Хоббиту», детской сказке, написанной им в 1937 г. Но тут же читатель узнает, что под названием «Хоббит» опубликован пересказ «начальных глав Алой Книги Запада», которые «сочинил сам Бильбо» — очевидно, что никакой «Алой Книги Запада» читатель не знает, но узнает, что она гораздо больше, чем «Хоббит», прочитанный им — появляется намек на существование большого и значимого произведения. Таким образом, с самого начала читателю задается значимая для Толкина рамка литературной игры — переплетаются события нашей реальности, в которой уже написана, издана и, возможно, прочитана сказка «Хоббит», сюжетно предшествующая «Властелину колец», и вымышленный мир Средиземья, в котором, оказывается, существует «Алая Книга Запада», некая летопись, автором которой является Бильбо, главный персонаж сказки «Хоббит». Разумеется, учитывая время жизни и творчества Толкина, в этом можно было бы увидеть постмодернистскую игру, своеобразную матрешку, усложненную структуру «произведения в произведении» (в тексте Толкина по-

является вымышленный персонаж, который написал книгу, послужившую основой для Толкина), а учитывая более ранние традиции фантастической литературы (как, например, «Рукопись, найденная в Сарагосе» Я. Потоцкого, открывающаяся фикциональным предисловием человека, нашедшего рукопись и впоследствии записавшего перевод) — частично и прием «найденной рукописи»<sup>6</sup>.

В уже цитированной статье «Инстанция нарратора в текстах толкиновского легендарiums» В. Браун указывает, что, в отличие от текста «Хоббита», во «Властелине колец» нет обращений к читателю:

Нарратор в «Хоббите» знает, чем кончится его рассказ, имеет определенные симпатии в отношении персонажей, а главное — может обращаться к читателям «напрямую» <...>. Чем ближе к концу повествования, тем меньше мы видим подобных «обращений», а во «Властелине Колец» их нет вовсе [Браун 2012].

Однако в приведенной мною цитате из «Пролога» можно видеть единственный случай, когда во «Властелине колец» такое обращение все-таки появляется — при этом в контексте отсылки к сказке «Хоббит».

Одну из глав «Пролога» стоит рассмотреть подробно, чтобы продемонстрировать, как Толкин создает эффект глубины мира с помощью внутренних переплетений различных эпизодов. Первая, третья и четвертая главы «Пролога» называются соответственно: «Concerning Hobbits», «Of the Ordering of the Shire», «Of the Finding of the Ring». Эти части, даже если судить только по названиям, необходимы для понимания дальнейшего сюжета романа. Но вторая главка называется совсем неожиданно — «Concerning Pipe-weed» и почти полностью представляет собой повествование от лица вторичного нарратора — один из будущих спутников главного героя рассказывает о том, как хоббиты научились выращивать табак. Причем о том, что этот персонаж станет спутником главного героя, читателю станет известно очень нескоро, только в пятой главе основного текста романа. Вводная рамка для этого вставного повествования дается такая: «Все, что было известно об этом с древности, собрал воедино Мериадок Брендибак (позднее Хозяин Бакланда), и поскольку он и табак Южной Четверти играют роль в нижеследующей истории, здесь будет процитировано его примечание к предисловию к „Преданию о травах Шира“»<sup>7</sup>. Опять-таки, при первом появлении этого персонажа читатель уже знает, что

тот станет «Хозяином Бакланда», — так создается глубина мира, направленная не в прошлое, а в будущее.

Сразу возникает вопрос — зачем эта глава нужна, почему она помещена именно здесь, а не, допустим, в «Приложениях» — к тому же вторичным нарратором выбран определенный персонаж, Мериадок, чье будущее автор считает нужным упомянуть. Надо отметить, что нельзя не брать в расчет то, что такое композиционное решение может быть и случайностью, однако это было бы верно только в том случае, если бы в дальнейшем тексте этот эпизод никаким образом не функционировал. Между тем к этому эпизоду появляется значительное количество сюжетных рифм. Табак из Южной Четверти, о котором здесь говорится, действительно задействован в сюжете — благодаря ему обнаруживается связь Ширы и Сарумана, мага, изначально стоявшего на стороне Добра, но оказавшегося предателем. Однако и для композиции романа мотив трубочного зелья играет важную роль. Второй абзац цитаты из «Травника» в оригинале начинается такими словами: «Но все источники сходятся на том, что *Тобольд Хорнблауэр из Лонгботтомов из Южной Четверти первым вырастил трубочное зелье в своем саду во время правления Изенгрима Второго, приблизительно в 1070 году по календарю Ширы.* <...> *Как старый Тоби нашел это растение, не записано*» (курсив мой — А. Г.)<sup>8</sup>.

Во второй книге романа, в главе «The Road to Isengard» несколько персонажей, в том числе и Мериадок, встречаются после разлуки и пережитых опасностей на развалинах Изенгарда, крепости Сарумана, о чьем предательстве уже известно. Характерно, что именно Мериадок, обращаясь к правителю Рохана Теодену, рассказывает в том числе и об искусстве курения табака:

— Это не удивительно, — ответил Мерри, — потому что этому искусству мы научились всего несколько поколений назад. *Это Тобольд Хорнблауэр, из Лонгботтомов из Южной Четверти первым вырастил настоящее трубочное зелье в своем саду, примерно в 1070 году по нашему счету. Как старый Тоби нашел это растение...* (курсив мой — А. Г.)

— Ты не понимаешь опасности, Теоден, — перебил Гэндальф<sup>9</sup>.

Как можно заметить, Мерри почти дословно цитирует слова из «Предания о травах», которые уже появлялись в «Прологе» с указанием на его авторство, с логичным изменением — «В 1070 году по календарю Ширы» преобразуется в «в 1070 году по нашему календарю», и в рассказе Теодену отсутствует указание на правителя Ширы в то время. Или же — если следовать логике повествова-

ния — Мерри впоследствии запишет то, что он рассказал Теодену, и постарается повторить свой рассказ по возможности дословно. Продолжается рассказ словами «Как старый Тоби нашел это растение...», которые тоже есть в «Прологе». Но слова «не записано» он не произносит — его перебивает Гэндальф, не позволяя дальше рассказывать. Интересно, что фраза выглядит так, как будто Мерри собирается рассказывать о том, как «старина Тоби нашел эту травку», а Гэндальф его останавливает. Впрочем, читатель уже помнит, что именно эта же фраза в Прологе продолжалась как «не записано». Перед нами своего рода авторская шутка — фраза была «не записана» в Прологе, и оказалось «не произнесена» в повествовании — поскольку рассказчика перебили. Тем не менее эти два эпизода оказываются скреплены. О цитатах такого рода говорит В. Шмид: «Повествуемое в речи вторичного нарратора образует мир, который я предлагаю назвать цитируемый мир, так как эта речь фигурирует как цитата в речи первичного нарратора» [Шмид 2003, 46].

В третий раз отсылка к «Преданию о травах» появляется в главе «The Battle of the Pelennor Fields», в трагическом и эмоционально насыщенном эпизоде — смерть Теодена на поле боя и его прощание с Мерри:

Старый король улыбнулся <...>. Живи же счастливо; и когда ты сядешь спокойно с трубкой, думай обо мне! Потому что никогда не сяду я с тобой в Медусельде, как я обещал, и не услышу твоего *предания о травах* (курсив мой — А. Г.)<sup>10</sup>.

Книгу с названием «Предание о травах Шира» Мерри напишет позже этого эпизода. Заметим, что внутренняя цитата развивается по обратной сюжету логике: в «Прологе» сперва появляется само «Предание о травах», в VIII главе второй части (что соответствует середине романа) Мерри начинает рассказывать Теодену о том, как был найден табак, и его рассказ похож на цитату из «Пролога», в VI главе третьей части Теоден перед смертью жалеет, что не услышал «предания о травах» целиком, и просит Мерри: «...когда ты сядешь спокойно с трубкой, думай обо мне». По логике повествования, очевидно, было наоборот — записывая текст «Предания о травах», Мериадок выполнил желание своего сюзерена, почти дословно процитировав начало их беседы «о травах».

Тема связи трубочного зелья и Сарумана обнаруживается в главе «Many Parting», где присутствует в том числе и Мерри: герои



встречают Сарумана в виде старого нищего, и он просит у них табак:

— Не угостите трубочкой нищего? <...>

— Угощу, если у меня осталось, — сказал Мерри, — погоди немного.

Он нагнулся и порылся в седельной сумке и протянул Саруману кожаный кисет.

— Возьми все, на здоровье, это из разрушенного Изенгарда<sup>11</sup>.

В дальнейшем от этого эпизода прослеживается сюжетная линия к главе «Осквернение Ши́ра», где и становится окончательно известно о роли, которую Саруман сыграл в судьбе Ши́ра. Но этот эпизод интересен тем, что в нём еще раз появляется пример нарратива, вплетающегося в общую историю. Чуть раньше в этом же диалоге Саруман говорит с насмешкой: «What ship would bear you back across so wide a Sea?» — и сам же отвечает на этот вопрос: «It will be a grey ship, and full of ghosts» [Tolkien 2005, 983]. Первая строчка буквально повторяет последнюю строчку песни Галадриэли из главы «Farewell to Lothlorien», с заменой *me* на *you*: «What ship would bear me ever back across so wide a Sea?» [Ibid. 373], а «серый корабль» отсылает к песне Леголаса из главы «The Field of Cormallen»: «Grey ship, grey ship, do you hear them calling, the voices of my people that have gone before me» [Ibid. 956]

Последняя отсылка к «Преданию о травах» появляется в Приложениях к «Властелину Колец», в хронологии событий после романной истории — через десять лет после окончания действия романа «Мериадок, прозванный Великолепным, стал Хозяином Бакланда»<sup>12</sup>. Тем самым биография одного из второстепенных персонажей прослеживается на протяжении всего романа — от Пролога до Приложений.

Мы видим, как достаточно случайный, казалось бы, мотив «трубочного зелья» проходит нитью через весь сюжет романа от начала до самого конца, создавая сюжетные рифмы и связывая воедино разные эпизоды. Замечу, что по воле автора остается неизвестным, собственно, «как старый Тоби набрел на это растение».

Как можно судить по черновым записям Дж. Р. Р. Толкина, собранным и прокомментированным Кристофером Толкином в сборнике «Неоконченные предания Нуменора и Средиземья» под названием «Охота за Кольцом», Толкин действительно обдумывал тему курения в соотношении с темой Колец:

Еще одна папка с бумагами того же периода состоит из большого количества неоконченных рассказов о былых сношениях Сарумана с Широм, особенно по поводу «полуросликовского листа» «... Гэндальф не рассмеялся на этот раз; и не ответил, но, пристально глядя в глаза Саруману, он затянулся и выпустил из своей трубки одно большое кольцо и множество колечек поменьше. Затем он поднял руку, словно чтобы схватить их, и кольца исчезли. С этим Гэндальф встал и ничего больше не сказал Саруману; Саруман же еще долго стоял, помрачнев от неудовольствия и подозрений» Эта история повторяется еще в полудюжине других рукописей [Tolkien 1988, 367]<sup>13</sup>.

На это указывается и в любительской работе авторов, пишущих под псевдонимами «С. М. Печкин» и «А. Т. Шельен», «Хоббиты и психоактивные вещества: Находки, анализ, проблемы, выводы» [Печкин, Шельен 1996]. Замечу, что, несмотря на провокационное название публикации, в ней можно видеть характерную для любительской толкинистики черту — внимательное отношение не только к изданным произведениям Толкина, но и к его черновикам. В предисловии 1992 г. ко второму изданию «Дороги в Средьземелье» Томас Шиппи пишет:

За те десять лет, что истекли со времени выхода в свет первого издания «Дороги в Средьземелье», в свет вышло целых девять томов<sup>14</sup> ранее неопубликованных толкиновских текстов, среди которых есть и отрывки, и самостоятельные произведения... <...> В предыдущем издании, говоря об аллегоричности «Листа кисти Ниггля», мне не следовало называть «Властелина Колец» «Деревом» Толкина, поскольку выяснилось, что на самом деле его «собственное Дерево» было куда более ветвистым [Шиппи 2003, 14–15].

Итак, роман «Властелин Колец» почти полностью построен не только на отсылках к древнеанглийским и среднеанглийским произведениям, другим произведениям того же периода, к произведениям более позднего времени, к Евангелию, к богословским трактатам, к разного рода религиозно-философским произведениям, современным Толкину и т. д., о чем уже существует ряд исследований и комментариев, но и на внутренних цитатах, игре с авторством персонажей, композиционных переплетениях и т. д. Если отсылки к реально существующим произведениям читатель может и не распознать, не будучи с ними знаком, то эффект глубины, создаваемый с помощью вставных текстов и вторичных нарраторов, может восприниматься читателем с любым уровнем подготовки. Для исследований творчества Толкина, в том числе

любительских, особенно характерно стремление к подробному и внимательному изучению описанного им мира; очевидно, указывая на «намеки и отсылки на заднем плане романа» как на то, в чем состоит особая притягательность романа «Властелин колец», Толкин достаточно точно определил будущую читательскую рецепцию «Властелина колец».

### *Примечания*

- <sup>1</sup> Письмо к полковнику Уорскетту.
- <sup>2</sup> О стихах в романе «Властелин Колец» существует ряд работ, из недавних можно назвать, например, работу А. Маркина и Е. Хорьковой «Стихи в трилогии Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец“: историческая поэтика и поэтическая история» [Маркин, Хорькова 2020].
- <sup>3</sup> Схожим образом, например, у К. С. Льюиса главным героем цикла «Космическая трилогия» (1938–1946) становится ученый-лингвист Рэнсом, а в романе «Пока мы лиц не обрели» (1956) повествование представляет собой пересказ книги, написанной главной героиней.
- <sup>4</sup> Для удобства чтения развернутые цитаты даны в моем подстрочном переводе, оригинал приведен в сноске. Далее страницы по данному источнику указываются в сносках в квадратных скобках после цитаты — А. Г. «This book is largely concerned with Hobbits, and from its pages a reader may discover much of their character and a little of their history» [Tolkien 2005, 1].
- <sup>5</sup> “Further information will also be found in the selection from the Red Book of Westmarch that has already been published, under the title of *The Hobbit*. That story was derived from the earlier chapters of the Red Book, composed by Bilbo himself... and called by him *There and Back Again*, since they told of his journey into the East and his return” [Tolkien 2005, 1].
- <sup>6</sup> Подробный анализ «Пролога» в контексте метаповествования у Толкина можно видеть в статье В. Б. Браун «Элементы метаповествования во „Властелине колец“ Дж. Толкина» [Браун 2017, 167–168].
- <sup>7</sup> “All that could be discovered about it in antiquity was put together by Meriadoc Brandybuck (later Master of Buckland), and since he and the tobacco of the Southfarthing play a part in the history that follows, his remarks in the introduction to his *Herblore of the Shire* may be quoted” [Tolkien 2005, 8].
- <sup>8</sup> But all accounts agree that Tobold Hornblower of Longbottom in the Southfarthing first grew the true pipe-weed in his gardens in the days of Isengrim the Second, about the year 1070 of Shire-reckoning. The best home-grown still comes from that district, especially the varieties now known as Longbottom Leaf, Old Toby, and Southern Star. How Old Toby came by the plant is not recorded [Tolkien 2005, 8].

- <sup>9</sup> “That is not surprising,” answered Merry; “for it is an art which we have not practised for more than a few generations. It was Tobold Hornblower, of Longbottom in the Southfarthing, who first grew the true pipe-weed in his gardens, about the year 1070 according to our reckoning. How old Toby came by the plant...” “You do not know your danger, Théoden,” interrupted Gandalf [Tolkien 2005, 558].
- <sup>10</sup> “The old king smiled. <...> Live now in blessedness; and when you sit in peace with your pipe, think of me! For never now shall I sit with you in Meduseld, as I promised, or listen to your herb-lore” [Tolkien 2005, 842–843].
- <sup>11</sup> “You would not give a pipeful to a beggar, would you? <...> You can have what I have got left,” said Merry, “if you will wait a moment”. He got down and searched in the bag at his saddle. Then he handed to Saruman a leather pouch. “Take what there is,” he said. “You are welcome to it; it came from the flotsam of Isengard” [Tolkien 2005, 984].
- <sup>12</sup> «Meriadoc, called the Magnificent, becomes Master of Buckland» [Tolkien 2005, 1097].
- <sup>13</sup> Перевод с англ. С. М. Печкина.
- <sup>14</sup> На настоящий момент вышло 12 томов собрания «Истории Средиземья» и предваряющий его том «Неоконченных сказаний Нуменора и Средиземья».

## *Литература*

### *Источники*

*Толкин 2004* — Толкин Дж. Р. Р. Письма / пер. с англ. С. Лихачевой под ред. А. Хромовой и С. Таскаевой. М.: Эксмо, 2004.

*Толкин 2018* — Толкин Дж. Р. Р. Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь / пер. с англ. С. Лихачевой // Чудовища и критики и другие статьи. М.: АСТ, 2018. С. 102–150.

*Tolkien 1988* — Tolkien J. R. R. Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth. New York: Ballantine Books, 1988.

*Tolkien 2005* — Tolkien J. R. R. The Lord of the Rings. London: HarperCollins Publishers, 2005.

### *Исследования*

*Браун 2012* — Браун В. Б. Инстанция нарратора в текстах толкиновского легендарiums // Гуманитарные научные исследования: [Электронный ресурс]. 2012. № 8. URL: <http://human.snauka.ru/2012/08/1585>.

*Браун 2017* — Браун В. Б. Элементы метаповествования во «Властелине колец» Дж. Толкина // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2017. Т. 14. Вып. 2. С. 162–170. DOI: 10.21638/11701/spbu09.2017.201.

*Маркин, Хорькова 2020* — Маркин А. В., Хорькова Е. В. Стихи в трилогии Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец»: историческая поэтика и поэтическая история // Известия Уральского Федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2020. Т. 26. № 2 (197). С. 89–99.

*Печкин, Шельен 1996* — Печкин С. М., Шельен А. Т. Хоббиты и психоактивные вещества: находки, анализ, проблемы, выводы // Цветущий Валидол: [сайт]. 1996. URL: <http://pechkin.rinet.ru/x/jrrt/seminar3.html>.

*Шиппи 2003* — Шиппи Т. Дорога в Средьземелье / пер. с англ. М. Каменкович. СПб., М.: Лимбус Пресс, 2003.

*Шмид 2003* — Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

## References

*Braun 2012* — Braun, V. B. (2012). Instancija narratora v tekstah tolkinovskogo legendariuma [Instance of narrator in Tolkien's Legendarium texts]. Gumanitarnye nauchnye issledovaniya, 8. Retrieved from: <http://human.snauka.ru/2012/08/1585>.

*Braun 2017* — Braun, V. B. (2012). Jelementy metapovestvovanija vo “Vlasteline kolec” Dzh. Tolkina [Elements of Metafiction in J. R. R. Tolkien's “The Lord of the Rings”]. Vestnik SPbSU. Jazyk i literature, 14 (2), 162–170. DOI: 10.21638/11701/spbu09.2017.201.

*Markin 2020* — Markin, A. V., Hor'kova, E. V. (2020). Stihi v trilogii Dzh. R. R. Tolkina “Vlastelin kolec”: istoricheskaja pojetika i pojeticheskaja istorija [Poems in Tolkien's trilogy “The Lord of the Rings”: historical poetic and poetical history]. Izvestija Ural'skogo Federal'nogo universiteta. Serija 1: Problemy obrazovanija, nauki i kul'tury, 26, 2 (197), 89–99.

*Pechkin, Shel'en 1996* — Pechkin, S. M., Shel'en, A. T. (1996). Hobbity i psihoaktivnye veshhestva: Nahodki, analiz, problemy, vyvody [Hobbits and Psychoactive Substances: Discoveries, Analysis, Problems, Conclusions]. In Tsvetushchij Validol: [web-site]. Retrieved from: <http://pechkin.rinet.ru/x/jrrt/seminar3.html>.

*Shippey 2003* — Shippey, T. (2003). Doroga v Sred'zemel'e [The Road to Middle-Earth] Saint-Petersburg, Moscow: Limbus Press.

*Shmid 2003* — Shmid, V. (2003). Narratologija [Narratology]. Moscow: Jazyki slavjanskoj kul'tury.

*Anna Gumerova*

Institute of the World Literature named after A. M. Gor'kiy, Russian Academy of Sciences; ORCID: 0000-0001-9795-0974

ROLE OF INSERT TEXTS IN J. R. R. TOLKIEN'S NOVEL "THE LORD OF THE RINGS"

This paper examines one of the literary techniques in J. R. R. Tolkien's novel *The Lord of the Rings* that creates "the depth effect": texts' insertion. The article's author analyzes an insert text from the second part of the prologue ("The Herblorc of the Shire") and its integration in the main plot of the novel, and also looks into interchanges between the main text and insert ones, and Meriadoc's role as one of the secondary narrators. *The Lord of the Rings* is full of insert texts of various genres and "The Herblorc of the Shire" is merely one of them, but it shows that such texts are not isolated and not limited to single occasions. Throughout the novel they serve as quotations that link different plot episodes and organize them around the image of the secondary narrator. According to Tolkien's creative position that he repeatedly stated in his letters, we can say that he carefully contemplated the ways of involving his reader in his fantastic world; that is why it is important to describe narrative and compositional techniques of the novel that served the author's purpose.

*Keywords:* Tolkien, «The Lord of the Rings», composition, inset text, the impression of depth, allusion, secondary narrator

*Ольга Мязотс*

## СКАЗКА О «ТРЕХ ПОРОСЯТАХ»: ЭВОЛЮЦИЯ СКАЗОЧНОГО СЮЖЕТА В КНИЖКЕ-КАРТИНКЕ XX ВЕКА

Статья посвящена анализу эволюции сюжета сказки о «Трех поросятах» в том виде, в каком он представлен в различных книжках-картинках в XX в. Для исследования выбрана американская книжка-картинка по мотивам анимационного фильма Уолта Диснея «Три поросенка» (1933) и русская книжка, основанная на американской версии «студии В. Диснея», с текстом в обработке С. Михалкова (1936, 1957), кроме того, рассматриваются издания, появившиеся в США и Великобритании в конце XX в. — «Правдивая история трех поросят!» Й. Сиски и Л. Смита (1989) и «Три маленьких волка и большой злой свин» Ю. Тривизаса и Х. Оксенбери (1993), в которых предлагаются новые версии традиционного сюжета. Анализ этих книг позволяет проследить, как меняется соотношение между текстом и изображением в детской книжке-картинке. Книжки-картинки конца XX века представляют новые важные тенденции в развитии жанра: изображение, становясь неотъемлемой частью нарратива, играет все большую роль в книге. Эволюционируя, жанр книжки-картинки стремится к многозначности смыслов и многовариантности прочтений, авторы сознательно создают атмосферу неопределенности и, не навязывая собственных суждений, приглашают читателя к сотворчеству и созданию собственных вариантов прочтения произведения, тем самым усложняя его рецептивные свойства.

*Ключевые слова:* Детская литература, литературная сказка, книжка-картинка XX века, иллюстрация, «Три поросенка», У. Дисней, С. Михалков, Й. Сиски, Л. Смит, Ю. Тривизас, Х. Оксенбери.

---

*Ольга Николаевна Мязотс*

Библиотека иностранной литературы им. М. И. Рудомино  
Москва  
omaeots@gmail.com

Книжка-картинка — жанр детской литературы, в котором писатель и художник наделены равными правами рассказчика, а текст и изображение взаимно дополняют друг друга, создавая единое произведение. Возникший в конце XIX в., этот жанр к концу XX в. значительно преобразился, расширив свои нарративные и изобразительные возможности.

Создатели книжек-картинок часто и охотно обращаются к классическим сказочным сюжетам, пересказывая их, а иногда и перерабатывая настолько, что получаются новые оригинальные интерпретации. С середины XX в. стремительно растет число разнообразных версий «Красной шапочки», «Золушки» и «Спящей красавицы». Современная книжка-картинка активно использует возможность игры с классическими сюжетами, предлагая самые неожиданные варианты и трактовки. При этом с конца XX в. в книжках-картинках все большую роль начинает играть художник-интерпретатор.

В этой статье в исторической перспективе будет предпринято сравнение различных интерпретаций одного из популярных сказочных сюжетов о «Трех поросятах и большом злом волке» с тем, чтобы продемонстрировать, как классическая сказка реагирует на вызовы времени, как в ответ на них преобразуется традиционный жанр детской литературы и какова в этих изменениях роль художника-иллюстратора.

Следует отметить, что выбранный нами сюжет о трех поросятах довольно долго имел ограниченный ареал бытования (который стал расширяться лишь к концу XX в.) и был популярен в основном в англоязычном мире<sup>1</sup>. Популярность этой сказки в России является скорее исключением и определяется рядом причин, о которых будет сказано ниже.

Для начала рассмотрим, какой исходный сюжет лежит в основе интерпретаций, появившихся в XX в. Русским читателям английская сказка «О трех поросятах» знакома в пересказе Сергея Михалкова, впервые опубликованном в 1936 г. [Три поросенка 1936], и воспринимается как история о воздаянии за упорный труд и как рассказ о дружбе и взаимовыручке. Однако изначально данная сказка такой трактовки не предполагала.

Первые литературные версии английской сказки «О трех поросятах и большом злом волке» появились в XIX в. — в сборнике Д. О. Хэлливелла «Стихи и сказки для детской комнаты» (1843) и в сборнике Э. Ланга «Зеленая книга волшебных сказок» (1892). Сюжеты сказок, представленных в этих изданиях, отличаются. В более ранней версии свинья отправляет трех своих детей на по-



иски счастья. Каждый из сыновей строит себе дом. Первые двое — из соломы и стеблей дрока. Оба эти дома волк сдувает, а поросята съедает. Третий сын строит дом из кирпичей, его волк разрушить не может. Тогда он пытается обмануть поросенка, но тому удается трижды его перехитрить. В конце концов не волк съедает поросенка, а поросенок волка, который попадает к нему в котел. Мораль: двое поросята неразумно выбрали строительный материал, а третий просто оказался хитрее своих братьев, но никаким особым трудолюбием не отличался.

Во второй версии (сборник Ланга) характеры поросят описаны более подробно, им даны имена. Коричневый (Brownie) — грязнуля, Белый (Whitey) — обжора и жадина, а третий — Черный (Blacky) — отличается изысканными манерами. При этом сами поросята ничего не строят. Престарелая мать спрашивает каждого, в каком бы доме он хотел жить и велит построить сыновьям дома по их вкусу: старшему — из грязи, среднему — из капусты, а младшему — из кирпичей. Она также строго-настрого наказывает сыновьям не пускать в дом Лиса (а не Волка). Лис легко пробирается сквозь мягкую глину и сквозь капустные стены, однако он не съедает поросят сразу, а относит к себе в нору. Попасть в дом к третьему поросенку Лис не смог. Тогда он решает подстеречь его на обратном пути с ярмарки, но и тут Черному удается перехитрить Лиса и благополучно добраться до дома, спрятавшись в только что купленном котле (по другой версии — в бочке для сбивания масла). Вскоре в этот самый котел угодит Лис, где и сварится заживо. А Черный освободит своих братьев, и они заживут все вместе в его доме. Коричневый перестанет быть грязнулей, а Белый — обжорой. Отметим, что благополучный финал и в этой версии лишен привычного современному читателю прославления трудолюбия и утверждает, скорее, необходимость благоразумного поведения.

В начале XX в. в англоязычной литературе закрепилась первая версия сказки во многом благодаря тому, что именно она была выбрана для знаменитой серии книжек-картинок «Leslie Brooke's Children's Books» с иллюстрациями художника Л. Л. Брука, создавшего карикатурные антропоморфные образы свиней. Эти книги были очень популярны и издавались как в Европе, так и в США (Рис. 1)<sup>2</sup>. Но, когда в 1933 г. на экраны вышел мультфильм Уолта Диснея «Три поросенка», появилась новая трактовка сказочного сюжета. Именно в этом фильме впервые появляются беспечные, не желающие трудиться поросята, а их прилежный рассудительный брат приобретает черты благородного героя-спасителя — неиз-

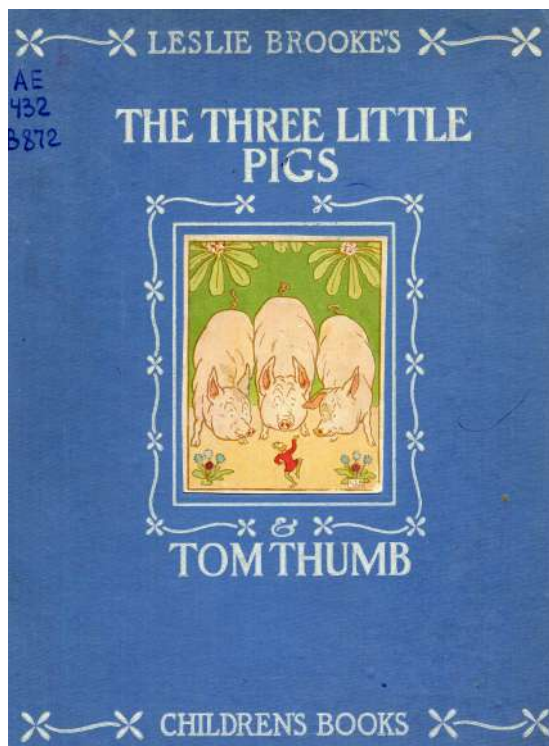


Рис. 1. Обложка книги «The Story of Three Little Pigs» / Ill. Brooke, L. L. Lnd.-N. Y., 1903

менного персонажа голливудских фильмов. Кинематографическая версия сказки обогатилась сценами погони и многочисленными гэгами, которые так любят зрители. Для характеристики поросят Дисней прибегает и к говорящим деталям: в доме каждого поросенка зритель видит картины, отражающие вкусы и характер обитателя: фривольные свинки подчеркивают легкомыслие первого поросенка, изображения свиней в боксерских перчатках — задиристость среднего, и портреты родителей (причем отец, трагически, видимо, погибший, изображен в виде связки сарделек) — основательность старшего и его уважительное отношение к семейным традициям и ценностям. На интерпретацию Диснея повлияло множество факторов. С одной стороны, необходимо было пересказать литературный сюжет языком кинематографа, что обусловило новую стилистику.

В то же время стоит вспомнить, что мультфильм возник в эпоху Великой депрессии, которая воспринималась многими как расплата за беспечность и легкую жизнь, а выход из разрушительного кризиса, как убеждали американцев, был возможен только благодаря упорному труду каждого: «В это время разумнее было превозносить не сообразительность (посмотрите на всех этих умников, прыгавших со зданий на Уолл-стрит), но рачительность и самодисциплину. В грозные двадцатые упорный труд и здравый смысл стали демократическими добродетелями рабочего класса, в то время как аристократия вынуждена была отказаться от чревоугодия и шика» [Waldman 1996, 38].

Таким образом Дисней в значительной степени изменил традиционный сюжет и трактовку поступков персонажей. Более того, его версия, появившись на экранах во всем мире, несомненно стала толчком для новых интерпретаций. Так произошло и в Советском Союзе, где фильмы Уолта Диснея были очень популярны<sup>3</sup>. На основе мультфильма в 1936 г. Детгиз выпустил книжку-картинку, которая воспроизводила сюжет и изобразительный ряд диснеевского мультфильма<sup>4</sup>. На титульном листе авторство было обозначено так: «Текст и рисунки студии Вальтера Диснея. Перевод и обработка Сергея Михалкова». Русская версия «Трех поросят» в пересказе Михалкова была значительно расширена. С одной стороны, прославление упорного труда, свойственное американской сказке, как нельзя лучше соответствовало идеалам государства рабочих и крестьян. Но Михалков усиливает морализаторское начало: желая подчеркнуть, что похвала труду искони присуща русской культуре, он подкрепляет свою позицию авторитетом признанного моралиста И. А. Крылова и вводит в свой текст узнаваемую переключку с басней «Стрекоза и Муравей»: дело происходит осенью, и хотя Наф-Наф и призывает братьев «подумать о зиме», те не желают прекращать свои беспечные игры: «До зимы еще далеко. Мы еще погуляем» [Три поросенка 1936, 6]. В американской диснеевской книге этой временной привязки нет, да и сама тема угрозы зимних холодов возникает только при переносе англо-американской сказки на русскую почву. С другой стороны, очевидно, что советские «Три поросенка» в антропоморфной форме воспроизводят популярную тему советского кинематографа и советской идеологии в целом — о перековке «несознательных элементов».

Советская сказка о трех поросятах была встречена одобрительными отзывами критиков, причем в первую очередь они хвалили именно целостность художественного оформления, а вот текст Ми-

халкова вызывал серьезные нарекания<sup>5</sup>. Д. Чаушанский в журнале «Детская литература» за 1937 г. писал: «Вот книга, появлению которой можно порадоваться. Гармонично-пестрые краски, мастерский рисунок, остроумное распределение и последовательность иллюстраций говорят о любовном и заботливом создании этой книги» [Чаушанский 1937, 34]. Далее критик отмечает удачную организацию книжного пространства: «Книжка о трех поросятах, пользующаяся отдельными кадрами замечательного фильма В. Диснея, прерывает с обычными в этом случае приемами книжного построения. В ней мультипликация служит прежде всего для создания произведения полиграфического искусства» [Чаушанский 1937, 34]. Столь лестный отзыв о книге американских (капиталистических) авторов кажется удивительным: ведь в СССР уже всюду идут гонения на «формалистов» и насильственное утверждение соцреализма. Однако если вспомнить о том, что сам товарищ Сталин с большим интересом относился к творчеству Диснея, появление подобного панегирика кажется вполне обоснованным.

Критик И. Рахтанов в том же номере журнала также весьма доброжелательно отзывался о книге, отметив умение Диснея создавать яркие графические образы своих персонажей: «Рисунки эти настолько выразительны сами по себе, что текст к ним или вовсе необязателен или необходим в самой минимальной дозе. Ведь прелесть этих рожденных для кинематографа рисунков заключается в их динамичности, движении, сохраняющемся даже и на неподвижном книжном листе» [Рахтанов 1937, 37]. Интересно, что, рассуждая о тексте для таких иллюстраций Рахтанов, практически, обосновывает принципы создания книжки-картинки, которые утвердятся в детской книге лишь несколько десятилетий спустя: «И текст к ним должен быть максимально подвижен. Чем короче текст, тем лучше. Он никоим образом не должен разжевывать рисунок» [Рахтанов 1937, 37]. А вот текст Михалкова Рахтанов подвергает критике и считает, что его «нужно очистить от сахара и длиннот» [Рахтанов 1937, 37].

Очень важно, что Рахтанов формулирует на примере переводной книги тот принцип соотношения текста и иллюстраций, который станет определять развитие жанра книжки-картинки в XX в.: не повторять, но взаимно дополнять, создавая неразрывное целое. Этот принцип уже прослеживался не только в знаменитых книжках-картинках Рэндольфа Кальдекотта, считающегося родоначальником этого жанра<sup>6</sup>, но и в советской детской книге 1920-х гг., авторы которой в дальнейшем вынуждены были отказаться

от своего авангардного прошлого и пойти по пути максимального «проговаривания» всех деталей сюжета. В результате в отечественной книжке-картинке надолго, буквально до последнего времени, установился примат текста над изображением. В то время как европейская традиция, оттолкнувшись от новаторских приемов, продемонстрированных советской детской книгой, постепенно шла к передаче художнику функций рассказчика, развивая возможности визуального нарратива. Таким образом, статья Рахтанова, может восприниматься, как одна из последних попыток закрепить достижения создателей советских книжек-картинок.

В первое послевоенное десятилетие диснеевских «Трех поросят» в СССР издавать перестали. Причины очевидны: начало холодной войны и откровенные антисоветские высказывания знаменитого американского режиссера сделали Диснея в СССР фигурой нежелательной. Полагаем, что перипетии большой политики привели не только к необходимости заменить иллюстратора, который бы смог вытравить из книги вредную «американщину», но и к вымарыванию в последующих переизданиях «Трех поросят» любых упоминаний американского источника. На титульных листах изданий пятидесятых годов сообщается: «По английской сказке», хотя от английского варианта русская версия также весьма далека.

Русификацию «Трех поросят» завершили новые иллюстрации, появившиеся в конце 1950-х гг. Художник Константин Ротов (1902–1959) в 1957 г. решительно переносит образы поросят на русскую почву: наряжает их в русские рубахи, дает в лапы балалайку, рисует дом среднего поросенка похожим на избушку на курьих ножках [Михалков 1957]. Однако в иллюстрациях Ротова можно проследить переключку с Диснеем: поросята изображены с музыкальными инструментами, дом Нуф-Нуфа построен из веток (этой детали, напомним, не было в классической английской версии) (Рис. 2). Поросята Диснея уже были известны советским читателям, так что отсылка к этим образам вполне логична. Но по понятным причинам исчезают некоторые детали и повороты сюжета, которые напрямую были связаны с диснеевским фильмом: нет кирпичного пианино, нет сюжета, когда волк выдает себя за бродячего торговца щетками — таким образом число удачных кинематографических гэгов тоже сокращается. Но в целом К. Ротову удалось создать такую художественную трактовку, которая прочно закрепила в читательском сознании сказку о трех поросятах как «русскую народную», несмотря на указание «по английской сказке» на титуле. Впрочем, со временем упоминание о том, что книга представляет собой пе-



Рис. 2. Обложка книги Михалков С. «Три поросенка» / Илл. К. Ротова. М., 1996

рассказ английской сказки, также исчезло: в изданиях последних десятилетий единоличным автором на обложках значится Сергей Михалков.

Сказка о Трех поросятах издавалась в послевоенном СССР и в оформлении других художников. Среди многочисленных версий особенно популярной стали книги с иллюстрациями художников Эрика Булатова и Олега Васильева, которые отчасти вернули сказку в условную европейскую среду: поросят нарядили в беретки и бабочки, волк обзавелся шляпой с пером и щегольским шарфом, а дом Наф-Нафа подошел бы героям сказок Шарля Перро. Книга Булатова и Васильева более декоративная, игровая, веселая, чем версия Ротова. Обложка сразу раскрывает читателю счастливый финал: спасшиеся от волка поросята предстают перевоспитанными, трудолюбивыми и дружными — тем самым художники смягчают драматическую интригу сказки.

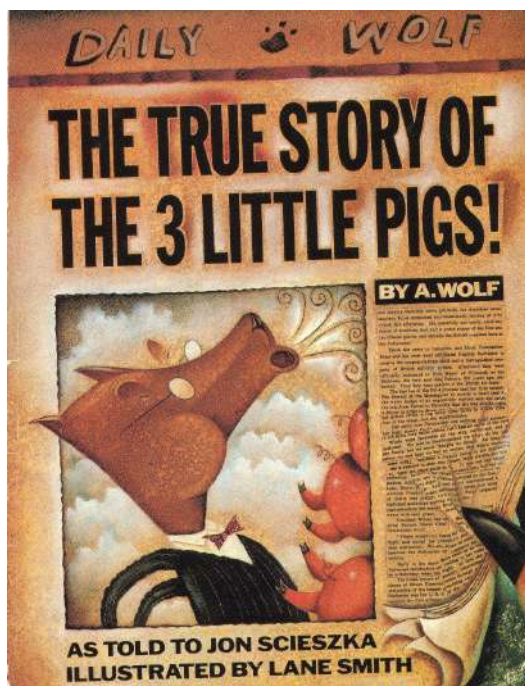


Рис. 3. Обложка книги Scieszka J. “The True Story of the 3 Little Pigs!”  
/ Ill. Smith, L.; N.Y., 1989

Художники разных стран, иллюстрировавшие «Трех поросят» на протяжении XX в., создавали свой вариант прочтения предложенного текста, но не меняли классической версии сюжета. В конце XX в. в детской книжной иллюстрации происходят важные перемены: роль художника в книжке-картинке становится еще значительнее, и появляются книги, авторы которых предлагают кардинально новые варианты традиционного сюжета.

Среди них наибольшее внимание критиков привлекла к себе вышедшая в 1989 г. в США книга «Подлинная история трех поросят!» («The True Story of the 3 Little Pigs!») (Рис. 3), созданная творческий тандемом писателя Йона Сиски (Jon Scieszka) и художника Лейна Смита (Lane Smith), авторы которой предложили версию событий, рассказанную волком, а также изданная в 1993 г. в Великобритании книга «Три маленьких волка и большой злой свин» («The Three Little Wolves and the Big Bad Pig») греческого

социолога и детского писателя Юджина Тривизаса (Eugene Trivizas) и английской художницы Хелен Оксенбери (Helen Oxenbury). Создание новых парадоксальных вариантов старых классических сказок — весьма популярный прием современной литературы, причем не только детской. Но авторы обеих книг не ограничиваются сочинением забавных пародий. В книге Сиски и Смита рассказ ведет волк, который пытается доказать, что был осужден несправедливо. В его версии история о поросятах выглядит так: однажды он решил испечь пирог на день рождения своей бабушки, но оказалось, что у него дома нет сахара. Тогда он решил обратиться к соседям. Но «сосед оказался свиньей»: когда волк пришел к первому поросенку и постучал, тот ему даже не ответил. Как на грех волк был сильно простужен, а тут ему еще попала в нос соломинка. Он внезапно громко чихнул — и дом из соломы разлетелся. А поросенок умер со страху. Чтобы не «оставлять отличный ужин лежать в соломе» [Scieszka 1989, 19], волк его съел<sup>7</sup>. Второй поросенок повел себя еще более грубо, но и его дом пострадал от очередного случайного чихания — такой он оказался непрочный. Когда же и третий сосед ответил грубостью на вежливую просьбу, волк, сдержав гнев, решил было вернуться домой и подарить бабушке красивую открытку, но — снова чихнул. И тут третий свин оскорбил его бабушку. «А когда кто-то так говорит о моей бабушке, я прихожу в бешенство» [Scieszka 1989, 28], — объясняет волк, почему он в порыве благородного негодования попытался разрушить кирпичный дом. Тут его схватили и посадили за решетку. А газетчики раструбили историю о Большом Злом Волке, навечно оклеветав невинного, который всего-навсего хотел поздравить свою бабушку. В кратком пересказе сюжет представляется забавным анекдотом, пародией на классический сюжет. Однако в книжке-картинке присутствует и второй рассказчик — художник, чьи иллюстрации выполняют роль своеобразных «свидетельских показаний». Так, волк изображен вполне добропорядочным аккуратным господином в очках и костюме с бабочкой. В нем нет ничего «зверского»: в самом начале волк, оправдывая свою «диету»: состоящую из «милых зверюшек вроде кроликов, овец и поросят» [Scieszka 1989, 7], отмечает, что и чизбургеры, которые едят люди, тоже не столь уж безобидная еда, а художник рисует огромный бутерброд, из которого торчат чьи-то хвостики, ушки и лапки. Так начинается история, в которой все амбивалентно. Свиньи, в отличие от волка, кажутся малосимпатичными и грубыми, а дом из веток (весьма мрачный и лишенный окон) изображен на вырубленной поляне — явное указание на то, что его



строительство нанесло очевидный урон природе. Дом из кирпича еще непригляднее и больше всего похож на крепость с узким окошком-бойницей. По мере чтения все труднее становится решить: на чьей же стороне добро и правда. Более того, художник Лейн Смит намеренно подчеркивает эту двойственность: первая страница обложки оформлена как первая страница газеты «Daily Wolf», что можно перевести как «Ежедневные волчьи новости». Именно здесь помещен рассказ волка, который изображен на фотографии вполне милым и добропорядочным, но эту газету отодвигает свиное копыто. На предпоследнем же развороте книги изображена уже другая газета “Daily Pig” — «Ежедневные свиные новости». И здесь уже волк на фотографии выглядит злодеем и хулиганом, а заголовки на странице его осуждают. Но в верхнем правом углу страницы рядом с названием, читатель обнаруживает редакторский комментарий: «Все новости, которые годятся свиньям» [Scieszka 1989, 30], — издание открыто провозглашает, что не стремится к объективности. Можно предположить, что авторы сознательно подчеркивают: газета (и шире — современные СМИ) — весьма недостоверный источник, пытающийся манипулировать сознанием своих читателей. Подобных мелких, не сразу заметных деталей, в книге немало. Все они создают представление о неоднозначности и противоречивости трактовок как рассказанной истории, так и шире — любой информации в современном мире, призывая читателя судить о событиях самостоятельно.

Чтобы разобраться в столь запутанной и многоплановой истории важно не только прочитать текст, но и внимательно рассмотреть все, что изобразил художник. Например, в классической версии сказки о «Трех поросятах» фигурирует мать поросят, которая побуждает их к строительству собственных домов, а в книге Смита и Сиски — старшее поколение представлено бабушкой волка, что позволяет авторам вовлечь в игру еще один классический сюжет — о Красной Шапочке, представив невинной жертвой именно волка. Более того, похвальная забота о бабушке превращает волка в знакомый нам по голливудским фильмам типаж обаятельного преступника, трогательно привязанного к своей семье, — что также противоречит его классическому сказочному амплу.

Американские исследователи Д. К. Такер и Д. Вебб отмечают, что перед читателем «Подлинной истории о трех поросятах» стоит сложная задача: «Предполагаемому читателю необходимо знание книг, нарративной структуры и волшебных сказок, чтобы заполнить смыслом лакуны между традиционным текстом и постмодернист-



Рис. 4. Разворот обложки книги Trivizas E. “The Three Little Wolves and the Big Bad Pig” / Ill. Oxenbury H. Lnd., 1993

ским текстом Сиски и Смита» [Thacker, Webb 2002, 157]. Несомненно, что ребенок-читатель не обладает такими компетенциями в полной мере и значительная часть замысла неизбежно ускользает от него, зато взрослому читателю предложенная авторами игра смыслами и пародийное переименование традиционной сказочной морали доставит не только эстетическое удовольствие, но и пищу для размышлений. Таким образом, книжка-картинка преодолевает рамки чисто детского чтения и становится произведением двудленным.

Важно отметить то обстоятельство, что текст и иллюстрации в этой книге составляют неразрывное целое: замена иллюстраций неизбежно привела бы не просто к иной трактовке сюжета, а к созданию новой истории о трех поросятах, как это получилось в книжке-картинке Ю. Тривизаса и Х. Оксенбери «Три маленьких волка и большой злой свин». Здесь представлено зеркальное отражение классического сюжета: добрыми и положительными героями выступают три маленьких волка, а злодеем оказывается большой злой свин (Рис. 4). Противоречие текста и иллюстрации заявлено уже на первой странице: изображенная здесь мамаша-волчиха не похожа на заботливую мать — судя по картинке, завивка и маникюр заботят ее больше, чем судьба собственных детей. Оксенбери

словно предупреждает читателей: «смотрите внимательно, не будьте слишком доверчивы».

Волки строят общий дом — кирпичный. Эта история начинается там, где заканчивается классическая сказка. Следующий дом волки строят из бетона, а последний дом-крепость — из металлических блоков и колючей проволоки. Свин разрушает эти дома, используя различные инструменты — кувалду, отбойный молоток и динамит. С каждой новой стройкой жизнь волков становится все более тусклой — художница показывает, как из нее исчезают радостные краски. Но, потеряв последний третий дом, волки решают отказаться от мрачных стен и жить на природе. Они строят дом из цветов. И тогда свин, пленённый цветочным ароматом, из злодея вдруг превращается в милягу-приятеля. Он становится другом волков. Возможно, они будут дальше жить вместе долго и счастливо, по крайней мере, на последней картинке все четверо вместе пьют чай. Авторы предлагают счастливый конец в духе идеалов хиппи, увлечение которыми, возможно, и сами пережили в юности. На такую трактовку сюжета могло повлиять и то, что Тривизас не только социолог, но и специалист по уголовному праву, и тема раскаявшихся преступников, как и проблема их перевоспитания, ему хорошо знакома. А история, которую он рассказывает, как раз посвящена перевоспитанию криминального элемента — свина.

Кажется, что нежная акварельная техника рисования Х. Оксенбери смягчает социальную ангажированность истории, рассказываемой Тривизасом. Художница прекрасно изображает пленительность жизни на лоне природы. Но, благодаря визуальному ряду, предлагаемый финал не так однозначен, как это следует из текста. Несмотря на то что на последней странице все четверо персонажей мирно пьют чай, возникают сомнения в убедительности авторской концовки — «они будут жить вместе долго и счастливо». Картинка показывает нам ситуацию благополучную лишь на первый взгляд: стоит только посмотреть, как вальяжно расселся на диване, почти не оставив другим места, свин и как подобострастно склонились к нему волки, очарованные своим новым другом и в то же время и растерянные, и можно догадаться, что на самом деле случилось именно то, чего волки боялись и чему так упорно сопротивлялись: свин стал хозяином в их доме. На всех иллюстрациях в книге изображен маленький чайник — важная деталь визуального повествования — семейная реликвия, которую волки бережно хранили и переносили из дома в дом. Теперь же они сами предлагают чайник свину — тому, от которого прежде его прятали. А также

предлагают ему свой дом, который раньше от него защищали. Получается, что свин-таки добился своего. А волки? Но когда история, казалось бы, уже закончена, задняя сторона обложки ставит перед читателем новый вопрос: на ней изображен свин, со злобной ухмылкой карабкающийся на строительные леса. В этой картинке совсем не чувствуется успокоения, которое приносит с собой счастливая концовка, причем в тексте подобный эпизод отсутствует. Свин появляется в книге, когда дом уже готов. Не изображено ли здесь начало нового конфликта? Возможно, финальная сцена отсылает читателя к новому витку классического сюжета? А если развернуть обложку, то мы увидим, что свин крадется к волкам, обедающим на строительных лесах. Но что они строят? В книге этой сцены тоже не было. Означает ли это, что строительство (а, следовательно, и соперничество) начнется снова? Что волки в конце концов откажутся от идеала жизни на природе? Х. Оксенбери уходит от традиционных для сказки амплу персонажей, когда выделяется лишь одна главная черта: легкомысленность, жадность или, наоборот, смекалка. Волки показаны безобидными и не способными на насилие. Но в то же время на обложке изображено, как они едят чьи-то косточки, что вполне соответствует их волчьей натуре. Отказываясь от привычных сказочных штампов, художница словно готовит читателя к тому, что он должен относиться к прочитанному критически и внимательнее вглядываться в иллюстрации. Что же перед нами — пастораль, пародия или книга-памфлет?

Х. Оксенбери явно вступает в спор с автором текста. Для нее благополучный конец не столь очевиден, и ее светлые акварельные рисунки не отменяют весьма мрачной рефлексии о безысходности и бесконечности вечной борьбы добра со злом. Назидательность, столь явная в книгах Диснея и Михалкова, в книжках-картинках Смита и Сиски, Тривизаса и Оксенбери сменяется приглашением к размышлению. Художник в книге выступает оппонентом писателя, а рассудить их спор призваны читатели, каждый из которых, волен прочитать книгу сообразно возрасту, жизненному опыту, личным убеждениям и эстетическим вкусам.

Оппонируя традиционной трактовке сказочного сюжета о трех поросятах, авторы «Правдивой истории» и «Трех маленьких волков» не заявляют собственную позицию, а вызывают читателя на диалог. Обе книги построены на сознательном противопоставлении текста и изображения. Французская исследовательница Э. Гайар предлагает называть такое взаимодействие «столкновением», и этот термин представляется нам наиболее точным. Она

также указывает, что подобное явление «основывается на таком взаимодействии, в котором визуальный и текстовый элементы стремятся создать нестабильное состояние, выступая в оппозиции как к оригинальному нарративу, так и к читателям» [Gaillard 2018, 40]. Читателю же в этой парадигме отведена более активная роль: становясь по сути дела арбитром в споре, именно он завершает произведение, создавая свой вариант прочтения.

Ирония и многочисленные интертекстуальные отсылки выводят данные книги за рамки чисто детского чтения, переводя их в категорию двудресных или переходных<sup>8</sup>: взрослый читатель, опираясь на собственные знания и опыт, прочтет их иначе, вскрывая все новые и новые семантические пласты. Исследователи отмечают, что «интертекстуальные познания детей еще не достаточно развиты, чтобы полностью понять визуальные связи. Многие взрослые также не замечают их. <...> Определенные смыслы, которые читатель обнаруживает в предлагаемом тексте, могут быть его личной интерпретацией и не совпадать с намерениями автора и иллюстратора. Дети и взрослые считывают разные отсылки и аллюзии, основываясь на собственном опыте и знаниях» [Ouseph Nalkara 2018, 92]. В то же время авторская ирония выступает в этих книгах катализатором диалога между автором и читателем, создавая ощущение нестабильности и невозможности определить единственно верный вариант прочтения авторского замысла. Как пишет П. Нодельман: «Ирония возникает в литературе, когда мы знаем немного больше или нам известно нечто иное, чем то, о чем нам рассказывают. <...> Мы понимаем: то, что мы читаем не завершено... Когда соединяются слова и изображения, ирония возникает из того, как незавершенность одного обнаруживает незавершенность другого... Картинки разрушают нашу уверенность в очевидном смысле слов, а слова разрушают нашу уверенность в очевидном значении картинок» [Nodelman 1988, 223].

Обе книги отличает интертекстуальность: они наполнены скрытыми цитатами и аллюзиями, что, предлагая интеллектуальную игру, делает их в равной степени интересным и детям, и взрослым. Многочисленные исследователи современной книжки-картинки находят в ней черты, присущие произведениям постмодернизма<sup>9</sup>. Для книжки-картинки это — преодоление границ жанра, отказ от однозначной авторской позиции, активное вовлечение читателя в создание нарратива, интертекстуальность, пародия и игра.

В контексте переработок изначально фольклорных сказочных сюжетов интересной представляется гипотеза немецкого исследо-

вателя М. Штайгера, который на основе анализа различных версий сказки о «Трех поросятах» выдвигает предположение, что современные адаптации классического сказочного сюжета «продолжают традицию устной сказки. Они повторно контекстуализируют повествование, реструктурируют текст посредством дополнений и пропусков и меняют ход сюжета — вплоть до пародии или деконструкции — или переделывают персонажей, изменяя черты их характера. Это создает растущую сеть межмедийных взаимоотношений» [Staiger 2016, 37]. Штайгер делает предположение, что в своем развитии жанр книжки-картинки совершает диалектический виток и возвращает нарратив к стадии устного сказительства, когда произведение всякий раз воссоздается заново в присутствии слушателей/зрителей.

Обращается ли книжка-картинка к прошлому или, развивая мультимодальность, устремлена в будущее — вопрос, достойный более основательного рассмотрения на других примерах. Предложенный в статье анализ изобразительных версий сказки о «Трех поросятах» демонстрирует, что современная книжка-картинка, пройдя долгую эволюцию, превратилась к концу XX в. в сложный жанр, предполагающий как двуадресность/переходность — обращение одновременно к детской и взрослой аудитории, — так и создание многозначного произведения, открывающего возможность многовариантного прочтения. Иллюстратор постепенно отвоевывает себе право на более активную позицию — не оформителя или комментатора, а соавтора или даже оппонента.

### *Примечания*

- <sup>1</sup> Австрийский исследователь М. Штайгер указывает, что один из первых немецких переводов сказки появился лишь в 1970-х гг. [Steiger 2016, 28].
- <sup>2</sup> Об иллюстрациях в ранних изданиях «Трех поросят» можно прочитать в статье М. Штейгера «Die drei intermedialen Schweinchen» [Staiger 2016].
- <sup>3</sup> В феврале 1935 г. в СССР прошел первый международный кинофестиваль, который тогда назывался «Советский кинофестиваль в Москве». Картины Уолта Диснея получили третью премию — «за художественные мультипликационные фильмы, являющиеся высоким образцом мастерства».
- <sup>4</sup> Всего с 1936 г. по 1940 г. вышло 9 различных изданий книги о «Трех поросятах» с иллюстрациями студии У. Диснея, они выпускались в разных форматах: книжка-картинка, книжка-ширма, книжка-малышка.

- <sup>5</sup> В. Шкловский в статье «О детской литературе» также отозвался нелестной репликой на выход «Трех поросят»: «По ленте Диснея тов. Михалков написал рассказик. Сделано это посредственно, если качество определять талантом Михалкова» [Шкловский 1938, 18].
- <sup>6</sup> Подробно о роли Р. Кальдекотта как родоначальника жанра книжки-картинки см.: О. Мязотс «Рэндольф Кальдекотт — добрый гений детской книги» [Мязотс 2012].
- <sup>7</sup> Здесь и далее все цитаты даны в переводе автора статьи — О. Мязотс.
- <sup>8</sup> Crossover literature — переходная литература, в равной степени интересная и детям, и взрослым. Термин, который применительно к детской и подростковой (young adult) литературе был введен канадской исследовательницей С. Беккетт в 2009 г. в ее книге «Crossover fiction» [Beckett, 2009], а по отношению к книжке-картинке Беккетт употребила его в 2013 г. в книге «Crossover picturebooks» [Beckett, 2013]. Беккетт показывает, что, хотя книжки-картинки традиционно считали детским жанром, многие авторы и художники используют его для обращения ко всем возрастным группам. Новые графические приемы и техники, а также книжные форматы создают сложные взаимосвязи между текстом и изображением, допуская разные уровни понимания и трактовки. «Переходная литература» часто представляет собой сложные произведения, затрагивающие взрослые темы и наполненные интертекстуальными отсылками, которые читателями разных возрастов воспринимаются по-разному.
- <sup>9</sup> Подробнее о книжках-картинках как произведениях постмодернизма говорится в следующих работах: Ch. Allan “Playing with picturebooks: Postmodernism and postmodernesque” [Allan 2012]; S. L. Beckett “Crossover picturebooks: A genre for all ages” [Beckett, 2013]; D. Lewis “Reading contemporary picture books: Picturing text” [Lewis 2001]; M. Nikolajeva, C. Skott “How Picture-books work” [Nikolajeva, Skott 2001].

## *Литература*

### *Источники*

*Михалков 1957* — Михалков С. Три поросенка: По англ. сказке / Рис. К. Ротва. М.: Детгиз, 1957.

*Три поросенка 1936* — Три поросенка / Текст и рис. студии Вальтера Диснея; пер. и обраб. С. Михалкова. М.-Л.: Детиздат, 1936.

*Halliwell 1843* — Halliwell J. O. Nursery Rhymes and Nursery Tales. London: n.d., 1843.

*Lang 1892* — Lang A. The Green Fairy Book. London: n.d., 1892.

*Scieszka 1989* — Scieszka J. The True Story of the 3 Little Pigs! / Ill. Smith L. New York: Viking Penguin, 1989.

*The Story of Three Little Pigs 1903* — The Story of Three Little Pigs / Ill. Brooke L. L. London, New York: Frederik Warne & Co, 1903.

*Trivizas 1993* — Trivizas E. The Three Little Wolves and the Big Bad Pig / Ill. Oxenbury H. London: Egmont, 1993.

### *Исследования*

*Мяэотс 2012* — Мяэотс О. Рэндольф Кальдекотт — добрый гений детской книги // Книга в пространстве культуры. 2012. Вып. 1 (8). С. 114–119.

*Рахтанов 1937* — Рахтанов И. Текст книги «Три поросёнка» // Детская литература. 1937. № 7. С. 36–39.

*Чаушанский Д. 1937* — Чаушанский Д. Об оформлении «Трёх поросят» // Детская литература. 1937. № 7. С. 34–35.

*Шкловский В. 1938* — Шкловский В. О детской литературе // Детская литература. 1938. № 18–19. С. 18–19.

*Allan 2012* — Allan Ch. Playing with Picturebooks: Postmodernism and the Postmodernesque. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012.

*Beckett 2009* — Beckett S. L. Crossover Fiction. New York, London: Routledge, 2009.

*Beckett 2013* — Beckett S. L. Crossover Picturebooks: A Genre for all Ages. New York, London: Routledge, 2013.

*Gaillard 2018* — Gaillard H. Retelling the Three Little Pigs: Collusion between Text and Image in Postmodern Variations // Image and narrative. 2018. Vol. 19, no. 20. Pp. 40–50.

*Lewis 2001* — Lewis D. Reading contemporary picture books: Picturing text. New York: Routledge Falmer, 2001.

*Nikolajeva, Skott 2001* — Nikolajeva M., Skott C. How Picture-books work. New York: Garland, 2001.

*Nodelman 1988* — Nodelman P. Words about Pictures: Narrative Art of Children's Picture Books. Athens, London: Univ. of Georgia Press, 1988.

*Ouseph Nalkara 2018* — Ouseph Nalkara S. Postmodern Picture Books as Multimodal Texts: Changing Trends in Children's Literature // Arab World English Journal for Translation & Literary Studies. Vol. 2, no. 1. Pp. 88–96. DOI: 10.2139/ssrn.3127188.

*Staiger 2016* — Staiger M. Die drei intermedialen Schweinchen Mediale Ver-rückungen eines Märchens vom 19 bis ins 21 Jahrhundert // Gorkicht im gemank. Medial and aesthetic shifts in children's and youth literature / Ed. by H. Lexe. Vienna: STUBE, 2016. Pp. 27–38.



*Thacker, Webb 2002* — Thacker Cogan D., Webb J. *Introducing Children's Literature: From Romanticism to Postmodernism*. London, New York: Routledge, 2002.

*Waldman 1996* — Waldman S. In Search of the real Three Little Pigs // *Washington Monthly*. 1996. Vol. 28 (Nov.), Issue 11. Pp. 38–40.

### *References*

*Allan 2012* — Allan, Ch. (2012). *Playing with Picturebooks: Postmodernism and the Postmodernesque*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

*Beckett 2009* — Beckett, S. L. (2009). *Crossover Fiction*. New York, London: Rutledge.

*Beckett 2013* — Beckett, S. L. (2013). *Crossover Picturebooks: A Genre for all Ages*. New York, London: Rutledge.

*Chaushanskiy D. 1937* — Chaushanskiy, D. (1937). Ob oformlenii "Trekh porosyat" [About the design of "Three little pigs"]. *Detskaya literatura*, 7, 34–35.

*Gaillard 2018* — Gaillard, H. (2018). Retelling the Three Little Pigs: Collusion between Text and Image in Postmodern Variations. *Image and narrative*, 19 (20), 40–50.

*Lewis 2001* — Lewis, D. (2001). *Reading contemporary picture books: Picturing text*. New York: Routledge Falmer.

*Mäeots 2012* — Mäeots, O. (2012). Rendol'f Kal'dekott — dobryy geniy det-skoy knigi [Randolph Caldecott — the kind genius of children's books]. *Kniga v prostranstve kul'tury*, 1 (8), 114–119.

*Nikolajeva, Skott 2001* — Nikolajeva, M., Skott, C. (2001). *How Picture-books work*. New York: Garland.

*Nodelman 1988* — Nodelman, P. (1988). *Words about Pictures: Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens, London: Univ. of Georgia Press.

*Ouseph Nalkara 2018* — Ouseph Nalkara, S. (2018). Postmodern Picture Books as Multimodal Texts: Changing Trends in Children's Literature. *Arab World English Journal for Translation & Literary Studies*, 2 (1), 88–96. DOI: 10.2139/ssrn.3127188.

*Rakhtanov 1937* — Rakhtanov I. Tekst knigi "Tri porosenka" [Text of the book "Three little pigs"]. *Detskaya literatura*, 7, 36–39.

*Shklovskiy V. 1938* — Shklovskiy, V. (1938). O det-skoy literature [About children's literature]. *Detskaya literatura*, 18–19, 18–19.

*Staiger 2016* — Staiger, M. (2016). Die drei intermedialen Schweinchen Mediale Verrückungen eines Märchens vom 19 bis ins 21 Jahrhundert. In H. Lexe (Ed.),

Gorkicht im gemank. Medial and aesthetic shifts in children's and youth literature (pp. 27–38). Vienna: STUBE.

*Thacker, Webb 2002* — Thacker Cogan, D., Webb, J. (2002). *Introducing Children's Literature: From Romanticism to Postmodernism*. London, New York: Routledge.

*Waldman 1996* — Waldman, S. (1996). In Search of the real Three Little Pigs. *Washington Monthly*, 28 (Nov.), 11, 38–40.

### *Olga Mäeots*

The Library for Foreign Literature, Moscow

#### “THE THREE LITTLE PIGS”: EVOLUTION OF A FAIRY TALE PLOT IN A PICTURE BOOK OF THE TWENTIETH CENTURY

“The Three Little Pigs” is one of the most famous folk tales and has been adapted many times. The paper is devoted to the evolution of the classical narration as it was presented in picture-books in the 20<sup>th</sup> century. The revisions examined are: Walt Disney's book based on the animated film (1933), Russian adaptation made by Sergey Mikhalkov (1936, 1957) as well as two picture-books which were published at the end of 20<sup>th</sup> century in USA and Great Britain and suggest new versions of the classical story — Jon Scieszka's and Lane Smith's “The True Story of the 3 Little Pigs” (1989) and “The Three Little Wolves and the Big Bad Pig” by Eugene Trivizas and Helen Oxenbury (1993). All the books demonstrate different variants of interaction between the textual and visual contents. The recent versions of the tale reveal important trends: visual narrative presents a substantive semantics and plays increasingly significant role in modern picture-books. The evaluation of the genre introduces multiple perspectives and challenge reader to interact, to create ambiguous meanings rather than suggest a define statement — thus making reception more complicated and inspiring.

*Keywords:* Fairy tale, text-image interaction, 20<sup>th</sup> century picture-book, post-modernism, illustration, «The three little pigs»

*Дмитрий Фомин*

## СКАЗКИ БРАТЬЕВ ГРИММ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

В статье дается краткий обзор наиболее показательных иллюстрационных циклов к сказкам братьев Grimm, созданных отечественными художниками XX — начала XXI вв., рассматриваются разные подходы к изобразительной интерпретации немецкого фольклора. Хотя отдельные удачные графические трактовки гриммовских сюжетов стали появляться уже в первые послереволюционные годы, этот литературный материал по ряду причин долго оставался вне сферы внимания большинства художников детской книги. Самым счастливым и плодотворным в издательской судьбе сказок стал период второй половины 1970-х — 1980-х гг., когда за их иллюстрирование взялись Н. И. Цейтлин, Е. Г. Монин, М. С. Майофис, Г. А. В. Траугот, Н. Г. Гольц, Б. А. Диодоров и др. Во второй части статьи сопоставляются непохожие друг на друга графические прочтения сказок братьев Grimm «Горшок каши», «Пряничный домик», «Бременские музыканты», «Храбрый портняжка». Автор прослеживает, каким образом меняются и усложняются со временем трактовки хрестоматийных сюжетов, какими художественными средствами доказывается их актуальность.

*Ключевые слова:* Братья Grimm, сказка, немецкий фольклор, детская литература, книжная графика, иллюстрация, гротеск, фантастика.

Словосочетание «сказки братьев Grimm» давно уже стало настолько привычным, что читатели (возможно, издатели тоже) не задумываются о его неточности, редко вспоминают о том, что выдающиеся немецкие филологи Якоб и Вильгельм Карл Гриммы

---

*Дмитрий Владимирович Фомин*

Российская государственная библиотека (РГБ); НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств  
Москва  
dfomin13@yandex.ru

были не авторами, а собирателями и исследователями знаменитых сказок. Начиная с середины XIX столетия, записанные и опубликованные ими образцы германского фольклора стали неотъемлемой частью детского чтения во многих странах, в том числе и в России. Весьма существенная сторона книжного бытования гриммовских сказок — их графическая трактовка, ведь в изданиях для дошкольников рисунок играет не менее важную роль, чем текст; от вкуса, такта, таланта иллюстратора во многом зависит, сможет ли ребенок принять и полюбить героев, усвоить смысл того или иного произведения.

Размеры данной статьи позволяют рассмотреть заявленную тему лишь в первом приближении. Тем не менее, попробуем хотя бы кратко охарактеризовать основные этапы освоения гриммовского наследия русскими художниками, выделить наиболее значительные и характерные для своего времени работы, преобладающие тенденции изобразительного истолкования классических сюжетов. Нас будут интересовать также разночтения в графических версиях нескольких самых известных сказок, процесс их переосмысления мастерами разных поколений и направлений.

## 1.

В XIX в., а отчасти и в первой половине XX столетия сказки Гриммов, как правило, издавались в России или вовсе без рисунков, или (гораздо чаще) с перепечатками канонических иллюстраций А. Л. Рихтера, Г. Фогеля, Ф. Грот-Иоганна, Р. Лейнвебера и других западных мастеров. Правда, в некоторых сборниках механически соединялись изображения очень разные по стилистике и качеству, к тому же дающие противоречивые трактовки одного и того же сюжета. Если отдельные попытки оригинального графического прочтения этих текстов и предпринимались, то были еще редки, робки, неубедительны.

Вероятно, самыми первыми русскими интерпретаторами гриммовских сказок можно считать рисовальщиков (их фамилии не принято было упоминать в выходных данных), которые сотрудничали на рубеже XIX—XX вв. с «Товариществом И. Д. Сытина» и другими издательствами, выпускавшими дешевые непритязательные детские книги в кричаще-ярких обложках. Среди ученых прочно укоренилось насмешливое, пренебрежительное отношение к подобным артефактам; на мой взгляд, правильнее было бы рассматривать их как произведения наивного искусства. Откровенно лубоч-

ный характер литографий и олеографий, похожих на переводные картинки или конфетные обертки, не лишает их определенных художественных достоинств и серьезной исторической ценности.

В случае с Гриммами бесхитростные, почти детские представления оформителей о человеческих характерах и волшебных превращениях, о нищете и роскоши не только придают рисункам своеобразное обаяние, но и прекрасно корреспондируют с текстом, подчеркивают его простонародное происхождение. Даже явный недостаток профессионализма легко можно простить «обложечникам» и иллюстраторам, в работах которых ощущается не поддающееся имитации «простодушие, самое редкое и самое драгоценное качество художника» [Таубер 1975, 75]. Этот низовой пласт книжной культуры еще нуждается во внимательном изучении и, быть может, переоценке.

Что же касается известных графиков, то они понемногу стали проявлять интерес к наследию Гриммов лишь в советский период. Так, в 1918 г. в Москве увидел свет небольшой сборник сказок [Гримм 1918], в котором, помимо многочисленных гравюр, позаимствованных из зарубежных изданий, воспроизводились и выразительные цветные рисунки А. С. Собоковой. Локальные цвета и толстые контурные линии придают этим лаконичным композициям, выполненным в стиле модерн, сходство с витражами (Рис. 1).

Черты югендстиля легко узнаются также в иллюстрациях Б. Н. Покровского и К. П. Ротова к госиздатовскому сборнику 1923 г. [Гримм 1923]. Оба художника находились тогда в начале творческого пути, каждый из них еще только искал собственную манеру, не стесняясь откровенных подражаний именитым предшественникам. Ротов охотно использует затейливую орнаментику в духе С. В. Чехонина или Д. И. Митрохина, контрасты тонких, вьющихся линий и силуэтных изображений (Рис. 2), но при этом явно тяготеет к гротеску, пародии, карикатуре, дает волю своей озорной неистощимой фантазии. Его композиции остроумны, но, пожалуй, сложноваты для детей младшего возраста, которым адресована книга. Склонность иллюстратора к комичным преувеличениям, забавным подробностям по-своему преображает мир гриммовских сказок. Например, на рисунке к «Сладкой каше» на авансцену выползает некое ни словом не упомянутое в тексте монструозное существо (рогатая лягушка с огромными лапами), призванное, по-видимому, подчеркнуть чудесный, сверхъестественный характер происходящего. Вообще атмосфера сказочного повествования занимает художника куда больше, чем действия героев.



Рис. 1. А. С.Соборова. Иллюстрация к сказке «Двенадцать братьев». 1918

Работы Покровского менее эксцентричны, более цельны, тщательно и равномерно проработаны. Крепкая композиционная структура, эффектные затемнения, фактурная осязаемость предметов придают рисункам весомость и убедительность. Один из лучших листов цикла — изящная иллюстрация к сказке «Госпожа Метелица», где снежные вихри заматают улицу старинного города (Рис. 3). Детали городского пейзажа присутствуют и в других сценах, заставляя поверить в реальность самых фантастических ситуаций.

В 1920-х гг. отечественные графики обращались к образам немецкого фольклора крайне редко, прежде всего, потому, что сам жанр сказки, как известно, подвергался в то время несправедливым гонениям. Однако его реабилитация в 1930-х гг. не слишком заметно обогатила иконографию гриммовских сюжетов. Например, неоднократно переизданные иллюстрации Е. В. Сафоновой к нескольким сказкам в пересказе А. И. Введенского [Гримм 1936],

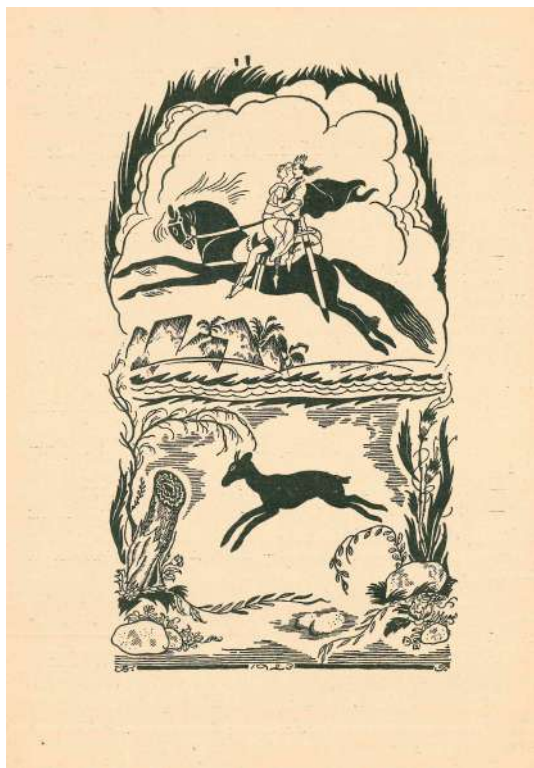


Рис. 2. К. П. Ротов. Иллюстрация к сказке «Братец и сестрица». 1923

при всех их очевидных достоинствах, трудно назвать бесспорной победой талантливой ученицы К. С. Петрова-Водкина. Ее рисунки пером занимательны, забавны, насыщены любопытными подробностями; художница явно симпатизирует героям. Очень трогательно смотрится, скажем, сцена чинной прогулки многодетного семейства ежей («Зяц и еж»); родители одеты в человеческие костюмы, но острые иголки пронзают тонкую ткань насквозь, отчасти возвращая животным их естественный вид.

При желании можно найти в этом цикле злободневные аллюзии. Комната несчастной козы («Волк и семеро козлят») после визита хищника (покосившиеся картины на стенах, разбросанные по полу вещи) напоминает квартиру скромного служащего после налета НКВД. Разбойники, которых «раскулачивают» бременские музы-



Рис. 3. Б. Н. Покровский. Иллюстрация к сказке «Госпожа Метелица». 1923

канты, если отвлечься от нарядов романтической эпохи, мало отличаются от угрюмых обитателей воровского притона предвоенных лет. Однако интересно задуманному циклу не хватает драматургического единства, его сильные стороны в значительной степени обесцениваются излишне сухой и жесткой манерой исполнения, хаотичной штриховкой, обилием необязательных линий. К числу лучших изданий Гриммов 1930-х гг. можно было бы отнести «Бременских музыкантов» с автолитографиями К. И. Рудакова (1936), если бы книга не была испорчена скверным качеством печати.

«Классические иллюстрации к сказкам нужно давать детям обязательно. Но, зная, что сказки — это мораль в действии, ценнейший педагогический материал, нужно также создавать свою советскую иллюстрацию к ним. Нельзя жить только „дядюшкиным наследством“» [Гурьян 1938, 116], — призывала писательница О. М. Гурьян, хотя вынуждена была признать: «вообще сказочный



тип... почти никому из наших художников пока не дается» [Там же, 117]. Если отечественные графики довольно быстро и успешно освоили образный мир русских народных сказок, то подобрать «ключи» к фольклору зарубежному, в частности, немецкому, было значительно труднее.

Теоретики рекомендовали иллюстраторам модернизировать фольклорные сюжеты самым радикальным образом, смело переносить действие старых сказок «в наши дни», в хорошо знакомую читателю обстановку: «Например, Мальчик-с-пальчик в современном костюме рядом с... людоедом-фашистом вызовет живейшие симпатии ребят» [Там же, 121]. Но художники отвергали подобные советы, доказывали вечную актуальность классики способами не столь прямолинейными. Они предпочитали осовременивать не наряды героев, а собственный пластический язык. Впрочем, даже независимо от воли авторов и степени их одаренности, время создания иллюстраций отражалось в рисунках более явственно, чем описанная в книге эпоха.

Скажем, период середины 1930-х — первой половины 1950-х гг. был весьма неблагоприятным для оригинальных интерпретаций гриммовских сказок, поскольку в книжной иллюстрации, как и во всем искусстве сталинской эпохи, насаждался примитивно понятый реализм, а любая условность расценивалась как злостная идеологическая диверсия. Конечно, и тогда появлялись достойные внимания работы, но строгие требования критики и редактуры сдерживали творческую свободу художников, ограничивали набор доступных им выразительных средств. В этом можно убедиться на примере раннего творчества В. Н. Минаева — представителя того поколения графиков, которое дебютировало в послевоенные годы, но не сразу обрело собственный голос.

В 1950–60-х гг. вышло в свет несколько изданий Гриммов с его подробными графическими комментариями. Большую серию рисунков пером можно упрекнуть в слишком приземленном, прозаичном толковании первоисточника и чересчур старательном повторении уже освоенных предшественниками «общих мест». Впрочем, явная вторичность, безропотная традиционность этой работы — во все не досадный промах художника, именно такого звучания цикла он добивался сознательно. «Минаев раскрывал не свое прочтение сказок, не восприятие их современным человеком — он передавал дух того времени, в котором эти сказки возникли, ...словно наблюдая его сквозь призму... сложившегося, с детства знакомого восприятия» [Чегодаева 1975, 9]. В иллюстрациях довольно полно



Рис. 4. В. Н. Минаев. Переплет, титульный лист, иллюстрация к сборнику «Сказки братьев Гримм». 1957

отражен бытовой пласт гриммовских сюжетов, воссоздана повседневная жизнь небольшого средневекового города и его обитателей. Фантастические образы получились бледными, необедительными, они слишком явно отсылали к совсем не сказочным прототипам: гномы и великаны мало отличались от бюргеров и крестьян.

В новой, цветной, акварельной версии рисунков, выполненной в 1954–1956 гг., мифологическая первооснова сказок по-прежнему приносилась в жертву житейскому правдоподобию. Но художник уже выработал крепкий, самостоятельный «почерк», успешно освоил «новую для себя технику, сочетающую почти плоскостную заливку краски с легким графическим рисунком, придающую работе одновременно и живость, и обобщенность» [Там же, 10] (Рис. 4). Создание этого цикла помогло мастеру уяснить характер собственного дарования. «Минаев далек от гротеска, от всяческой „готики“; он лирик по преимуществу... Вот почему наиболее выразительны у Минаева сцены, где вообще ничего не происходит. <...> Сказка выражена... через мягкий цвет. Она растворена в живописной среде» [Таубер 1975, 75].

В годы «оттепели» иллюстрации Минаева почти ежегодно переиздавались, кроме того, отдельные сказки выпускались с рисунками таких значительных мастеров, как В. М. Конашевич, В. И. Таубер, Б. М. Калаушин. Однако большинство художников было увлечено в то время другим литературным материалом.

Самый, пожалуй, интересный и значительный период в истории графического освоения сказочных сюжетов — вторая половина 1970-х—1980-е гг. Видимо, неслучайно вспышка интереса худож-

ников к наследию Гриммов пришлась на то время, когда в искусстве детской книги активно взаимодействовали разные направления, методы, концепции, диапазон стилистических исканий был чрезвычайно широк. Многие иллюстраторы видели свою задачу не в добросовестном пересказе первоисточника, а в его условном, символическом, метафорическом истолковании, в воссоздании его эмоциональной атмосферы. В те годы высоко ценился графический язык субъективный и ироничный, глубоко индивидуальный, склонный к обобщениям и иносказаниям, было востребовано умение найти в хрестоматийном произведении нечто свое, не замеченное предшественниками, сделать зрителя соучастником творческого процесса.

Немецкие народные сказки предоставляли каждому интерпретатору прекрасную возможность открыть в них новые смыслы, продемонстрировать оригинальный метод их прочтения. Памятники фольклора допускали трактовки самые разнообразные, открывали широкие горизонты для экспериментов, давали обильную пищу воображению. «Ведь в сказках... нет ни точного места действия — просто лес, просто дворец, ни описаний героев — „одна девочка“, „вообще“ королева...» [Кудрявцева 1985, 149]. Осознав это, ведущие иллюстраторы 1970–80-х гг. вступили в своеобразное соревнование, оформляя, как правило, уже не тетрадки и брошюры, а объемные сборники Гриммов. Сегодня по этим книгам можно судить об исканиях и достижениях советской книжной графики периода ее последнего расцвета, о богатстве доступных ей выразительных средств.

Например, в 1970-х гг. несколько изданий сказок очень удачно проиллюстрировал Н. И. Цейтлин. В его ярких плоскостных, по-своему монументальных композициях изобразительный рассказ строится на противопоставлении и столкновении весомых и звучных цветовых пятен. График «нашел верный тон для передачи грубоватого немецкого юмора. Эта простонародность, пожалуй, даже мужиковатость немецкой сказки у Цейтлина — не только в образе, но и в цвете, в подчеркивании силуэта фигур густой черной обводкой» [Таубер 1975, 78]. Однако достоинства работы художника вовсе не исчерпываются убедительной трактовкой комических поворотов сюжета; мастеру подвластны и совсем другие мотивы, интонации, краски. В его графическом цикле нашли отражение лирика и романтика, мудрость и волшебство гриммовских сказок. Цейтлину в равной степени удаются картины природы и массовые сцены («Семеро храбрецов»), образы гротескные и патетичные.

Мощная энергетика свободно растекающейся по листу краски способна озарить мягким утренним светом сценку из сельской жизни («Молодой великан») или предать огню королевский замок («Три счастливица»).

Совершенно иными средствами создает свой сказочный мир Е. Г. Мониин [Гримм 1976]. Он превращает хижины и дворцы, ратуши и соборы в полноправных героев книги, часто показывает их в разрезе, словно обладает способностью видеть сквозь стены. Изображая среду обитания героев, художник далек от буквализма. Реально существовавшие здания, костюмы, предметы преображаются его насмешливой фантазией, вступают в игру друг с другом, с персонажами и пейзажами, с белым полем страницы. Очень важны для Мониина и театральные аллюзии: заставка к каждой сказке — это черно-белая декорация, которая открывается за цветным занавесом, рисунки на полях напоминают эскизы костюмов или деталей реквизита. Чисто сценическая условность угадывается в построении полосных иллюстраций: сросшиеся воедино деревья расступаются перед героями, как кулисы, на некоторых рисунках целый город спрессован в единую постройку с множеством крыш. «Я с головой погружаюсь в этот мир, с большим удовольствием играю с персонажами и сам становлюсь одним из них, — признавался художник. — Точнее даже — не одним, а всеми поочередно...» [Мониин 1990, 61].

Характерная особенность монинской графики — достижение максимального эффекта минимальными средствами. В страничных композициях экономное использование нескольких далеко не самых броских цветов производит впечатление пиршества красок, фантастического богатства и благородства оттенков. Почти никто из иллюстраторов сказки «Бабушка Вьюга» не отказал себе в удовольствии продемонстрировать открывающуюся с высоты птичьего полета красочную панораму средневекового города, засыпанного снегом. Мониин ограничился изображением одной-единственной, ничем не примечательной улицы и сгорбленной фигуры прохожего, фронтальным ракурсом, несколькими оттенками серого (Рис. 5). Однако его рисунок нисколько не проигрывает работам коллег по силе эмоционального воздействия.

Заметным событием в искусстве книги стал выпуск большого сборника Гриммов с иллюстрациями А. Г. и В. Г. Трауготов [Гримм 1979], о котором мне уже приходилось писать [Кудрявцева, Фомин 2010, 98–100]. Художники далеко не всегда строго следуют тексту, любят изображать сюжеты и образы проходные, а то и вовсе



Рис. 5. Е. Г. Монин. Иллюстрация к сказке «Бабушка Вьюга». 1976

отсутствующие у Гриммов. Их рисунки акварелью и гуашью — это артистичные, импульсивные, выполненные «на одном дыхании» импровизации на темы немецких сказок, ошеломляющие зрителя, прежде всего, своей колористической экспрессией.

Метаморфозы цвета, неожиданные сочетания красок, контрасты и плавные переходы оттенков воплощают в себе фантастическое начало, уподобляют показанные сцены ярким, но эфемерным видениям. Чаще всего действие развивается не в помещениях, а в лесу, в поле, на городской площади. В иллюстрациях узнаются некоторые архитектурные и бытовые реалии Германии, и все же художники изображают некую условную, сказочную страну, существующую не в историческом времени и не в географическом пространстве, а в воображении тех, кто верит в ее реальность. Перед читателем проходит галерея разнообразных человеческих типажей и представителей нечистой силы, причем один и тот же персонаж может без всяких видимых причин меняться до неузнаваемости.

Как отмечали рецензенты, подарочное издание 1979 г. адресовано не столько детям, сколько библиофилам, в полной мере способным оценить ничем не сдерживаемый полет фантазии иллюстраторов, безграничную смелость их обращения с сюжетом и материалом. Изящные миниатюры на полях (чаще всего это фанта-

стические существа, гибриды людей и животных) придают книге сходство со старинным манускриптом.

Некоторые отсылки к средневековому искусству заметны и в большом графическом цикле Б. А. Диодорова, впервые опубликованном киевским издательством «Веселка» [Гримм 1982]. Перечитав сказки Гриммов, художник сразу решил, что ориентация на лубочную традицию, на эстетику европейской народной книги поможет выявить фольклорное происхождение сюжетов и героев. Иллюстрации перекликаются со старинными гравюрами не только фактурно, но и структурно: мастер выстраивает сложные многоярусные композиции, пытаясь полностью вместить в каждую из них содержание той или иной сказки, соединить на одном листе разные ее эпизоды. График явно вдохновляется работами немецких коллег, причем не только старых мастеров, но и современников; особенно близка ему ироничная стилистика В. Клемке.

Иллюстрации Н. Г. Гольц — это тонкая игра разных оттенков черного и серого, гротескные преувеличения, резкие сопоставления фактур, объемов, тональностей. Неоднократно обращаясь к сказкам Гриммов, художница всякий раз интерпретирует их по-новому. В композициях к сборнику 1977 г. преобладают полупрозрачные разводы черной акварели; художница по возможности сглаживает острые углы, она снисходительна даже по отношению к отрицательным персонажам. Бородатый великан у нее наивен, как годовалый ребенок: открыв рот, он с изумлением наблюдает за летящей птицей. Рисунки к другому изданию [Гримм 1985] гораздо более жесткие и контрастные, драматические конфликты передаются за счет сгущения темных тонов.

Сборник «Бабушка Вьюга» с рисунками М. С. Майофиса [Гримм 1984] — книга «легкая, веселая, в ней нет накала страстей и напряженного трагического начала, ...все события переводятся в иронически-насмешливый план» [Красовицкая 1985, 60]. Искусствовед Л. С. Кудрявцева очень точно назвала работу художника театром метафор, забавным представлением, которое «разыграли бродячие актеры, остряки и импровизаторы, эстеты и гурманы. Они сочинили костюмы даже из изрезанных ножницами бумажных лент и вдоволь посмеялись над глупостью и пошлостью мира» [Кудрявцева 1985, 150–151]. Если иллюстрации Цейтлина, Монины, Трауготов — это диалог цветowych пятен, то в офортах Майофиса, раскрашенных цветными фломастерами, главенствует «несколько угловатая, как бы небрежная линия» [Красовицкая 1985, 60]. Важную роль играют в книге мотивы орнаментальные

и геральдические. Шмуцтитулы с портретами героев, лаконичные заставки, страничные композиции и рисунки, встроенные в наборную полосу, складываются в единый ансамбль, его четкости и стройности придается не меньшее значение, чем выразительности отдельных сцен и персонажей.

В 1970–1980-х гг. галерея гриммовских образов пополнилась благодаря работам Э. С. Гороховского и Е. Р. Соколова, О. К. Кондаковой и В. Т. Чапли, А. Н. Аземши и И. И. Казаковой, Э. В. Булатова и О. В. Васильева. В 1985 г., когда в Германии широко отмечалось 200-летие со дня рождения Я. Гримма, выставка иллюстраций советских художников к немецким сказкам, включившая в себя 140 работ 14 художников, была показана в Берлине и Лейпциге и вызвала живой интерес на родине фольклористов.

В начале 1990-х гг. успели выйти в свет несколько достойных внимания книг Гриммов с рисунками Ю. С. Гершковича, М. Л. Шретер и др. Разразившийся вскоре кризис издательского дела самым ощутимым образом сказался и на публикациях германского фольклора. Гриммовские сказки по-прежнему выпускались часто, но в большинстве случаев сопровождались рисунками ужасающе безвкусными и безграмотными, удивительно похожими друг на друга, вдохновленными самыми примитивными образцами американской мультипликации. Старейшие издательства детской литературы разорились и приказали долго жить, лучшие художники остались без работы или печатались за границей. Новые издательские фирмы предпочитали пользоваться услугами халтурщиков, умевших работать быстро, «дешево и сердито». В первом десятилетии нового века сквозь мутный поток жалких компьютерных поделок, отвратительной макулатуры, уродующей детскую психику, с трудом пробивались иллюстрации, которые можно с полным правом назвать произведениями искусства: рисунки Н. А. Устинова, А. И. Архиповой, И. А. Петелиной, М. С. Митрофанова, О. Р. Ионайтис.

Приторный китч, вопиющий непрофессионализм по сей день неохотно сдают свои позиции на книжном рынке. Однако уже в 2010-х гг. стало появляться все больше «вменяемых» культурных издательств, имеющих четкую эстетическую программу, начала возрождаться традиция творческой, высокохудожественной изобразительной интерпретации литературного текста. Повод для оптимизма дают, в частности, некоторые недавние публикации Гриммов. Отрадно, что за последнее десятилетие были переизданы лучшие работы иллюстраторов прошлых лет, в том числе и те,



Рис. 6. Б. П. Забирахин. Иллюстрация к сказке «Сова». 2016

что были созданы по заказам зарубежных фирм и уже снискали международное признание. Но особенно важным представляется появление новых оригинальных изобразительных версий немецких сказок, обращение к ним как признанных мастеров, так и молодых художников.

Безусловно, одна из лучших работ последних лет — большой цикл литографий Б. П. Забирахина [Гримм 2016а]. В его монументальных композициях традиционные сказочные герои как бы меняются местами: фантастические персонажи настолько убедительны, даже осязаемы, что у зрителя не остается сомнений в реальности их существования, а простые смертные видятся иллюстратору существами загадочными и непредсказуемыми (Рис. 6). Как и в других произведениях графика, важную роль играют здесь «животные, то задевающие за живое своей обезоруживающей доверчивостью к человеку, то поражающие какой-то таинственной силой» [Башинская 2010, 17–18]. Мастер не обходит своим вниманием сюжеты мрачные и жестокие, но и сказки самые известные, вроде бы не слишком страшные выглядят в его интерпретации весьма непривычно, под-



час зловеще. Пространство, в котором разворачивается действие, может живо реагировать на происходящее, трансформироваться, менять масштабы и координаты, выказывать свое отношение к героям. Забирухин известен как один из лучших иллюстраторов отечественного фольклора, поэтому неудивительно, что в его графической сюите наглядно проявилось кровное родство сказок братьев Гримм с русскими народными сказками.

## 2.

До сих пор речь шла главным образом о солидных, объемных сборниках гриммовских сказок, однако скромные издания в мягких обложках имели некоторые преимущества перед книгами более «упитанными», особенно если печатались в цвете. Ведь в них один-два коротких текста с помощью рисунков «растягивались» на полтора десятка страниц, что позволяло художнику прокомментировать их подробно и обстоятельно, внимательно приглядеться к героям, выстроить весь зрительный ряд книги в соответствии с образным строем конкретной сказки. Кроме того, в тощих «тетрадах» заметнее, чем в больших томах, существенные разночтения в трактовке одних и тех же сюжетов; объясняются они не только различием манер, темпераментов, стилевых пристрастий графиков, но и характером времени, когда создавались рисунки.

Очень по-разному интерпретировался, к примеру, сюжет сказки «Горшок каши». Иллюстраторы разных поколений и направлений «блестяще справились с этим морем каши, не „утонув“ в нем» [Таубер 1975, 76], но каждый делал это по-своему. Е. Н. Ребикова, оформлявшая малоформатную детиздатовскую брошюрку [Гримм 1940], явно преуменьшила масштабы события, описанного в тексте. По воле художницы река горячей каши, вылившаяся из волшебного горшка и затопившая целые улицы, превращается в слабый ручеек, который можно легко обойти или даже не заметить. Этот забавный случай не способен омрачить трогательную семейную идиллию, нарушить течение размеренной патриархальной жизни. На рисунке В. Н. Минаева в сборнике 1957 г. застывшая каша напоминает горы песка, а заваленный ею по самые крыши город выглядит почти как Помпея после извержения Везувия. В небе кружатся стаи ненасытных ворон; сообразительные горожане успели прорыть в зыбкой почве глубокие тоннели. Несмотря на бедственное положение города, его осаждают толпы паломников.

Лучшее, на мой взгляд, графическое прочтение этой сказки — цикл рисунков В. М. Конашевича [Гримм 1960]. «Мир этой книжки

очень радостный, светлый, краски ее звонкие, чистые. Сказка зарисована с такой чарующей легкостью и наивной, почти детской верой в необычное, что в реальности происходящего невозможно усомниться» [Молок 1969, 242]. Здесь используются достаточно простые приемы, уже много раз опробованные в других работах иллюстратора: «Фактуры просто нет — контур и подцветка. Да и цвета, по существу, нет — пестровая раскраска. Все персонажи даны в профиль, без объема...» [Таубер 1975, 76]. Но формальный анализ бессилен объяснить магическую силу воздействия подлинного искусства, законы логики не действуют в царстве фантазии; «лукавая улыбка мастера застает нас врасплох, безоружными перед неисчерпаемой выдумкой, перед легкими импровизациями его кисти» [Там же].

Волшебный горшок, способный накормить целый город — символ очень значимый для художника, пережившего ленинградскую блокаду, воплощение несбыточной мечты целого поколения об изобилии и всеобщей сытости. График с нескрываемым удовольствием разрабатывает утопический сюжет, оснащая его множеством забавных подробностей, отсутствующих в тексте. Сперва жители маленького городка пугаются стремительного потока, заливающего мостовую, но вскоре осознают, что на них снизошла манна небесная, спешат насладиться ею и запастись впрок. Счастливые обыватели приставляют к своим окнам лестницы и совершают вылазки на затопленную улицу, спускают на веревках ведра, чтобы наполнить их чудесным угощением. Суетливые повара остаются без работы: им остается только потчевать посетителей уже готовым волшебным кушаньем. Особенно радуются внезапному празднику бездомные собаки и дети; они чувствуют себя среди вкусного потopa как рыбы в воде. Мальчишки прогуливаются по колено в каше, разувшись или надев ботфорты, а самые находчивые встают на ходули. Но, сколь бы детально ни была продумана каждая сцена, шутливая условность рисунков напоминает зрителю, что подобная идиллия возможна лишь в сказке (Рис. 7).

Акварельные рисунки Н. И. Цейтлина к тонкой книжке 1972 г. перекликаются с циклом Конашевича по интонации и цветовой гамме, но в то же время в них используется совсем другой графический язык. Художник, «„разливает свою кашу“ на плоскости, ...сам изобразительный рассказ подчинен логике декоративного пятна. Почти монументальная декоративность, однако, вовсе не лишает цейтлиновских персонажей острой выразительности» [Там же, 77]. Ключевая массовая сцена показана на фронтисписе с верх-



Рис. 7. В. М. Конашевич. Иллюстрация к сказке «Горшок каши». 1960

ней точки: перед нами открывается панорама деревни с красными островерхими домами и застрявшей посреди улицы каретой, вдали виден средневековый замок. Человеческие фигуры даны мелко, но они не теряются на пейзажном фоне, в каждой угадывается определенный типаж. Крестьяне у Цейтлина реагируют на происходящее с таким же воодушевлением, как и горожане у Конашевича: со знанием дела дегустируют застывшую кашу, похожую на старый, пожелтевший снег, разгребают ее лопатами, наполняют ею кастрюли, корзины и кувшины. Расторопная девочка спешит перебежать с титульного листа на фронтиспис, чтобы поучаствовать в пиршестве.

Иллюстраторы последующих изданий трактуя этот сюжет уже совсем иначе. Например, у Т. В. Соловьевой (1978) чудо окрашивается в будничные тона, не вызывает бурной радости ни у самой художницы, ни у ее персонажей, за исключением нескольких де-

тей и досужих сплетниц. А графикам 1990-х гг., хорошо усвоившим, что бесплатный сыр бывает только в мышеловке, обильное дармовое угощение и вовсе кажется опасным наваждением, источником скрытой угрозы. Полная противоположность работе Конашевича — выполненные акварелью иллюстрации М. М. Карпенко (1990), в которых преобладают грязноватые оттенки охры, серого, коричневого. Затрапезной цветовой гамме вполне соответствует и пессимистическое прочтение сюжета. Неприятное впечатление производит сцена, где женщина пытается выйти из дома, но, как муха, вязнет в липком вареве. По версии художника, «курганы каши» являются своего рода ловушкой, погребают под собой человеческое достоинство едоков, пробуждают в них низменные инстинкты. Вооружившись большими ложками, крестьяне и мастеровые объедаются так самозабвенно, что уже не могут сдвинуться с места, с довольным видом и распухшими животами валяются рядом с такими же счастливыми свиньями. Правда, находятся отдельные граждане, способные питаться культурно; их групповой портрет выносится на обложку.

На изящных цветных рисунках В. М. Хлебниковой (1993) героини ведут себя вполне достойно, даже величественно, им чужды любые излишества. Однако благородные манеры не спасают их от неотвратимо надвигающегося стихийного бедствия. На каждом развороте вязкая каша все активнее заполняет собой пространство страниц, буквально затопляет всю книгу. Весьма оригинально решена обложка: весь город, ставший жертвой колдовства, уменьшается в размерах и помещается в печной горшок, шпиль и крыши едва выглядывают из пенных сладких сугробов.

Самый широкий простор для взаимоисключающих толкований дает загадочный образ старушки, заварившей всю эту кашу, вернее, подарившей девочке волшебный горшок. У Ротова она была типичной ведьмой, у Соловьевой становится монахиней, у Ребиковой это — благообразная, опрятно одетая крестьянка, у Карпенко — жалкая нищенка, Конашевич и Цейтлин видят в ней порождение леса, воплощение его души.

Еще заметнее меняется с течением времени интерпретация известной сказки «Пряничный домик» («Гензель и Гретель»). Если не принимать в расчет ее поверхностных, сусально-китчевых прочтений, нетрудно заметить, что из этого классического сюжета постепенно выветривается мажорное, жизнеутверждающее начало, все отчетливее начинают звучать мотивы не слишком веселые. Так, в шаржированных рисунках Б. М. Калаушина (1958) гриммовская

сказка предстает как повествование бравурное, бурлескное, одновременно забавное и патетичное, расцвеченное празднично-яркими красками; закономерность, даже неизбежность счастливого финала не вызывает у художника ни малейших сомнений, отстаивается с детским задиристым озорством. А в прозрачно-реалистичных акварелях А. И. Архиповой (2011) история злоключений Гензеля и Гретель трансформируется в печальную притчу о нищете и предательстве. Самый страшный образ в книге — отнюдь не ведьма и не затянута туманом лесная чаща, а пустая, надтреснутая глиняная тарелка в окружении четырех деревянных ложек. Ведь именно голод заставляет безвольного отца поддаться наущениям жены и обречь собственных отпрысков на верную смерть. Пожалуй, этот слабый, жалкий, раздираемый сомнениями и муками совести персонаж занимает художницу в большей степени, чем приключения его обаятельных и находчивых детей, которые сравнительно легко справляются с выпавшими на их долю испытаниями.

Нечто противоположное происходит со знаменитой сказкой «Бременские музыканты»: судя по зрительному ряду, она становится с годами все более оптимистичной, бесконфликтной, если не сказать легкомысленной. Видимо, на ее восприятие отечественными читателями, да и художниками неизбежно влияет знаменитый мультфильм 1969 г., столь же талантливый, сколь и далекий от литературного первоисточника. Расхождения между художниками разных поколений особенно заметны в трактовке первой части сказки, где новоявленные музыканты жалуются друг другу на превратности судьбы и человеческую неблагодарность. Иллюстраторы 1930–40-х гг. (К. И. Рудаков, А. А. Яроцкий) не жалели сатирических красок для изображения алчных, бездушных хозяев, по вине которых постаревшие животные стали нищими бродягами. В дальнейшем художники почему-то перестали замечать заложенные в тексте злободневные социальные аллюзии, хотя были и исключения из этого правила.

У М. С. Майофиса [Гримм 1989] зависимое, униженное положение главных героев остроумно подчеркивается самой структурой композиций, определяет построение макета книги. На левой стороне каждого разворота помещены страничные парадные портреты самодовольных «хозяев жизни»: звероподобного мельника, франтоватого охотника, хитрых лавочников, пирующих разбойников; помпезность этих изображений усиливается золотистой тонировкой фона. Животные присутствуют на этих листах в своем первозданном, естественном виде, но лишь в качестве статистов,

служат необязательными дополнениями к центральным образам. На правой стороне уже лишившиеся расположения своих благодетелей, но неунывающие герои появляются в другом обличье: стоят на задних лапах, одетые в ветхое, заштопанное тряпье; нужда заставляет их постепенно очеловечиваться. Но и здесь им отводятся скромные роли: фигурки мейстерзингеров заполняют пробелы, оставшиеся на страницах после набора текста. Другим придется приложить немало усилий, чтобы отвоевать себе достойное место под солнцем и на страницах книги, чтобы хотя бы в финале тоже удостоиться страничного (пусть и группового) портрета на золотом фоне. Кульминационной у Майофиса становится сцена, в которой музыканты-пилигримы идут по улице средневекового города, сопровождаемые улюлюканьем и злыми насмешками филистеров.

И. Ю. Олейников строит свою версию сказки [Гримм 2015] сходным образом, но относится к четвероногим персонажам более почтительно: вместо ненавистных работодателей показывает самих животных в расцвете сил, в счастливые минуты их прежней жизни. Молодой осел, зажмурив глаза, легко шагает по цветущему лугу, как будто не замечает, что на спину ему навьючены тяжеленные мешки. Охотничий пес с видом победителя восседает на туше застреленного кабана, а черный кот бесконечными рядами раскладывает на полу пойманных мышей. Озаренный солнечным светом петух блаженствует в курином гареме. Эти воспоминания о былых триумфах чередуются с картинами не столь радостными. Широкими панорамами даются эпизоды долгого странствия бесприютных изгоев: компания никому не нужных зверей уныло бредет по лесам и полям, карабкается по заснеженным горным кручам.

Самая выразительная, на мой взгляд, композиция — пронзительно-грустный осенний пейзаж с голыми, облетевшими деревьями и глубокими лужами, почти полностью растворивший в утреннем тумане фигурки осла и пса. На первом плане виден изготовленный на скорую руку указатель: на дощечке, приколоченной к заостренной палке, готическими буквами выведено заветное слово «Время»; стрелка показывает, что герои движутся в правильном направлении (Рис. 8). График, начинавший как художник-мультипликатор, продолжает мыслить кинематографическими категориями: умело использует эффекты освещения, легко находит выигрышные и точные ракурсы, соединяет отдельные изображения в выразительные «монтажные фразы». Это вторжение в книгу киноэстетики вовсе не кажется чужеродным, помогает маленьким



Рис. 8. И. Ю. Олейников. Иллюстрация к сказке «Бременские музыканты». 2015.

читателям мысленно включаться в сказочное действие, перевоплощаться в персонажей.

Гораздо сложнее для детского восприятия сюрреалистические рисунки Льва Каплана [Гримм 2011а]. Сюжеты, связанные с прошлой жизнью героев, отсутствуют в этом цикле вовсе, выносятся за скобки, да и сами музыканты не слишком занимают художника. Род людской представляют немолодые разбойники, но и они чувствуют себя в этом абсурдистском мире крайне неудобно. В центре внимания иллюстратора — не сами персонажи, а ирреальная среда их обитания, причудливые декорации, выстроенные из музыкальных инструментов, старинного оружия, загадочных механизмов. Скрипки, трубы, дудочки произрастают то прямо из земли, то из древесных стволов, образуют странные гибриды. Вещи у Каплана всегда готовы к самым непредсказуемым трансформациям: скрипичный гриф легко может превратиться в ветряную мельницу, волынка — в шарообразную рыбу, а барабан — в кипящий котел.

Выслушав немало негативных отзывов об этой работе, художник остался при своем мнении: «Когда вышли мои „Бременские музыканты“, родители начали меня рвать на куски: нашим детям пытаются „втюхать“ западный сюрреализм... Дескать, я пытаюсь

подменить отсутствие таланта европейскими фокусами, детям такое показывать нельзя. Тем не менее, все свои картинки я создаю такими, какие нужны именно мне. И если такой подход не нравится читателям, то существует очень простой способ наказать меня — не покупать книгу!» [Каплан 2015, 90]. Столь откровенно и категорично заявленная позиция, конечно, далеко не бесспорна, но по-своему резонна: «Лишь работая для себя, можно создать что-то стоящее. Как только начинаются рассуждения о целевых группах, о том, ...как работать, чтобы понравилось детям, — иллюстрации приходит конец. Книги сразу заполняются сладенькими кроликами и ежиками а-ля Дисней» [Там же].

Подавляющее же большинство иллюстраторов (М. Я. Рудаченко, М. В. Лескова и многие другие) отказывается следовать тексту и изображать главных героев немощными стариками, нищими, обездоленными пенсионерами. По воле современных художников, музыканты становятся молодыми весельчаками, полными сил и энергии прожигателями жизни, азартными искателями приключений, бесшабашными битниками и рокерами, которым «дворцов заманчивые своды не заменят никогда свободы».

Зато многократно усложняется в воображении современных художников нехитрая, казалось бы, сюжетная коллизия «Храброго портняжки». Иллюстраторы 1930-х гг. безуспешно пытались интерпретировать ее в чисто гротескном ключе, их работы не давали представления о стилистических особенностях и жанровом своеобразии текста. К примеру, в образе великана не было ничего фантастического, кроме роста; он был похож то на разжиревшего лавочника, то на насмешливого ремесленника.

В книге с рисунками В. М. Конашевича [Гримм 1963] сказочная атмосфера воссоздана блестяще, главный герой наделен своеобразным плутовским шармом. Но рассмотреть хвостуна и хитреца как следует можно только на титульном листе, в остальных композициях его фигурка теряется в пейзаже или пасует перед громоздкими собеседниками. Кроме того, все победы изобретательного пройдохи сильно обесцениваются заметной с первого взгляда уязвимостью его противников: глупого и неуклюжего великана (на этот раз он напоминает первобытного человека, закутанного в шкуру), беспечных разбойников, нескладного, заросшего густой шерстью единорога.

В 1968 г. сказка была переиздана с весьма оригинальными, насыщенными цветом и орнаментикой иллюстрациями И. И. Галанина, выполненными гуашью и тяготеющими к примитивистской стилистике. В этой трактовке практически все



персонажи ведут себя исключительно простодушно, даже отъявленные злодеи выглядят как расшалившиеся дети, но главное новшество заключается в другом. Профессия героя накладывает неизгладимый отпечаток на весь окружающий его мир: создается впечатление, что не только костюмы героев, но и стены домов, деревья, поля, реки и облака сшиты из разноцветных лоскутков узорчатой ткани.

Н. И. Цейтлин, иллюстрировавший «Храброго портного» в 1972 г. (в книгу вошли три сказки), как всегда, четко выстраивает и остроумно обыгрывает все элементы оформительского ансамбля. На фронтиспise изображен связанный, но разъяренный единок, которого с трудом удерживает главный герой, на титульном листе — трусливый король, со всех ног удирающий от свирепого чудовища. На обложке разыгрывается придуманная художником шутливо-идиллическая сценка: усмиренный, прирученный единок с грустными синими глазами спокойно лежит рядом со своим победителем и даже по мере сил помогает ему в работе; на рог животного, как на штырек швейной машинки, надета катушка ниток. Надо отметить, что именно Цейтлину, несмотря на условность его графической манеры, одному из первых удалось создать полнокровный, обаятельный, запоминающийся образ портняжки, раскрыть его характер. Если у других иллюстраторов этот персонаж добивался успеха исключительно благодаря своей хитрости, то здесь он показан отважным и трудолюбивым, ему не чужда детская непосредственность.

Е. Г. Мони́н, оформивший отдельное издание сказки в 1978 г., перенес ее действие в эпоху рококо (постоянно повторяющийся мотив — позолоченная витая колонна). Портной в белом парике с косичкой легко и непринужденно порхает по страницам, но рассмотреть его внимательно не представляется возможным: юркий герой все время оказывается на периферии композиции, норовит ускользнуть от своих врагов и завистников, да и от зрителя. Зато сильного, но наивного великана мастер наделяет ярким характером, выразительной внешностью, даже некоторыми собственными чертами. В. Т. Чапля [Гримм 1987] также не проявляет особого интереса к невзрачному портняжке, но благоволит сказочному гиганту, превращает неотесанного грубияна (таким он выведен в тексте) в подлинного человека эпохи Возрождения. Титан в красном бархатном берете, с аккуратно подстриженной тонкой бородкой, сидящий на вершине холма с топором в руке, похож на вдохновенного ваятеля, обдумывающего новый замысел. Когда же он

готовится бросить в небо камень, то уподобляется естествоиспытателю, проводящему важный эксперимент.

Самой парадоксальной и непривычной трактовкой сказки стоит, вероятно, признать работу А. В. и О. В. Дугиных, получившую широкое признание на Западе, удостоенную в 2007 г. золотой медали Общества иллюстраторов США. В некоторых изданиях этой книги ее авторами значатся братья Гримм, в некоторых — другой немецкий фольклорист XIX в., Л. Бехштейн, но малозаметные разночтения в двух версиях текста не имеют отношения к особенностям зрительного ряда. Фабула сказки в данном случае — лишь отправная точка причудливых сюрреалистических фантазий на темы ренессансного искусства. В ходе увлекательной постмодернистской игры с цитатами из классической живописи сюжетный каркас повествования обрастает таким количеством новых шокирующих подробностей, что просматривается с трудом.

Акварели к «Храброму порняжке», как и некоторые более ранние иллюстрационные циклы Дугиных, «реалистической тщательностью письма и изысканной красочной гаммой напоминают полотна живописцев северного Возрождения» [Яковлев 1994, 80]. Сложносочиненные, плотно заполненные композиции чередуются с рисунками на полях, стилизованными под средневековые миниатюры. Эти затейливые маргиналии представляют собой не просто орнаментальное обрамление колонок текста, но хитросплетения элементов природного и рукотворного мира: гибких стеблей и листьев, ягод, насекомых, раковин, знамен, гербов, закрученных по спирали лент. В каждой иллюстрации, да и в каждом ее небольшом фрагменте «столько удивительных фигур и деталей, что само разглядывание их делается похожим на чтение» [Там же].

Мастерская портного больше напоминает лабораторию алхимика, заполненную диковинными предметами и существами; досаждавшие герою мухи превращаются в огромных чудовищ. Телегу с плененным вепрем везет не лошадь, а наполовину окаменевшая рыба; на соломенных крышах домов лежат гигантские яйца; вероятно, скоро из них должны вылупиться драконы. Белый единорог с густой рыжей гривой с разбегу вонзает свой тонкий и длинный, как жало, рог, в ствол сосны на фоне туманного нидерландского пейзажа и недостроенной Вавилонской башни; в левом нижнем углу композиции расположились художник с мольбертом и гном (Рис. 9). По королевскому дворцу ходят рыцари в наглухо запаянных шлемах и дамы в роскошных нарядах со странными отростками; под ногами придворных резвится целое стадо карликовых слонов.



Рис. 9. А. В. Дугин, О. В. Дугина. Иллюстрация к сказке «Храбрый портняжка». 2007

Все это изображено плотно, осязаемо, выписано со старомодной основательностью, в мельчайших деталях (недаром работа над циклом продолжалась несколько лет). «Например, небо в „Храбром портняжке“ создается так: сначала проходишься мягкой кисточкой, но затем, чтобы добиться плавного перехода от темного к светлому, берешь самую тоненькую кисточку — в один волосок — и наносишь цвет точками. Этот процесс сродни китайской пытке, — говорит О. В. Дугина. — <...> К сожалению, ни один более простой способ не дает того же результата» [Дугины 2015, 73].

Однако еще больше времени занимает у художников подготовительный период: выработка концепции будущей книги, тщательное изучение в музеях и библиотеках памятников искусства, материальной культуры, бытовых реалий определенной страны и эпохи. «Необязательно все эти сведения должны воплотиться на итоговой картинке, но они должны быть у тебя в голове. Ты всегда должен знать больше, чем рассказываешь, — считает А. В. Дугин. — Потом создается сложная композиция, куда включается все, что хочется передать, что-то вроде Ноева ковчега. Затем начинается чистка, исчезает то, от чего можно отказаться без ущерба для концепции» [Там же]. Задача, которую ставят перед собой иллюстраторы, не сводится, конечно же, к банальному пересказу литературного сюжета, главное для них «с помощью сложных ассоциативных рядов поз-

волить читателю понять и прочувствовать многомерность изображенного. В зависимости от своего желания всмотреться он может получить абсолютно разную информацию и разное по глубине прочтение» [Там же].

Отдавая должное изощренному мастерству графиков, критики в то же время предъявляют к их работам серьезные претензии. По мнению рецензентов, в каждом новом дугинском цикле все больше притупляется эмоциональное начало, рисунки подавляют зрителя своим холодным совершенством. Особенно часто искусствоведы спорят о том, уместны ли в книге, тем более детской, самодостаточные, в сущности, станковые композиции такого рода, связанные с текстом лишь ассоциативно. Читатели (правда, далеко не детского возраста) не задаются подобными вопросами, обмениваются в интернете восторженными отзывами об иллюстрациях, которые «напрочь переворачивают сознание», при каждом новом просмотре книги обнаруживают в ней интереснейшие детали, не замеченные прежде. Конечно, «Храбрый портняжка» Дугиных адресован прежде всего взрослой, искушенной в истории искусства аудитории, способной считывать зашифрованные в рисунках аллюзии. Но, вероятно, и ребенка эта книга может, по меньшей мере, заинтриговать, а в идеальном случае — приучить к нелинейному, нетривиальному образному мышлению, пробудить в нем интерес к классической живописи.

Иллюстрации популярного Санкт-Петербургского художника А. Я. Ломаева (2016) также дополняют гриммовский сюжет множеством любопытных фантазийных подробностей, конкретизируют и детализируют каждый образ, содержат в себе цитаты из классиков, прежде всего — из П. Брейгеля. Но Ломаев, в отличие от Дугиных, использует выразительные возможности акварели, не пытаясь имитировать фактуру масляной живописи, отдает предпочтение массовым сценам и панорамам, простирающимся до самого горизонта и показанным с верхней точки. Он не только иронизирует над своими героями, но и сопереживает им. Оригинальное изобразительное прочтение сказки не противоречит тексту, не подменяет и не заслоняет его, но часто выводит на первый план обстоятельства, казалось бы, второстепенные. Даже самые смелые и непредсказуемые фантазии графика, мотивированные гриммовским сюжетом, слегка видоизменяют его, но не теряют связи с ним. Так, мухи, которые, согласно первоисточнику, появлялись лишь в первой сцене, на рисунках преследуют героя на протяжении всей книги, причем ведут себя весьма эксцентрично. Надоедливые насекомые атаку-

ют вождеденный бутерброд, вооружившись копьями, облачившись в рыцарские доспехи, надев шляпы с перьями.

Шутливый графический язык иллюстратора не только понятен детям, но и любим ими. Ломаеву не нужно далеко ходить, чтобы проверить, как будет восприниматься маленькими читателями тот или иной эпизод сказки: «Для меня этот вопрос легко решаем, потому что я рисую книгу не для каких-то абстрактных детей, а для своих. Я рассказываю изобразительными средствами историю, стараюсь сделать это увлекательно и интересно для ребенка. Кроме всего прочего, я делаю не просто отдельные картинки, а сочиняю книгу целиком. Пытаюсь сделать так, чтобы ритм ее прочтения совпадал с ритмом рассматривания иллюстраций» [Книжки... 2014].

Сюжет «Храброго портняжки» художник излагает гораздо обстоятельнее, чем кто-либо из его предшественников. Например, Конашевичу для графической интерпретации сказки хватило (не считая обложки, форзаца и титула) четырех полосных рисунков и концовки, Ломаеву же понадобилось (опять же не считая внешних элементов книжного ансамбля) 25 композиций, причем почти все они занимают по целому развороту. Пространство этих листов заполнено очень неравномерно: плотные скопления персонажей и предметов чередуются с фрагментами более «разреженными» и с зияющими пустотами, в которые впечатывается текст. Иллюстратор выстраивает изобразительное повествование настолько связное и подробное, что усвоить фабулу можно, и не вчитываясь в текст. Перфекционизм художника передается и его персонажам: разбойники-великаны лупят друг друга вырванными с корнем дубами и соснами столь усердно, что в округе не остается ни одного дерева, не задействованного в драке.

В этом большом густонаселенном цикле важное место отводится играм с пространством, метафорически отражающим быструю смену настроений героя. Например, в начале сказки помост, на котором сидит мечтательный, погруженный в свои мысли портной, возвышается над городом, как каланча, оставляя далеко внизу улицу с фахверковыми домами, торговку вареньем, играющих детей, прячущихся в тени монстров с птичьими головами. Когда же, убив одним ударом семь мух, силач преисполняется чувством собственного величия, то и вовсе уносится в астрал, пребывает в недоступных простым смертным космических сферах. Эпизод, где портняжка состязается с великаном в метании камней, показан в таком сложном и причудливом ракурсе, увиден с такой головокружительной высоты, что линия горизонта изгибается, как подкова,



Рис. 10. А. Я. Ломаев. Иллюстрация к сказке «Храбрый портняжка». 2016

зритель может даже заглянуть за пределы «белого света», увидеть краешек окружающей его темной стратосферы, заполненной звездами и все теми же мухами.

Образ главного героя у Ломаева довольно неоднозначен. Портняжка с кудрявыми золотистыми волосами — вертлявый, самолюбленный шеголь и в то же время инфантильный мечтатель, впечатлительный визионер, одновременно хитрец и простака, не столько истинный храбрец, сколько ловкий и удачливый фокусник. Его худощавая фигура сразу узнается даже в самых многолюдных композициях (Рис. 10). Важным коллективным героем сказки становится королевская рать: самым помпезным образом выступая в поход, несметное, вооруженное до зубов войско отсиживается в засаде, пока одинокий герой совершает свои подвиги, и чинно выходит на сцену, лишь когда дело уже сделано (этот мотив намечен в тексте, но в рисунках он звучит более явственно и комично).

Великаны в этом цикле — обнищавшие и одичавшие отпрыски аристократических фамилий; о том, что они знавали лучшие времена, красноречиво свидетельствуют некогда роскошные, а теперь изношенные до дыр, испещренные грубыми заплатами костюмы. Впрочем, если верить художнику, появление великана на улице сказочного города — вещь настолько же привычная и естественная, как встреча с процессией слепцов или ватагой детей, волынщиком

или торговкой, рыцарем или шутом. Вообще беспорядочная толчея разномастных и разномасштабных типажей, суетливое броуновское движение обычных людей, карликов и гигантов впечатляет зрителя больше, чем отдельные, даже самые колоритные персонажи; именно таинственное кипение повседневной жизни порождает сказочные сюжеты и образы, приводит в действие механизм фантастических приключений.

Таким образом, сказки братьев Grimm дают повод для самых разнообразных изобразительных толкований, и вполне традиционные их прочтения, и смелые эксперименты могут быть в равной степени убедительными. По иллюстрированным изданиям Гриммов можно изучать историю русской книжной графики с ее взлетами и падениями, довольно быстрой сменой стилистических кодов, потрясающим богатством индивидуальных интонаций. Безусловно, отечественные иллюстраторы сделали очень много для того, чтобы сокровища немецкого фольклора продолжали оставаться в числе любимейших книг детской аудитории, были понятны и интересны ребенку, живущему «здесь и сейчас». Во многом благодаря художникам сюжеты старых сказок, выражаясь словами Я. Гримма, «...не испарились, как роса под жарким солнцем, не погасли, как огонь в колодце, не умолкли навеки в тревогах наших дней» [Скурла 1989, 74].

## *Литература*

### *Источники*

*Гримм 1918* — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки братьев Grimm: с ил. в тексте / Пер. А. А. Федорова-Давыдова. 4-е изд., вновь просм. и испр. М.: журн. «Светлячок» и «Путеводный огонек», [1918].

*Гримм 1923* — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки братьев Grimm / сост. и пер. Н. Жбанковой; [илл. К. Ротова и Б. Покровского]. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923.

*Гримм 1936* — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки братьев Grimm / Пересказ А. Введенского; под общ. ред. С. Маршака; переплет и илл. Е. Сафоновой. М.;Л.: Детгиздат, 1936.

*Гримм 1940* — Гримм В. К., Гримм Я. Горшок каши / Братья Grimm; рис. Е. Ребиковой. [М.]: Детгиздат, 1940. (Для маленьких).

*Гримм 1950* — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки братьев Grimm: [пер. с нем.] / Рис. В. Минаева. М.; Л.: Детгиз, 1950.

*Гримм 1957* — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки братьев Grimm: [пер. с нем.] / Рис. В. Минаева. М.: Детгиз, 1957.

- Гримм 1958* — Гримм В. К., Гримм Я. Пряничный домик / Братья Гримм; [пересказ А. Введенского]; рис. Б. Калаушина. Л.: Детгиз. [Ленингр. отд.], 1958.
- Гримм 1960* — Гримм В. К., Гримм Я. Горшок каши: сказка / Братья Гримм; рис. В. Конашевича. Л.: Детгиз, 1960.
- Гримм 1963* — Гримм В. К., Гримм Я. Храбрый портной / Братья Гримм; [под общ. ред. С. Я. Маршака]; Рис. В. Конашевича. Л.: Детгиз. [Ленингр. отд.], 1963.
- Гримм 1968* — Гримм В. К., Гримм Я. Храбрый портняжка / Братья Гримм; Рис. И. Галанина. М.: Малыш, 1968.
- Гримм 1972a* — Гримм В. К., Гримм Я. Горшок каши: сказки / Братья Гримм; пересказ А. Введенского; рис. Н. Цейтлина. М.: Дет. лит., 1972.
- Гримм 1972b* — Гримм В. К., Гримм Я. Храбрый портной / Братья Гримм; пересказ с нем. А. Введенского; рис. Н. Цейтлина. М.: Дет. лит., 1972.
- Гримм 1975* — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки: [пер. с нем.] / Братья Гримм; рис. Н. Цейтлина. [М.: Дет. лит., 1975].
- Гримм 1976* — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки / Братья Гримм; худож. Е. Монин. М.: Малыш, 1976.
- Гримм 1977* — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки / Братья Гримм; пересказ А. Введенского; под ред. С. Маршака; рис. Н. Гольц. М.: Дет. лит., 1977.
- Гримм 1978a* — Гримм В. К., Гримм Я. Горшок каши: сказка / Братья Гримм; пересказал для детей А. Введенский; рис. Т. Соловьевой. Л.: Дет. лит., 1978. (Мои первые книжки).
- Гримм 1978b* — Гримм В. К., Гримм Я. Удалой портняжка / Братья Гримм; [Пересказал Б. Заходер; худож. Е. Монин]. М.: Малыш, 1978.
- Гримм 1979* — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки братьев Гримм: [пер. с нем.] / Вступ. ст. В. Келера; худож. Г. А. В. Траугот]. Л.: Художник РСФСР, 1979.
- Гримм 1984* — Гримм В. К., Гримм Я. Бабушка Вьюга: сказки / Братья Гримм; пересказал с нем. Б. Заходер; рис. М. Майофиса. М.: Малыш, 1984.
- Гримм 1985* — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки / Братья Гримм; [пер. с нем. Г. Петникова; послесл. Г. Шевченко, ил. Н. Гольц]. М.: Правда, 1985.
- Гримм 1987* — Гримм В. К., Гримм Я. Храбрый портной / Братья Гримм; [Пересказ А. Введенского; худож. В. Чапля]. М.: Малыш, 1987.
- Гримм 1989* — Гримм В. К., Гримм Я. Бременские музыканты / Братья Гримм; [пересказал Б. Заходер; худож. М. Майофис]. М.: Малыш, 1989.
- Гримм 1990* — Гримм В. К., Гримм Я. Горшок каши / Братья Гримм; [пересказ с нем. А. Введенского; под ред. С. Маршака; худож. М. Карпенко]. М.: Малыш, 1990.



*Гримм 1993* — Гримм В. К., Гримм Я. Горшок каши / Братья Гримм; [в пересказе А. Введенского; худож. В. Хлебникова]. М.: Современный писатель, 1993.

*Гримм 2011a* — Гримм В. К., Гримм Я. Бременские музыканты / Братья Гримм; [пер. с нем. П. Н. Полевого; худож. Л. Каплан]. М.: РИПОЛ классик, 2011.

*Гримм 2011б* — Гримм В. К., Гримм Я. Гензель и Гретель: [пересказ с нем.] / Братья Гримм; ил. А. Архиповой. М.: РИПОЛ классик, 2011.

*Гримм 2013* — Гримм В. К., Гримм Я. Храбрый портняжка; Сказка о быке с ослом / Братья Гримм; в пересказе Л. Яхнина; худож. О. и А. Дугины. М.: РИПОЛ классик, 2013.

*Гримм 2015* — Гримм В. К., Гримм Я. Бременские музыканты / Братья Гримм; пересказ с нем. А. Введенского; худож. И. Олейников. М.: СПб.: Речь, 2015. (Образ Речи).

*Гримм 2016a* — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки братьев Гримм / Пересказ А. Введенского под ред. С. Маршака; худож. Б. Забирохин; [сост. и послесл. Н. Кавина; предисл. Б. Легова]. СПб.: Детгиз, 2016.

*Гримм 2016б* — Гримм В. К., Гримм Я. Храбрый портняжка / Я. и В. Гримм; [пер. с нем. под ред. П. Полевого]; худож. А. Ломаев. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.

*Гримм 1982* — Гримм В. К., Гримм Я. Німецькі народні казки, записані братами Гримм / Брати Гримм; пер. з нім. С. Сакидона та ін.; мал. Б. Дюдорова. Київ: Веселка, 1982.

*Дугины 2015* — Дугина О., Дугин А.: «Работа над одной иллюстрацией заняла целый год» // Искусство. 2015. № 1 (592). С. 68–77.

*Каплан 2015* — Каплан Л.: «Я иллюстрирую книгу не для детей, а для себя» // Искусство. 2015. № 1 (592). С. 86–95.

*Книжки 2014* — Книжки с картинками: интервью с Антоном Ломаевым / подгот. А. Заспа // Невское время. 17 сент. 2014.

*Монин 1990* — Монин Е. «Я с головой погружаюсь в этот сказочный мир...» / Беседу ведет М. Баранова // Детская литература. 1990. № 2. 2-я стор. обл., С. 57–62.

### *Исследования*

*Башинская 2010* — Башинская И. А. Борис Забирохин. Графика 1982–1991 гг. // Петербургские искусствоведческие тетради: статьи по истории искусства. Вып. 18. СПб.: Ассоциация искусствоведов, 2010. С. 16–21.

*Гурьян 1938* — Гурьян О. Иллюстраторы сказок // Детская литература. 1938. № 18–19. С. 115–122.

*Красовицкая 1985* — Красовицкая Л. Путешествуя по миру сказок: сказки братьев Гримм в работах советских художников 70–80-х годов // Детская литература. 1985. № 8. С. 56–62.

*Кудрявцева 2008* — Кудрявцева Л. С. Собеседники поэзии и сказки: об искусстве художников детской книги. М.: Московские учебники, 2008.

*Кудрявцева, Фомин 2010* — Кудрявцева Л. С., Фомин Д. В. Линия, цвет и тайна Г. А. В. Траугот. СПб.: Вита Нова, 2010.

*Молок 1969* — Молок Ю. А. Владимир Михайлович Конашевич. Л.: Художник РСФСР, 1969.

*Скурла 1989* — Скурла Г. Братья Гримм. Жизнь и творчество / пер. с нем. С. Шлапоберской, предисл. А. Гугнина. М.: Радуга, 1989.

*Таубер 1975* — Таубер В. О старой немецкой сказке: заметки иллюстратора // Детская литература. 1975. № 8. С. 75–79.

*Чегодаева 1975* — Чегодаева М. А. Владимир Минаев. М.: Сов. художник, 1975.

*Яковлев 1994* — Яковлев Д. Андрей Дугин дома и за границей // Детская литература. 1994. № 2. С. 77–82.

### *References*

*Bashinskaya 2010* — Bashinskaya, I. A. (2010). Boris Zabirohin. Grafika 1982–1991 godov [Boris Zabirokhin. Graphics from 1982–1991]. Peterburgskie iskusstvedcheskie tetradi: stat'i po istorii iskusstva, 18, 16–21.

*Chegodaeva 1975* — Chegodaeva, M. A. (1975). Vladimir Minaev. Moscow: Sovetskij hudozhnik.

*Gur'yan 1938* — Gur'yan, O. (1938). Illyustratory skazok [Fairy tale illustrators]. Detskaya literatura, 18–19, 115–122.

*Krasovickaya 1985* — Krasovickaya, L. (1985). Puteshestvuya po miru skazok: skazki brat'ev Grimm v rabotah sovetskih hudozhnikov 70–80-h godov [Traveling through the world of fairy tales: fairy tales of the brothers Grimm in the works of soviet artists of the 70s and 80s]. Detskaya literatura, 8, 56–62.

*Kudryavceva 2008* — Kudryavceva, L. S. (2008). Sobesedniki poezii i skazki: ob iskusstve hudozhnikov detskoj knigi [Interlocutors of poetry and fairy tales: about the art of children's book artists]. Moscow: Moskovskie uchebniki.

*Kudryavceva, Fomin 2010* — Kudryavceva, L. S., Fomin, D. V. (2010). Liniya, cvet i tajna G. A. V. Traugot [Line, color, and mystery by G. A. V. Traugot]. Saint Petersburg: Vita Nova.

*Molok 1969* — Molok, Yu. A. (1969). Vladimir Mihajlovich Konashevich. Leningrad: Hudozhnik RSFSR.

*Skurla 1989* — Skurla, G. (1989). Brat'ya Grimm. Zhizn' i tvorchestvo [The brothers Grimm. Life and creativity]. Moscow: Raduga.

*Tauber 1975* — Tauber, V. (1975). O staroj nemeckoj skazke: zametki illyustratora [About an old German fairy tale: illustrator's notes]. Detskaya literatura, 8, 75–79.

*Yakovlev 1994* — Yakovlev, D. (1994). Andrej Dugin doma i za granicej [Andrey Dugin at home and abroad]. Detskaya literatura, 2, 77–82.

*Dmitriy Fomin*

Russian State Library; Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; ORCID: 0000–0002–9931–6288

#### BROTHERS GRIMM' FAIRY TALES IN ILLUSTRATIONS BY RUSSIAN ARTISTS

The article provides a brief overview of the most interesting illustrative cycles of brothers Grimm' fairy tales, created by Russian artists in the XX and early XXI centuries, and examines different approaches to visual interpretation of German folklore. Although some successful graphic interpretations of Grimm' subjects began to appear early in post-revolutionary years, for a number of reasons this valuable literary material long remained outside of attention sphere of the most significant artists of children's books. The period of the second half of the 1970s–1980s became the happiest and most fruitful in the publishing fate of fairy tales, when such remarkable masters as N. I. Zeitlin, E. G. Monin, M. S. Mayofis, G. A. V. Traugot, N. G. Golts, B. A. Diodorov, etc. took up the illustration. The second part of the article compares graphic interpretations of the most famous fairy tales of brothers Grimm: “The pot of porridge”, “The gingerbread house”, “The Bremen town musicians”, “The brave little tailor”. The author traces how the interpretations of textbook subjects change and become more complex over time, and what artistic means prove their relevance.

*Keywords:* the Brothers Grimm, fairy tale, German folklore, children's literature, book graphics, illustration, grotesque, fiction.

*Вадим Чупасов*

## НЕДЕТСКОЕ ЧТЕНИЕ: МАРКЕРЫ «ВЗРОСЛОЙ» ФАНТАСТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ С. ЛУКЬЯНЕНКО

В 1990–2000-х гг. формируется новая русскоязычная фантастика, nasledующая советской «научной фантастике». Приход рыночных отношений в поле литературы провоцирует кризис идентичности, инициирующий попытки отграничения фантастики от смежных дискурсов — в том числе от литературы для детей. На примере произведений С. Лукьяненко в статье рассматриваются формы реализации этой риторической стратегии на уровне поэтики текста.

На мотививно-тематическом уровне в роли маркеров «взрослого чтения» выступают отсылки к к табуированным в детской литературе сексуальности и насилию, особенно в паре «ребенок — взрослый». В системе конституирующих фантастику жанровых условностей такие отсылки ориентированы на эффект достоверности повествования о жесткой реальности. Маркеры другого типа призваны представить вымышленный мир как мир исторический — живущий по тем же законам, что и привычная читателю реальность. Реминисценции, отсылающие к знаковым фантастическим текстам, также призваны идентифицировать текст как фантастику в режиме «свой — чужой».

В заключении статьи ставится вопрос о детской литературе как о конструкте — своеобразном имплицитном Другом фантастики.

*Ключевые слова:* Научная фантастика, табу, интертекстуальные связи, кризис фантастики.

Примечательной особенностью поля постсоветской фантастики<sup>1</sup> второй половины 1990–2000-х гг. становится интенсивный поиск собственной идентичности. Исключительная сосредоточенность на вопросе «Что такое фантастика?» выделяет этот жанр

---

*Вадим Чупасов*  
Независимый исследователь  
Хельсинки  
chupasov@yahoo.com

в ряду иных разновидностей досуговой литературы. На сегодня период интенсивной рефлексии в фэндоме завершился. В большей или меньшей степени эксплицированный консенсус позволяет считать фантастикой «то, что существует на книжном рынке как фантастика»<sup>2</sup>. Однако оформившиеся некогда ответы и по сей день определяют эволюцию русской фантастики<sup>3</sup>. Инициированное Перестройкой снятие цензурных ограничений, знакомство с переводной фантастикой во всем ее разнообразии, а главное — переход к рыночным практикам в книгоиздании привели к существенным изменениям поля фантастики. Появление и оформление новых тем, жанров, процесс жанровой дифференциации происходят в меняющейся социокультурной ситуации. Эти фундаментальные преобразования заставляют вновь и вновь осмыслять различные аспекты двойственности, имманентной фантастике как типу литературы<sup>4</sup>.

1990–2000-е гг. становятся для русской фантастики периодом интенсивного самоопределения по отношению к литературным явлениям-конкурентам, активно использующим некогда эксклюзивный репертуар научной фантастики (от фэнтези до российского литературного постмодерна). И фантасты, и любители фантастики переживают в этот период состояние перманентной революции — культурные и экономические изменения происходят на фоне высоких ожиданий славного будущего написанной по-русски фантастики.

В этом контексте самоопределение играет очень важную роль и этот процесс манифестируется и в художественных текстах. Ниже мы рассмотрим внутритекстовые элементы, акцентирующие серьезный, «взрослый» характер фантастики в ситуации, когда ее прежней авторитет в качестве «литературы мечты и предвидения» оказывается под вопросом. Фантастика вынуждена была искать новую идентичность, дистанцируясь в том числе от детского чтения. В небольшом историческом экскурсе мы поговорим о причинах этого кризиса идентичности, а далее рассмотрим характерные механизмы отталкивания, которые используются в текстах Сергея Лукьяненко 1990–2000-х гг. Такой подход позволяет сфокусироваться на феномене самой опосредованности: подойти к вопросу о детском чтении как Другом для «недетских» литературных жанров.

\*\*\*

Настойчивые попытки фантастов определить своеобразие фантастики в значительной мере объясняются очевидной особостью этого жанра, существующего на стыке различных литературных

дискурсов — научно-популярной литературы, утопического дискурса и развлекательной литературы. Интеллектуальная компонента фантастики — ее «научность» — долгое время функционировала в качестве характеристики, отличающей научную фантастику от иных типов фантастической литературы и фольклора. С одной стороны, анализ «волшебного-сказочных принципов поэтики» научной фантастики позволяет «обнаружить за современным научно-фантастическим фасадом действия древнее и вечно юное лицо народной сказки» [Неёлов 1986, 5–6]. Однако на уровне поэтики реализуется и риторическая стратегия отталкивания от архаичных корней.

В эпоху формирования советской «научной фантастики»<sup>5</sup> в специальных средствах своеобразного «вытеснения» смежных повествовательных жанров особой нужды не было — сказка на наших глазах вот-вот станет былью — переход сказочных чудес в иной бытийный регистр вполне обеспечивал самость научной фантастики без использования дополнительных средств. В обществе победившей утопии в научной фантастике переплавляется и почтенная утопическая традиция — мечта становится предвидением.

В советский период фантастика существует рука об руку с научно-популярной литературой, что вводит первую в круг молодежного и подросткового чтения: «главным в научной фантастике было признано создание произведений, которые бы увлекали молодых читателей, прививали им интерес к науке и технике и способствовали бы возрождению интереса молодежи к техническим вузам, который ослаб за последние годы, нанося урон нам в деле развития научно-технической революции» [Казанцев 1990]. Причем связь с наукой является для фантастики послевоенного периода именно наследием, входит в «память жанра», но характер этой связи меняется в ходе эволюции фантастики. Так, процитированное выше высказывание патриарха советской фантастики А. Казанцева — это фрагмент разгромной рецензии на сборник будущих классиков Л. и Е. Лукиных: апелляция к «научности» фантастики в данном случае призвана подчеркнуть, что «к научной фантастике рассказы Лукиных отношения не имеют», что «они никуда не зовут читателя, не заражают его идеями, не возбуждают у него тягу к знаниям, не направляют пути молодых людей во вузы» [Казанцев 1990]. Связь фантастики с наукой и научным мировоззрением — по-прежнему неразрывна, однако характер этой связи исторически изменчив и требует постоянного переопределения. Так, уже в 1980-е гг. в фантастике разрешены полузапретные темы, сегодня прочно

закрепившиеся в дискурсе квазинаучного знания, противостоящего научному (телепатия, биоэнергетика, палеоконтакт, псевдоистория).

Жесткое подчинение реалистической прозы установкам диамата превращает советскую фантастику в своеобразный заповедник — здесь возможны экзотические темы, интеллектуальный эксперимент, «большие» прогнозы и, разумеется, разнообразные формы фантастического допущения. Расцвет в 1990–2000-е гг. различных форм околонучного дискурса приводит к утрате фантастикой эксклюзивных тем и оборачивается кризисом идентичности<sup>6</sup>. Отношения научной фантастики с почтенной традицией фантастической литературы от Лукиана до Виктора и Александра Пелевиных также оказывается предметом вынужденного самоопределения в ситуации расцвета постмодернистской фантастики (эти отношения осмысляются в рамках дискуссий о фантастике и «мейнстриме» / «большой литературе»).

Переопределяются в 1990–2000-х гг. и отношения фантастики с подростковым чтением. Нельзя сказать, что вопрос этот стоит особо остро: в конце 1980-х гг. задача «звать молодежь во вузы»<sup>7</sup> ощущается лишь эхом минувшей эпохи<sup>8</sup>, а связь советской фантастики с подростковым чтением ретроспективно осмысляется как тактический компромисс, обусловленный необходимостью публиковаться (в послевоенный период издательства «Детгиз»/«Детская литература» и «Молодая гвардия» являются главными «площадками», издающими фантастику). Авторы так называемой «четвертой волны» (см.: [Дрябина 2004]), оказавшиеся на первых ролях в новой российской фантастике, претендуют скорее на признание в поле «большой литературы» по образцу англо-американской «новой волны»<sup>9</sup>. Одновременно в силу разных причин крепнет и связь фантастики с подростковой аудиторией<sup>10</sup>, а параллельно активно развивается фантастическая литература для детей — как отдельное поле, нередко требующее специализации (показателен случай Дмитрия Емца, активно публикующего именно «детско-подростковую фантастику» с середины 1990-х гг.<sup>11</sup>).

В этой ситуации «самость» фантастики остается важным и актуальным предметом рефлексии. Русская фантастика, наследующая советской научной фантастике, позиционирует себя как безусловно взрослое чтение не только в сфере металитературного дискурса, но и в самих художественных текстах. Ниже мы рассмотрим некоторые аспекты внутритекстового дистанцирования фантастики от детской литературы на примере творчества С. Лукьяненко.

В 1990-е — 2000-е гг. С. Лукьяненко стал, вероятно, самым популярным и продуктивным российским фантастом (одних только романов с 1992 г. по 2010 г. опубликовано 26). Я не располагаю данными о возрастном составе читательской аудитории С. Лукьяненко, но думается, сегодня его произведения вполне органично вписываются в рамки *young adult* литературы. Вместе с тем как писатель С. Лукьяненко формируется в культурной ситуации, в которой литературная страта *young adult* не существовала в виде единого направления. Соответственно, «своим» для писателя оказывается поле взрослой фантастики, внутри которого С. Лукьяненко позиционирует себя, отталкиваясь от литературы для детей. Говоря об это сегодня, нельзя не отметить парадоксальности ситуации: автор, не обошедший вниманием, наверное, ни одной из значимых тем *young adult* фантастики, в период наибольшего расцвета своего творчества дистанцируется от литературы для подростков.

В большинстве романов Лукьяненко в числе центральных персонажей оказываются дети, обычно в паре «взрослый — ребенок» (в чем прослеживается, вероятно, влияние зрелого Крапивина). Первый из опубликованных романов Лукьяненко — «Рыцари сорока островов» (1992) — задумывался как своеобразный «антикрапивинский текст»: «„Рыцари“ начинались как пародия на его книги. Я начал писать их „выдавливая“ из себя подражательство. И в процессе понял, что рамки пародии „Рыцари“ переросли» [Лукьяненко 1994]. Если редуцировать проблематику диалога произведений С. Лукьяненко с произведениями В. Крапивина<sup>12</sup> до интересующего нас аспекта отталкивания от текста-предшественника, наиболее очевидными маркерами «взрослого чтения» на уровне тем и мотивов можно считать:

1. Мотивы агрессии и насилия, имманентного изображенному миру. Крайним проявлением этих мотивов являются смерть или убийство персонажей-детей вне основного конфликта — «случайная смерть», если воспользоваться характеристикой К. Булычева (Цит. по: [Лукьяненко 1994]).
2. Изображение разного рода проявлений чувственности, в особенности введение в сюжет сексуальных контактов подростков и взрослых (ср. романы «Императоры иллюзий» (1996), «Мальчик и тьма» (1997)).

Темы, табуированные в литературе для подростков, оказываются естественными маркерами «недетского чтения». Типичному



для подросткового чтения разграничению доброго «детского» и жестокого «взрослого» миров в фантастике Лукьяненко противопоставляется интеграция героев-подростков в единый «жесткий» — как синоним реального — мир. Так, насилие, которому подвергаются дети, эквивалентно менее частотным сюжетным элементам, в которых сами дети выступают в роли субъектов агрессии и насилия. Сама возможность в рамках художественного мира инверсии конвенциональных отношений взрослого и ребенка оказывается маркером «серьезной» фантастики, поскольку органично вписывается в логику «жестоких чудес» (ср. мотивы предательства ребенком/подростком взрослого героя в финалах диалогий Лукьяненко, завершаемых романами «Императоры иллюзий» (1996) и «Близится утро» (2000)).

Вероятно, можно говорить даже о своеобразной иерархии маркеров отталкивания по их значимости. Сверхтабуированные мотивы сексуальных контактов взрослых с подростками словно компенсируют сказочный сюжет в романе «Мальчик и тьма» и условность космооперы, использующей мотивы компьютерной игры «Императоры иллюзий» (в первом случае перед нами не более чем своеобразная инициация, а сам мотив не кажется абсолютно необходимым).

В отдельную группу маркеров, реализующих риторику размежевания, можно выделить отсылки к значимым для фантастики рассматриваемого периода произведениям. В текстах Лукьяненко встречаются цитаты (в широком понимании), не столько участвующие в смыслообразовании, сколько метонимически размечающие круг значимых текстов/авторов взрослой фантастики (подробнее см: [Чупасов 2007]). Например, своеобразное «камео» в одном из эпизодов романа «Геном» (1999) героев знаменитого форкосигановского цикла Л.-М. Буджолд (на «пересадочной станции» главный герой видит буджолдовских Майлза и Айвена из «неизвестного» романа) не несет особой смысловой нагрузки, но лишь обозначает принадлежность к определенной традиции<sup>13</sup>.

Наконец в особую группу можно выделить «маркеры реализма», позволяющие дистанцироваться от «сказочной» детской фантастики. В отличие от маркеров первой группы, эксплуатирующих общекультурные табу, эти маркеры опираются скорее на литературные конвенции. К числу таких маркеров можно отнести прием «историзации» — наделение вымышленного мира чертами, привычными в реалистических повествованиях. Здесь прежде всего обращает на себя внимание акцент на социально-экономических аспектах, позволяющих представить изображенный мир как действитель-

ность историческую, а не сказочную. Последнее — характерный метод научно-фантастической деконструкции фэнтези, например, знаменитый крипторимейк К. Еськова «Последний Кольценосец» (1999), в котором события изображенной Толкиным Войны Кольца излагаются с точки зрения Мордора.

Завершая обзор приемов отталкивания от детской литературы в фантастике, мы рассмотрим рассказ С. Лукьяненко «Сказка о трусливом портняжке» — текст небольшого объема позволяет лучше разглядеть механизмы отталкивания–присвоения<sup>14</sup>. На первый взгляд, рассказ С. Лукьяненко имеет мало отношения к «Сказке о храбром портняжке» братьев Grimm: в Москве, оккупированной инопланетными захватчиками-эльфами, трудится потерявший семью коллаборационист-портной; однако в финале рассказа Ивану, вооруженному своим мастерством и умной ненавистью, пусть и ценой жизни, но удается нанести сокрушительный удар по оккупантам. Без вводящего текст-источник заголовка большинство читателей Лукьяненко, вероятно, и не осознали бы наличия претекста. И для понимания рассказа Лукьяненко знакомство со сказкой братьев Grimm, в принципе, не требуется.

Эксплицируя претекст в заголовке, автор маркирует источник именно как точку отталкивания. Лукьяненко противопоставляет подчеркнуто историчный мир внеисторичному миру сказки. Вторжение эльфов представлено именно как оккупация — аналог фашистской и даже условной «западной». Доминируют отсылки ко Второй мировой войне (от мотивов видового превосходства, чистоты крови, разговоров о вишистах — до деталей, вроде нашивок с дубовыми листьями, напоминающих о фашистском Рыцарском кресте), но это именно современный аналог вторжения (антагонист героя — эльф в звании «Лесной Коммандер», отсылающем уже к англосаксонскому миру).

При этом сказочные эльфы не только историзованы (проиграв на заре Железного века в противостоянии с людьми, они бежали на другую планету), но и подчеркнуто биологичны. Эльфы и другие фэнтезийные существа-оккупанты суть представители другой ветви эволюции, восходящей к насекомым. На основе развернутого фантастического допущения (репродуктивные особенности этого фантастического вида) выстраивается сюжет рассказа. Трансфер фэнтезийных персонажей в научную фантастику в режиме присвоения обеспечен не только рационалистическим фантастическим допущением, но и связью с традиционными фантастическими мотивами (космические корабли, современная война, инновационное

эльфийское оружие, отсылающее к знаковому рассказу Р. Брэдбери «Ржавчина» (1952).

Перед нами — своего рода упражнение в преодолении фантастикой и канона фэнтези, и сказки: великаны из сказки Гримм заменяются фэнтезийными эльфами, которые затем рационализируются в логике научной фантастики (эта рационализация восходит к почтенной евгемерической традиции), герой обретает биографию и мотивы, выходящие за рамки сюжетных функций. Сама успешность в дистанцировании от сказки-претекста как бы легитимирует присвоение: при всех различиях этих произведений герой Лукьяненко все же побеждает тем же методом, что Храбрый портняжка побеждает великанов в сказке братьев Гримм — столкнув превосходящих его противников друг с другом.

Существенно, впрочем, и отличие: герой сказки Гримм оставляет наскучившее занятие, отправляясь навстречу приключениям, а хитрость героя Лукьяненко, напротив, вырастает из его портновского мастерства. Динамика присвоения-отталкивания эксплицирована в тексте Лукьяненко и на уровне своеобразной автодеконструкции: портной у Лукьяненко ухитряется из чудесного эльфийского материала сшить костюм, превосходящий изделия эльфийских мастеров. Этот сюжетный ход можно рассматривать как автомататекстуальную метафору использования чужого сюжетного материала в своем творчестве<sup>15</sup>.

Анализ межтекстовых взаимодействий можно продолжить, однако является ли сказка братьев Гримм, включенная в «Детские и семейные сказки» (1812), претекстом? Может быть, претекст — это одноименный советский мультфильм, поставленный по сказке Гримм советскими режиссерами З. и В. Брумберг? Как минимум в некоторых мотивных переключках рассказ Лукьяненко опирается на мультфильм. Так, заказчик в мультфильме, барон фон Купфершток, подобно Лесному Командеру «свирип, жесток и зол» («убьет барон фон Купфершток портного за камзол»). Приключения мультипликационного портняжки начинаются с порчи шелкового костюма барона (самому шелку посвящена песенка «Чугунный кораблик по шелковой речке»), и в рассказе Лукьяненко герой шьет праздничный костюм из чудесного эльфийского шелка, который предлагает испортить сосед героя, принадлежащий к Сопротивлению. Думается, что в данном случае нет особой нужды в разграничении претекстов, ведь и тот и другой воспринимаются как созданные для детей. Рассматривая механизмы отталкивания от детского чтения, можно, вероятно, говорить о дистанцировании

от некоего инварианта «Храброго портняжки» (популярные переводы сказки на русский язык и мультфильм 1964 г.).

Оптика, сосредоточенная на механизмах отталкивания — при очевидной включенности этого вопроса в привычную проблематику литературного диалога, — позволяет за поэтикой текста разглядеть риторические приемы его порождения. Разговор о механизмах отталкивания проблематизирует сам объект, с которым происходит размежевание. Так, утверждая свою автономию, «взрослая» фантастика отталкивается не от детской литературы *an sich*, но от имманентного фантастике образа детской литературы как Другого. Это важный момент, который нередко отходит на второй план при излишне добросовестном анализе взаимосвязей больших единств (жанров, типов литературы, литературы и фольклора). Фокус на риторике текста позволяет акцентировать довольно очевидную вещь: объектом, от которого происходит отталкивание, является не детская литература сама по себе, но репрезентация детской литературы в авторском сознании. Эта детская литература как имплицитное Другое фантастики может стать самостоятельным объектом изучения.

### Примечания

- <sup>1</sup> «Фантастикой» мы называем те формы досуговой литературы, которые в постсоветской литературе наследуют советской научной фантастике и близким жанровым формам. Соответственно, ниже под «фантастикой» понимаются «science fiction», «fantasy» и ряд смежных форм (строгая жанровая дифференциация, идущая рука об руку с писательской специализацией, характерна для сегодняшнего развитого книжного рынка). Также характерной чертой рассматриваемого периода является унаследованный от советской фантастики жанровый синкретизм, сохранявшийся в творчестве авторов первого-второго ряда.
- <sup>2</sup> «SF is what is marketed as SF» [James 1994, 3]. Речь, разумеется, не о субъективизме в подходе к объекту исследования — причина акцента на социокультурном измерении заключается в принципиальной подвижности границы фантастики как типа литературы, затрудняющей «эссенциалистское» определение, которое позволяло бы включить в рамки фантастики большинство текстов, относимых квалифицированными читателями к фантастике.
- <sup>3</sup> Неудобное слово «русскоязычная» в определении фантастики не прижилось, чаще говорят о «русской» фантастике, имея в виду авторов разных национальностей, пишущих по-русски в странах, пришедших на смену СССР. Ниже мы используем наименование «русская фантастика» именно в этом значении.

- 4 Особенности фантастики, называемые здесь «имманентными», разумеется, вполне историчны. Однако будучи актуальными на протяжении значительного периода в истории фантастики как типа досуговой литературы («popular literature»), эти особенности приобретают характер своеобразных констант.
- 5 Название «научная фантастика» закрепилось в советской литературе уже в середине 1920-х гг., даже раньше понятия «science fiction» в англо-американской культуре [McGuire 1987, 443].
- 6 См. статью известного фантаста Е. Лукина «Кризис номер два» [Лукин 2006].
- 7 До этой формулы в литературном обиходе редуцировалось процитированное выше высказывание А. Казанцева.
- 8 «Популяризаторская фантастика» не смогла возродиться до сих пор (единичные случаи, вроде произведений Ника Горькавого, лишь подчеркивают это отсутствие). При этом фантастическое допущение как прием широко используется в различных формах научно-популярной продукции для детей — без необходимости соотнесения с жанрами фантастики (так, машины времени и звездолеты давно вошли в «технический» репертуар создателей образовательных фильмов и передач для детей и подростков).
- 9 Надежды эти сбылись лишь отчасти — успех таких фантастов, как М. Успенский и А. Лазарчук оказался скорее исключительным явлением, более характерна миграция фантастов в «большую литературу» с дистанцированием от жанровой фантастики (показательны случаи В. Пелевина и А. Иванова, позднее — М. Галиной).
- 10 Прежняя аудитория фантастики, очень начитанный советский «фэндом», сформировавшийся в ситуации острого дефицита фантастики, постепенно утрачивает значимость в новых рыночных условиях. В обновленном поле уже мультимедийных «фантастики и фэнтези» вместе с формированием новых жанров возникает и новая, сильно помолодевшая, и очень сегментированная аудитория. Читатели франшизы «Вселенная Метро 2033» и поклонники игр по этой вселенной совсем не обязательно знакомы с творчеством Азимова, Лема и Стругацких; то же можно сказать о любителях произведений о «попаданцах», читателях «ромфанта» (романтической фантастики), поклонниках манги, блокбастеров по вселенным DC и Marvel и пр.
- 11 Здесь важна именно специализация, предполагающая прочерчивание границ. До бума подростковой фантастики и фэнтези (несколько позже — и в young adult) фантасты первого ряда (например, К. Булычев или братья Стругацкие) писали или пытались писать фантастику для подростков, но так же, как и В. Крапивин с другой стороны, не специализировались на ней.
- 12 Этот диалог не раз становился предметом исследовательского интереса (см., например: [Великанова 2010; Дворак 2015]).

- <sup>13</sup> Из самых известных игр со своим читателем в произведениях Лукьяненко можно отметить пародийное обыгрывание приемов коллег по цеху в романе «Черновик» (2005) [Лукьяненко 2006, 56] и «серийное убийство» Юрия Семецкого (поддержанная рядом авторов литературная игра — в сюжет произведения нужно было включить смерть персонажа по имени Юрий Семецкий).
- <sup>14</sup> Рассказ входит в книгу «Убить чужого» — один из сборников, подготовленных А. Синецким для конвента «Еврокон» 2008 [Лукьяненко 2008]. От диалогических отношений рассматриваемого рассказа с рассказом-парой из сборника «Спасти чужого» мы здесь отвлечемся.
- <sup>15</sup> Мотив «мастера» — идеального писателя-универсала — вообще важен в творчестве Лукьяненко. В упомянутом выше романе «Черновик» альтер эго автора — писатель Мельников — набрасывает варианты одной ситуации в логике разных фантастов. А на вопрос о том, как бы разрабатывал эту ситуацию он сам, писатель отвечает: «Будь я Мельников... а я и есть Мельников... то я смело бы написал роман с любым подобным сюжетом» [Лукьяненко 2006, 56].

## *Литература*

### *Источники*

*Казанцев 1990* — Казанцев А. [Рецензия] // Фэнзор: Любитель. журн. по проблемам фантастики и фэндомы. 1990. № 2 (2). С. 43–61. Рец. на кн.: Лукина Л., Лукин Е. «Ты, и никто другой»: сборник научно-фантастических произведений. URL: <http://www.rusf.ru/books/353.htm>.

*Лукьяненко 1994* — Лукьяненко С. Ушибленные одиночеством // Русская фантастика: [сайт]. 1994. URL: [http://www.rusf.ru/lukian/books/ushiblennye\\_odinochestvom.htm](http://www.rusf.ru/lukian/books/ushiblennye_odinochestvom.htm).

*Лукьяненко 2006* — Лукьяненко С. В. Черновик. М.: АСТ, 2006.

*Лукьяненко 2008* — Лукьяненко С. В. Сказка о храбром портняжке // Убить чужого: сборник произведений звезд русской фантастики / сост. А. Синецкий. М.: АСТ, 2008. С. 301–327.

### *Исследования*

*Великанова 2010* — Великанова Е. А. Цикл «В глубине Великого Кристалла» В. П. Крапивина: проблематика и поэтика: дисс. ... канд. филол. наук / Петрозаводский государственный университет. Петрозаводск, 2010.

*Дворак 2015* — Дворак Е. Ю. Русское детское фэнтези: жанровая специфика и особенности мифопоэтики: дисс. ... канд. филол. наук / Ин-т межд. права и экономики имени А. С. Грибоедова. М., 2015.

*Дрябина 2004* — Дрябина О. К вопросу о периодизации русской фантастической прозы XX века // VII Ручьевские чтения. Литературный процесс в зеркале рубежного сознания: философский, лингвистический, эстетический, культурологический аспекты. Магнитогорск: МаГУ, 2004. С. 33–37.

*Лукин 2006* — Лукин Е. Кризис номер два // Если. 2006. № 5. С. 270–275.

*Неёлов 1986* — Неёлов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1986.

*Чупасов 2007* — Чупасов В. Б. «Чужое» слово для «своего» читателя: О некоторых функциях цитаты в современной русской фантастике // Искусство поэтики — искусство поэзии. К 70-летию И. В. Фоменко. Тверь: ТвГУ, 2007. С. 357–369.

*James 1994* — James E. Science Fiction in the Twentieth Century. Oxford: Oxford Univ. Press, 1994.

*McGuire 1987* — McGuire P. L. Russian SF // Anatomy of Wonder: A Critical Guide to Science Fiction / Ed. by N. Barron. New York et al.: R. R. Bowker, 1987. Pp. 426–454.

## References

*Chupasov 2007* — Chupasov, V. (2007). “Chuzhoye” slovo dlya “svoeyego” chitatel'ya: O nekotorykh funktsiyakh tsitaty v sovremennoy russkoy fantastike [On some intertextual aspects in contemporary Russian SF]. In A. Stepanov et al. (Eds.), *Iskusstvo poetiki — iskusstvo poezii. K 70-letiyu I. V. Fomenko* [The art of poetics is the art of poetry. To the 70th birthday of I. V. Fomenko] (pp. 357–369). Tver: Tver State Univ.

*Dryabina 2004* — Dryabina, O. (2004). K voprosu o periodizatsii russkoy fantasticheskoy prozy XX veka [On the periodization of Russian fantastic fiction of the XXth century]. In VII Ruch'yevskiye chteniya. *Literaturnyy protsess v zerkale rubezhnogo soznaniya: filosofskiy, lingvisticheskiy, esteticheskiy, kul'turologicheskii aspekty* [VII Ruchevskie readings. Literary process in the mirror of the boundary consciousness: philosophical, linguistic, aesthetic, cultural aspects] (pp. 33–37). Magnitogorsk: Magnitogorsk State Univ.

*Dvorak 2015* — Dvorak, E. (2015). *Russkoye detskoye fentezi: zhanrovaya spetsifika i osobennosti mifopoetiki*. [Russian children fantasy: genre and mifopoetical constituents] (doctoral dissertation). Griboedov Institute of International Law and Economics, Moscow.

*James 1994* — James, E. (1994). *Science Fiction in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford Univ. Press.

*Lukin 2006* — Lukin, E. (2006). *Krizis nomer dva* [Crisis Number Two]. *Eesli*, 5, 270–275.

*McGuire 1987* — McGuire, P. L. (1987). Russian SF. In N. Barron (Ed.), *Anatomy of Wonder: A Critical Guide to Science Fiction* (pp. 426–454). New York et al.: R. R. Bowker.

*Neyolov 1986* — Neyolov, E. (1986) *Volshebno skazochnyye korni nauchnoy fantastiki* [Fairy tale roots of Science Fiction]. Leningrad: Leningrad State Univ.

*Velikanova 2010* — Velikanova, E. (2010). Tsikl “V glubine Velikogo Kristalla” V. P. Krapivina: Problematika i poetika [“In the depth of The Great Crystal” series by V. P. Krapivin: Themes and Poetics] (doctoral dissertation). Petrozavodsk State Univ., Petrozavodsk.

*Vadim Chupasov*

Independent researcher, Helsinki; ORCID: 0000-0001-8901-1977

NOT-FOR-CHILDREN READING: MARKERS OF ADULT SCI-FI IN  
SERGEI LUKYANENKO'S WRITINGS

New forms of science fiction had emerged in several post-Soviet countries in years 1990–2000. New science fiction inherits and transforms traditions and conventions of Soviet “science fiction” (*nauchnaya fantastika*). The emergence of market relations in the “field of literature” provoked an identity crisis, also initiating various attempts to redefine the boundaries between science fiction and previously closely related discourses, including children’s literature. This article, using several works by S. Lukyanenko as an example, examines how this rhetorical strategy has been implemented within science fiction texts. At the level of motifs and themes, references to sexuality and violence (especially in child-adult relations), tabooed in children’s literature, play a significant part in categorizing Lukyanenko’s novels as adult literature. In the system of typical of SF generic conventions this presents the depicted world as the harsh reality, thus creating a realistic effect. Markers of the second type point to historical dimensions of the fictional world, and this technique invokes conventions of “serious” (i.e. adult) speculative fiction. Also the references to iconic science fiction texts show that the novels are intended for adults and not for children.

In conclusion the article raises the issue of children’s literature as being a specific construct and being the neglected Other within science fiction.

*Keywords:* science fiction, markers of differentiation, taboo, intertextual references, crisis of science fiction



*Кирилл Королев*

**«ПЕРЕДАЙТЕ ЭТО ГАРРИ ПОТТЕРУ, ЕСЛИ  
ВДРУГ ЕГО ВСТРЕТИТЕ»:  
ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ФАН-ФИКШН КАК  
ПОСТФОЛЬКЛОР ИНТЕРНЕТ-ЭПОХИ**

Статья посвящена анализу текущей ситуации в так называемой «сетературе», где, наряду с распространением жанров «романтического фэнтези» и произведений по мотивам компьютерных ролевых игр («Лит-РПГ»), активно заявляет о себе направление фан-фикшн — любительская беллетристика, созданная по мотивам популярных произведений современной массовой культуры (книг, фильмов, сериалов, аниме, компьютерных игр и т. д.). Как особый поджанр любительского творчества фан-фикшн возникла в англоязычной культуре в 1930-е гг., появление интернета способствовало ее распространению и дальнейшему развитию, в 1999–2000-х гг. сформировался русскоязычный сегмент фан-фикшн, значительный по объему и разнообразный по тематике. В статье рассматривается генезис этого направления сетературы и раскрывается постфольклорный характер современной фан-фикшн, дается определение фан-фикшн как специфического явления современной массовой культуры, характеризуются особенности фан-фикшн как предмета научных исследований, приводятся некоторые количественные характеристики корпуса русскоязычной фан-фикшн, предложена периодизация развития фан-фикшн в России, намечены перспективы дальнейшего изучения.

*Ключевые слова:* Постфольклор, детская литература, фэнтези, фантастика, массовая культура, фан-фикшн, сетература, коммуникация.

---

*Кирилл Михайлович Королев*  
Историко-культурный центр «Патрия»  
Санкт-Петербург  
cyril.korolev@gmail.com

DOI: 10.31860/2304-5817-2021-1-19-281-300

Когда в 1990-х гг. был введен в научный оборот термин «пост-фольклор», под этим определением предлагалось понимать современные формы народного творчества, опосредованные технической коммуникационной средой — через фотографию, звукозапись, кино и телевидение [Неклюдов 2003]. Но стремительное развитие Интернета и возникновение новых — сетевых — дискурсивных практик потребовало существенного расширения терминологических границ; в результате сегодня наблюдается достаточно заметная смысловая неопределенность, когда к «постфольклору» относят и речевые жанры урбанистической культуры, фиксируемые технически, и разнообразные сетевые жанры, бытующие в пространстве Всемирной Сети, отчасти продолжающие, а отчасти возрождающие устную (фольклорную) традицию. В последнем случае, как правило, исследовательское внимание обращается, помимо прочего, на относительную анонимность сетевых текстов как на один из признаков, роднящих их непосредственно с фольклором. Но, на мой взгляд, среди сетевых жанров имеется как минимум один авторский, который следует причислять к постфольклорным. Это жанр фан-фикшн, обоснованность его отнесения к постфольклору будет рассмотрена далее.

Оговорюсь сразу, что предмет настоящего исследования является не фан-фикшн как таковая<sup>1</sup> (Об этом см. [Прасолова 2008], [Федорова 2014], [Васильева 2006]), а отдельный сегмент этого обширного сетературного поля, который можно обозначить как любительскую фантастику, созданную по мотивам «канонических» для современной массовой культуры литературных и кинематографических образцов или компьютерных игр, будь то романы Дж. Роулинг о Гарри Поттере, киносaga «Звездные войны» Дж. Лукаса или компьютерная вселенная Warhammer<sup>2</sup>. Такой фокус рассмотрения объясняется следующими причинами: на мой взгляд, именно фантастическая фан-фикшн носит выраженный постфольклорный характер (в отличие, от «романтической фэнтези», где больше литературности и заметно меньше «фольклорности»<sup>3</sup>, то есть взаимодействия автора с тем современным коллективным знанием, которое и составляет суть постфольклора). Кроме того, фантастическая фан-фикшн значительно популярнее у авторов и у читателей, если судить, например, по тематике и количеству текстов, размещенных на специализированном портале Ficbook.net<sup>4</sup>, и следовательно в ней должны нагляднее проявляться все те постфольклорные приемы, к которым прибегают авторы — далеко не всегда осознанно — в своих сочинениях. Если отталкиваться от автор-

ской возрастной статистики на порталах Ficbook.net, «Самиздат», «Проза.ру» и аналогичных им (разумеется, если указание на возраст имеется и если оно достоверно), и от авторской стилистики текстов, то в большинстве случаев вполне возможно с высокой точностью определить, к какому поколению принадлежит по возрасту автор того или иного фанфика. Очевидно, что фантастическую фан-фикшн пишут (и читают) в основном представители молодого поколения, что, на мой взгляд, является дополнительным поводом для исследовательского интереса к данному жанру. Сложившаяся ситуация позволяет проследить механизм инструментализации постфольклора как способа формирования аудитории и взаимодействия с аудиторией: отбор самих произведений, по которым пишутся фанфики, служит здесь возрастным (и отчасти гендерным) маркером. Выбор какого-либо фантастического «канона» для авторской интерпретации с немалой степенью вероятности означает, что автор этого фанфика сравнительно молод — ведь и «канонические» образцы для подражания адресованы преимущественно молодежи как основному потребителю, — а общий с читателями культурный багаж, наряду с коммуникативными сетевыми практиками, в известной мере анонимизирует автора и делает его текст близким к фольклорному.

Сузив таким образом поле исследования, мы сталкиваемся с необходимостью определить понятие «фантастический», поскольку эта дефиниция чрезвычайно широка. Споры о том, что такое фантастика и каковы ее границы, продолжаются на протяжении многих десятков лет. Безусловно, существует некое интуитивное понимание границы между фантастикой (вымыслом) и реальностью, но далее начинаются разногласия. Применительно к нынешней фантастической литературе представляется важным различать собственно фантастику (научную фантастику во всем многообразии ее вариантов, от фантастики «ближнего прицела», экстраполяции тех или иных научных теорий наших дней на ближайшее будущее, до той, что обращена к далекому грядущему) и фэнтези. В этой связи позволю себе привести пример, который показывает многозначность определения «фантастический».

На одном из заседаний литературного семинара Б. Н. Стругацкого в Санкт-Петербурге во второй половине 1990-х годов обсуждались перспективы фантастики, и Борис Стругацкий на правах мэтра заявил, что испытывает серьезные опасения — мол, читатель все заметнее отдает предпочтение фэнтези, а научная фантастика как «литература мысли» перестает пользоваться популярностью<sup>5</sup>.

Тогда это суждение показалось алармистским, однако литературная ситуация двадцать лет спустя доказывает, что мэтр опасался не напрасно.

Если проанализировать доступную статистику крупнейших российских книжных интернет-магазинов («Литрес», «Озон», «Буквоед», «Лабиринт») и изучить данные из отчетов Российской книжной палаты за последние пять лет, сразу бросится в глаза, что под рубрикой «Фантастика» здесь фигурируют преимущественно те жанровые направления, которые относятся к фэнтези в широком толковании термина. Это, прежде всего, любовно-романтическая фантастика, так называемое «Лит-RPG» (исходно представляющее собой новеллизацию компьютерных игр, затем — конструирование самобытной игровой «реальности», куда перемещается герой), «альтернативная история» — перемещение персонажей в минувшие исторические эпохи ради изменения хода истории (обычно для «улучшения» исторических судеб России) и классическое фэнтези формата «меч и магия».

Так, согласно отчету Российской книжной палаты за 2019 г., под рубрикой «Русская фантастика и мистика» было опубликовано 1723 наименования общим тиражом 3899,49 тыс. экз<sup>6</sup>. При этом, по статистике интернет-магазина «Озон», лидирующие позиции в читательских предпочтениях среди отечественных авторов занимали квазифантастические произведения Д. Глуховского, фэнтезийные «Дозоры» С. Лукьяненко и романы из цикла «Тайный город» В. Панова, а в десятку лучших входили произведения в жанрах любовно-романтической фантастики и «Лит-РПГ».

Схожая, если не более наглядная картина наблюдается при анализе контента многочисленных сетевых библиотек (наподобие сайта «Самиздат» и пр.), куда загружают свои произведения авторы-любители — и откуда эти произведения стараниями не только самих авторов, но создателей и кураторов сетевых библиотек широко расходятся по Рунету. Если до появления Интернета этот обильный поток непрофессиональных сочинений регулировался редакционной политикой издательств и литературных журналов, то сегодня автор-amateur избавлен от необходимости преодолевать подобное сопротивление, и в результате налицо расцвет «любительского письма» или «наивной словесности»<sup>7</sup>. Жанровые приоритеты авторов-любителей, тяготеющих к фантастике, также демонстрируют массовую популярность перечисленных выше направлений, да и отнесение к «научной фантастике» других (куда менее многочисленных) произведений в ряде случаев выглядит произвольным,

поскольку нередко они «научны» разве что в духе голливудской киносаги «Звездные войны» — присутствуют звездолеты и другая техника будущего, но этот футуристический антураж лишь маскирует сугубую фэнтезийность топики, и корректнее будет говорить в данном случае о поджанре «science fantasy», то есть о фэнтези, приукрашенном псевдонаучностью<sup>8</sup>.

Направление фантастической фан-фикшн практически не представлено в официальном писательско-издательском дискурсе<sup>9</sup>. Мы должны учитывать то обстоятельство, что сегодня под фантастикой чаще всего понимается фэнтези, а отдельные исключения, к примеру, фанфики на основе сеттинга научно-фантастической компьютерной игры «Eve Online»<sup>10</sup>, лишь подтверждают это правило. Для любительской среды это внимание к «незамысловатым чудесам» фэнтези в ущерб научной фантастике (см. об этом [Moskowitz, Sanders, 1994]) свойственно в наибольшей степени.

Итак, современная фантастическая фан-фикшн — это сетевая литература (сетература) преимущественно в жанре фэнтези, сочиняемая и читаемая в основном молодыми людьми, которые имеют общий культурный багаж. Интернет во многом возвращает тексту пластичность формы и общее авторство (когда исходно авторский текст обсуждается с единомышленниками и корректируется прямо в процессе написания по советам тех, кто более сведущ в теме, и тех, к чьему мнению автор прислушивается), что, как уже было сказано выше, позволяет усматривать в типе производства текста признаки постфольклора. Безусловно, фанатские сообщества такого типа — явление далеко не новое: можно вспомнить, к примеру, литературные группы, стихийно возникавшие в США вокруг любительских журналов (фэнзинов) с 1930-х годов<sup>11</sup>. Но именно Интернет предоставил подобным сообществам удобную площадку для общения, достоинства которой очевидны: мгновенная публикация, отсутствие редакционно-издательского «фильтра», быстрая, содержательная и в целом доброжелательная обратная связь, обширный, пусть и виртуальный, круг единомышленников и т. д. Все это в совокупности привело к широкому распространению фантастических сетературных сообществ и, как следствие, к настоящему валу публикуемой в сети фан-фикшн, а также фан-арта (графика, комиксы и пр.).

До недавнего времени исследователи пренебрегали такого рода «вторичными текстами»<sup>12</sup>, но в конце концов масштаб фанатства как социокультурного явления фактически вынудил обратить на себя внимание. Изучению подвергается сама культура фанатства,

социальные и гендерные особенности фэндома, создание «вторичных текстов» рассматривается в потенциальной связи с дискурсом протеста, постепенно разрабатывается новая аналитическая оптика на стыке социальной антропологии, cultural studies, лингвистики и литературоведения<sup>13</sup>. «Вторичные тексты» помещаются в жанровую матрицу официальной литературной индустрии и соотносятся с конвенциями современной массовой литературы; здесь обнаруживается любопытный факт, релевантный для настоящей статьи: в общей массе фан-фикшн отчетливо выделяются преобладающие направления «формульной литературы» (Дж. Кавелти) — любовный роман, детектив<sup>14</sup> и фантастика.

Считается, что о российских фанатских сообществах такого рода и о создаваемых ими «вторичных текстах» следует говорить со второй половины 1990-х гг. [Самутина 2013, 165], когда эти сообщества и тексты стали появляться в публичном поле — опять-таки, благодаря развитию Интернета. Если на Западе заметные фанатские сообщества возникали первоначально вокруг научно-фантастических (при всей условности этого определения) культовых произведений, таких, например, как телесериал «Звездный путь» (1966) Дж. Родденбери, то на отечественной почве в качестве канона<sup>15</sup> исходно выступали уже произведения, лишенные былых притязаний на научность — преимущественно фэнтези («Властелин колец» Дж. Толкина, цикл романов о Гарри Поттере, японские и корейские аниме, «Сумерки» С. Майер, фэнтезийные компьютерные игры и др.). Научно-фантастическая стадия производства «вторичных текстов» фанатами могла бы прийти на расцвет противостояния «физиков» и «лириков», при условии, что подобное вообще было бы допущено властью<sup>16</sup> и при широкой публичной трансляции научной фантастики, как в США в 1960-е и 1970-е гг., но по известным социально-политическим обстоятельствам этого не случилось, а потому несколько не удивительно, что постсоветская субкультура творческого фанатства ориентировалась уже на образцы романов-фэнтези, которые начали массово публиковаться на русском языке с конца 1980-х гг. (Дж. Толкин, К. С. Льюис и др.)<sup>17</sup>.

Применительно к становлению и развитию творческого фэндома в России можно выделить несколько этапов, связанных с культурной апроприацией тех или иных оригинальных образцов. Конечно, предлагаемая ниже периодизация выглядит достаточно произвольной, но, по моему мнению, она позволяет обозначить важнейшие вехи в генезисе «творческой рецепции», свойствен-

ной отечественной фанатской среде, и потому может быть принята как рабочая гипотеза. Кроме того, данная периодизация относится сугубо к фантастическому направлению фан-фикшн; для любовно-романтического направления, к примеру, она будет другой и хронологически, и содержательно (см. об этом в упоминавшейся работе Н. В. Самутиной [Самутина 2013]). Тем не менее четко прослеживается ряд общих признаков (первоначальный «трансграничный импульс», полученный в 1990-х гг., наличие широко известных и популярных книжных образцов, последующий фокус на медиа), следовательно, мы вправе утверждать, что предлагаемая периодизация отражает наиболее существенные характеристики любительской «творческой рецепции» фантастических канонов в современной России.

Пожалуй, самые известные российские фантастические «вторичные тексты» периода раннего фанатства — это роман «Кольцо Тьмы», «свободное продолжение» «Властелина колец» авторства Н. Д. Перумова, известного под псевдонимом «Ник Перумов». Черновой вариант «Кольца Тьмы» распространялся в самиздате еще в конце 1980-х гг., а в 1993 г. отредактированный текст был опубликован в печати и вскоре переиздан массовым тиражом. Примерно в те же годы, в начале 1990-х гг., в компьютерной сети Фидонет стала распространяться «Черная книга Арды»<sup>18</sup> авторства Иллет и Элхе Ниэннах (Н. В. Некрасовой и Н. Э. Васильевой), еще одно любительское произведение по мотивам творчества Толкина, на сей раз написанное от имени темных сил толкиновского мира. Затем сочинения такого рода начали множиться едва ли не в геометрической прогрессии<sup>19</sup>. В результате сегодня в базе данных авторитетного сетевого портала фан-фикшн Ficbook.net насчитывается почти 300 фанатских текстов по «Властелину колец» и более 400 по «Сильмариллиону»<sup>20</sup>, причем важно отметить, что этот портал — далеко не единственное хранилище произведений фан-фикшн в Рунете (конечно, многие тексты дублируются на разных порталах-агрегаторах, однако в целом можно смело утверждать, что общее количество русскоязычных любительских подражаний Толкину и вольных продолжений «Сильмариллиона», «Хоббита» и «Властелина колец» превышает 1000 единиц).

В 2000 г. российское фанатское сообщество получило мощнейший стимул к развитию — на русском языке вышел первый роман о Гарри Поттере. Публикация остальных романов цикла и последовавшие экранизации, имевшие изрядный коммерческий и символический успех («символический капитал» в терминологии П. Бурдьё

[Бурдые 2007]), лишь усугубляли «поттероманию» и, разумеется, чрезвычайно способствовали любительскому творчеству. По данным сайта Ficbook.net, общее количество русскоязычных фанфиков по романам Дж. Роулинг превышает на сегодняшний день 5000 (!) единиц<sup>21</sup>. В процессе апроприации мира Гарри Поттера российский творческий фэндом обрел зрелость и массовость: об этом позволяет судить и количество текстов, и разнообразие тематики произведений — последняя максимально широка, от прямых продолжений и дописываний романов Дж. Роулинг до оригинальных произведений, герои которых живут и действуют в вымышленном «поттеровском» мире<sup>22</sup>. Укажу также на многообразие топики этих текстов — от привычных читателям «Гарри Поттера» магии и политических интриг до сочинений эротического и даже порнографического толка, в которых фигурируют узнаваемые герои Роулинг.

Третий этап развития российского творческого фэндома, как представляется, начался с сериального бума 2010-х гг., когда произошло массовое приобщение зрителей к видеоконтенту в сети благодаря распространению широкополосного доступа в Интернет и появлению различных стриминговых сервисов и онлайн-кинотеатров. Технический прогресс в сочетании с новым продуктом — телесериалами<sup>23</sup> породил новую волну фанфиков, которую можно назвать «сериальной». Так, на сайте Ficbook.net сегодня представлено более 500 любительских текстов (только отечественных, а ведь у каждого из перечисляемых ниже сериалов имеется как минимум многочисленное англоязычное сообщество) по британскому фантастическому телесериалу «Доктор Кто», более 2000 текстов по американскому телесериалу «Сверхъестественное» и почти 500 текстов по недавнему американскому телесериалу «Игра престолов» (характерно, кстати, что любители пишут продолжения именно к сериалу, хотя литературная основа сериала — цикл «Песнь льда и пламени» американского писателя Д. Мартина — еще не завершена)<sup>24</sup>.

Краткий обзор развития фан-фикшн в современной России будет неполным без упоминания о «вторичных текстах», основанных на сеттинге компьютерных игр. Этот сегмент книжного рынка, если рассматривать издательскую политику, формировался в конце 1990-х гг. — начале 2000-х гг. довольно вяло, за счет издания переводных романов по вселенным «Dragonlance», «Forgotten Tales», «Diablo», «Warcraft» и др.<sup>25</sup> В итоге данное направление так и осталось маргинальным в российском книгоиздании, в отличие от западного<sup>26</sup>, зато в сети ежегодно публикуется множество русско-



язычных текстов по играм — как по существующим в действительности («Warcraft», «Warhammer» и др.), так и по вымышленным; в последнем случае подразумевается так называемое «Лит-РПГ», то есть произведения, в которых сознание героев посредством капсул виртуальной реальности (вымышленных устройств «полного погружения» в виртуальность) переносится в придуманный автором игровой мир «меча и магии» или значительно реже в такой же придуманный и условный научно-фантастический мир<sup>27</sup>. На мой взгляд, «канонизация» компьютерных игр как основы для фан-фикшн является свидетельством нарастающего разрыва современной массовой культуры с ее предшествующей фазой, когда образцами для подражания становились книжные тексты: сегодня все чаще в качестве таких образцов используются аудиовизуальные артефакты кино-, теле- и компьютерного производства, но при этом, что любопытно, сама «творческая рецепция» в фанатских кругах остается преимущественно письменной — быть может, из-за нынешней простоты тиражирования подобных текстов в Интернете и вследствие простоты освоения навыка письма (через школьные сочинения, к примеру) по сравнению с иными навыками. Чтобы создать комикс, нужно уметь рисовать; чтобы разработать компьютерную игру по мотивам другой игры, нужно уметь программировать; а чтобы сочинить «вторичный текст», достаточно, упрощенно говоря, уметь составлять слова в предложения.

Последнее обстоятельство в немалой степени объясняет тот факт, что среди авторов-любителей в поле фантастики большинство составляют молодые люди в возрасте до 25 лет<sup>28</sup>: школьное образование обеспечивает таким авторам базовую грамотность, тогда как детство, проведенное в окружении гаджетов, облегчает взаимодействие с сетью с точки зрения размещения и тиражирования своих сочинений и поиска единомышленников, а усвоение и присвоение канонов, распространяемых нынешней трансмедийной массовой культурой, в юности происходит существенно активнее, нежели в зрелые годы (собственно, масс-культурная индустрия наших дней и не скрывает своей адресации к молодежной аудитории [Storey 2006]). Для фанатских сообществ в целом характерно преобладание молодежи, о чем можно судить, например, по собраниям поклонников ролевых игр или встречам поклонников фантастики («конам»). Отмеченная возрастная граница для авторов фантастической фан-фикшн вполне укладывается в общую тенденцию. Этот фактор многое проясняет в авторских интенциях, свойственных любительским «вторичным текстам», в выборе тематики для про-

изведений, в повышенном внимании к эротической составляющей сюжетов, вне зависимости от жанрового направления<sup>29</sup>.

Подверженность авторов-любителей влиянию массовой культуры проявляется не только в апроприации канонов. Современная фантастическая фан-фикшн как таковая выступает, образно выражаясь, формой «народного творчества» в его преимущественно сетевом изводе (netlore), и потому с учетом циркуляции сравнительно ограниченного набора сюжетов, клишированности стилистических приемов, обилия явных и скрытых цитат из канонов и фанонов, анонимности авторов (так, на портале Ficbook.net все авторы скрываются за псевдонимами) и свободного хождения этих «вторичных текстов» по сети (в сообществах по интересам, то есть среди своих, среди единомышленников и «соучастников»), допустимо, как представляется, относить подобную сетературу к синтетической постфольклорной культуре.

Этот тезис выглядит тем более обоснованным, что фан-фикшн в России нельзя считать исключительно заимствованным жанром. Отчасти она восходит к традициям лубочной литературы с ее «переосмыслением», «подновлением» и «улучшением» канонических образцов [Булдакова 2016], и тут просматривается очевидная преемственность — причем ни авторы, ни создатели сетевых библиотек ее не осознают, вследствие присущей массовой культуре «мимолетности» восприятия по принципу «здесь и сейчас», без погружения в историю, — преемственность авторских и издательских практик, которые обрели вторую жизнь в новой коммуникационной среде. Все перечисленное позволяет отнести фан-фикшн — во всяком случае, любительские произведения фантастической направленности — к фольклору интернет-эпохи, наряду с демотиваторами, мемами и прочими «открытыми текстами» (У. Эко), то есть к постфольклору.

Постфольклорное фанатское творчество демонстрирует наглядный пример культуры соучастия, на что обращал внимание, анализируя сообщества поклонников телесериалов, Г. Дженкинс, который, впрочем, называл авторов-любителей «текстовыми браконьерами» [Jenkins 2013]. Бескорыстная эмоциональная вовлеченность в творческие процессы, альтернативная пассивному потреблению массовой культуры, подразумевает постоянное взаимодействие, прямое и опосредованное (скажем, через обсуждение на сетевых форумах), с заинтересованным читателем, который, в свою очередь, нередко тоже становится автором. Благодаря этому обстоятельству «вторичные тексты» постепенно, через сотрудничество авторов-

читателей, утрачивают авторский и приобретают — в некоторой степени — коллективный характер, что еще сильнее роднит их с теми явлениями и практиками, которые принято относить к пост-фольклору. Тем самым фантастическая фан-фикшн, с точки зрения исследователя социального, не просто наделяется «видимостью», но легитимируется в качестве «поля» для антропологических исследований современной массовой культуры. Даже рассмотрение «в первом приближении» показывает значимость изучения такого способа самовыражения сегодняшнего молодого поколения для понимания той реальности, которую оно для себя конструирует.

### *Примечания*

- <sup>1</sup> В современном русском научном идиолекте регулярно встречается также написание «фанфикшн» (как производное от «фанфик» по правилам русского языка и по аналогии с «постфольклор» и др., когда первая часть заимствуемого слова понимается как приставка и потому не отделяется от «корневого» второго слова), Возможно, слитное написание со временем окончательно превратится в конвенциональную норму и будет зафиксировано, но на текущий момент лексическая норма еще не устоялась. По моему мнению, написание с использованием дефиса является более корректным, поскольку здесь важны обе морфемы как корневые, а не служебные, обладающие самостоятельными значениями, которые продуцируют новое, обобщающее значение. Поэтому в данной работе слово «фан-фикшн» употребляется с дефисом. Что касается грамматического рода, здесь пока тоже нет общепринятой нормы; в статье употребляется это слово в женском роде, поскольку фан-фикшн — это литература, сетература, то есть «она», но встречаются и примеры, когда это слово используется по-русски в мужском роде (и даже с добавлением гласных во втором корне, ср.: «Эволюция фанфикшена...» [Колпакова 2020]).
- <sup>2</sup> О вселенной Warhammer см., например: [Baumgartner 2015].
- <sup>3</sup> См. о романтической фан-фикшн: [Самутина 2013], [Driscoll 2006].
- <sup>4</sup> Ficbook.net («Книга фанфиков») — сайт, где размещают свои тексты русскоязычные фик-райтеры. Создан в 2007 г., на текущий момент насчитывает свыше 2 500 000 текстов фан-фикшн.
- <sup>5</sup> Из личного архива. Позднее Б. Н. Стругацкий неоднократно возвращался к этой теме, в том числе в интервью прессе, и повторял, что «читатель предпочитает...незамысловатые чудеса» фэнтези в ущерб научной и социальной фантастике. См., например, интервью корреспонденту «Российской газеты» И. Толстому от 9 декабря 2010 г. под броским заголовком «Наука должна ответить за все» (электронная

- версия: <https://rg.ru/2010/12/09/strugackij.html>). См. также замечания писателя о фэнтези в его воспоминаниях [Стругацкий 2003].
- 6 См. Статистические показатели 2019 г. // Российская книжная палата (<http://www.bookchamber.ru/statistics.html>).
  - 7 Об этом и других обобщающих определениях любительских текстов см.: [Неклюдов 2001].
  - 8 О «фэнтезийности» сеттинга «Star Wars» см., например: [Guynes, Hassler-Forest, 2018].
  - 9 За исключением отдельных издательских проектов, примером которых может служить пятитомная антология «Время учеников» (1991–2015), когда более молодые авторы («ученики») писали тексты, развивающие сюжеты произведений братьев Стругацких.
  - 10 Об академическом осмыслении феномена «Eve Online» см.: [Gray Doc 2018]. Автор, скрываясь за игровым псевдонимом, характеризует себя как «ученого и игрока» (A university professor and writer, I enjoy gaming when I get the chance), а сама статья написана в академическом стиле.
  - 11 О лидирующих направлениях фан-фикшн, гендерной и возрастной стратификации авторов и читателей см.: [Самутина 2013], [Булдакова 2015].
  - 12 Как правило, проблема обсуждалась применительно к профессиональному писательскому сообществу: изучалась «творческая рецепция» («artistic recycling») какого-либо произведения другими авторами-профессионалами и эстетика интерпретации («креативное прочтение») этого произведения, но любительское творчество, по сути, игнорировалось. См. об этом: [Эко 1996], [Беньямин 2012].
  - 13 Подробнее см.: [Hellekson, Busse, 2006], [Jamison 2013]. О фанатстве как социальном явлении см.: [Глейзер, Фрааде-Бланар 2017].
  - 14 Стоит отметить, что среди детективов выделяется обособленное направление — холмсиана, которое по сей день привлекает не только любителей, но и профессиональных писателей; это направление развивается с конца XIX столетия, в том числе и в русской словесности (количество текстов исчисляется несколькими сотнями, а из сравнительно недавних публикаций можно упомянуть, например, повесть «Шерлок Холмс против марсиан» харьковского писательского дуэта, работающего под псевдонимом «Г. Л. Олди»). О любительских фанфиках, посвященных герою А. Конан Дойла, см. прим. 24.
  - 15 «Каноном» в фан-фикшн считается медиаисточник, который, собственно, создает вымышленную вселенную и излагает «официальный» ход событий. Его противоположностью является «фанон», то есть художественное пространство самих фанатских текстов, включающее воспроизведение полюбившихся «любительских» сюжетов.
  - 16 В СССР научная фантастика одобрялась, пусть и с оговорками, но о широкой ее популяризации и поощрении низовых инициатив, ведущих,

- собственно, к возникновению фанатского движения, речи не шло. Подробнее об этом см.: [Королев 2020, 29–32], [Булычев 2004].
- <sup>17</sup> Фанатские тексты «по Толкину» хранятся в архиве сайта «Арда-на-куличках» (<http://www.kulichki.com/tolkien/textrus.html>), в конце 1990-х — нач. 2000-х гг. самого популярного «толкиновского» сайта Рунета.
- <sup>18</sup> Первое книжное издание — 1995 г., окончательный вариант вышел в 2008 г., в двух томах.
- <sup>19</sup> См. подборку текстов на сайте «Арда-на-куличках» (<http://www.kulichki.com/tolkien/kaminzal/litera.html>).
- <sup>20</sup> См.: [https://ficbook.net/fanfiction/books/the\\_lord\\_of\\_the\\_rings](https://ficbook.net/fanfiction/books/the_lord_of_the_rings), <https://ficbook.net/fanfiction/books/siljmarillion>.
- <sup>21</sup> См.: [https://ficbook.net/fanfiction/books/harri\\_potter](https://ficbook.net/fanfiction/books/harri_potter).
- <sup>22</sup> Т. А. Колпакова на основе анализа материалов сайта Fanfics.me выделила 19 257 (!) текстов, «производных» от произведений о Гарри Поттере [Колпакова 2020].
- <sup>23</sup> Телесериалы конца 2000-х гг. и более поздние принципиально отличаются от своих предшественников 1990-х гг., не говоря уже о более ранних, едва ли не во всем — по качеству «картинки», по визуальной стилистике, по сюжетному содержанию и по жанровой направленности (подробнее об этом на примере фантастико-мистического сериала «Остаться в живых» — «Lost» см.: [Broe 2019]).
- <sup>24</sup> По данным сайта Ficbook.net, конкуренцию «вторичным текстам» по этим сериалам составляют произведения по японским и корейским аниме и манге, а также, что любопытно, тексты по британскому детективному телесериалу «Шерлок» / «Sherlock» (2010–2017) (более 1600 единиц), который сам представляет собой, по сути, фанфик на рассказы А. Конан Дойла о Шерлоке Холмсе. Столь заметное количество любительских произведений по «Шерлоку» — при наличии официальной холмсианы, — говорит, на мой взгляд, о появлении нового поколения зрителей-фикрайтеров, для которых каноном выступает кинематограф, а не лежащие в основе кинематографического прочтения литературные произведения (как и в случае с «Игрой престолов» или даже с «Гарри Поттером»). Это же явление характерно для любительских (а отчасти и для профессиональных) произведений в жанровой стилистике славянского фэнтези: из текстов очевидно, что авторы опираются не на фольклорные первоисточники, а на интерпретацию этих источников массовой культурой — в частности, советским и постсоветским сказочным кино [Королев 2015].
- <sup>25</sup> По личным наблюдениям автора статьи, который в эти годы трудился в издательском бизнесе и сотрудничал с крупнейшими российскими книгоиздательскими концернами.
- <sup>26</sup> О развитии «Лит-РПГ» на Западе см.: [Deterding, Zagal 2018].
- <sup>27</sup> Применительно к российскому фэнтези феномен «Лит-РПГ» пока не получил осмысления, а среди западных исследований по этой тематике

можно отметить, к примеру, следующие работы: [Salter 2014], [Bolter 2014], [Wurth 2012].

- <sup>28</sup> Сравнительный анализ выполнен автором настоящей статьи по биографиям писателей на сайтах Fanfics.me, «Самиздат», «Литрес» и «Лайвлиб» в феврале 2021 г. Портал Ficbook в этом отношении, к сожалению, совершенно неинформативен. На зарубежном материале подобные исследования с похожими результатами проводил, в частности, Ч. Сендлор [Sendlor 2011]. Также можно отметить исследование У. Болта [Bolt 2004] и сравнительно недавнюю любопытную публикацию К. Ола [Olah 2014], в которой авторское поле фан-фикшн измеряется методами математического анализа.
- <sup>29</sup> Волне возможно, что этот сюжетный эротизм может быть истолкован, например, с точки зрения гендерных исследований и квир-дискурса, но для настоящего исследования данный фокус не представляется актуальным.

## *Литература*

### *Источники*

*Булычев 2004* — Булычев К. Падчерица эпохи. М.: Международный центр фантастики, 2004.

*Стругацкий 2003* — Стругацкий Б. Н. Комментарии к пройденному. СПб.: Амфора, 2003.

### *Исследования*

*Беньямин 2012* — Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Учение о подобии: медиаэстетические произведения. М.: Изд. центр РГГУ, 2012. С. 189–235.

*Булдакова 2015* — Булдакова Ю. В. Анализ феномена фан-фикшн // Современное издательское дело: новое в теории и практике. Киров: Радуга-пресс, 2015. С. 114–129.

*Булдакова 2016* — Булдакова Ю. В. Литературный лубок и фан-фикшн: трансформация текста в публикациях массовой литературы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 6–1 (60). С. 14–18.

*Бурдые 2007* — Бурдые П. О символической власти // Бурдые П. Социология социального пространства. М.: ИЭС; СПб.: Алетейя, 2007. С. 87–96.

*Васильева 2006* — Васильева Н. И. Фольклорные архетипы в современной массовой литературе: романы Дж. К. Роулинг и их интерпретация в субкультуре «поттеристов» // Первый российский конгресс фольклористов: сб. докладов. Т 2. М.: Гос. республ. центр русского фольклора, 2006. С. 318–324.

*Глейзер, Фрааде-Бланар 2017* — Глейзер А., Фрааде-Бланар З. Суперфэндом: как под воздействием увлеченности меняются объекты нашего потребления и мы сами. Москва: КоЛибри: Азбука-Аттикус; Киев: Махаон-Украина, 2017.

*Колпакова 2020* — Колпакова Т. А. Эволюция фанфикшена с 2005 по 2020 гг. на примере фандома «Гарри Поттер» // Социальные и гуманитарные науки: теория и практика. 2020. № 1 (4). С. 85–101.

*Королев 2015* — Королев К. М. «Изобретая традиции»: метаморфозы фольклорных сюжетов и образов в славянском фэнтези // Неизвестные страницы русской фольклористики / сост. А. Л. Топорков. М.: Индрик, 2015. С. 349–370.

*Королев 2020* — Королев К. М. Поиски национальной идентичности в советской и постсоветской массовой культуре. Славянский метасюжет в отечественном культурном пространстве. СПб.: Нестор-История, 2020.

*Неклюдов 2003* — Неклюдов С. Ю. Фольклор современного города // Современный городской фольклор / под ред. А. Ф. Белоусова, И. С. Веселовой, С. Ю. Неклюдова. М.: РГГУ, 2003. С. 5–24.

*Неклюдов 2001* — Неклюдов С. Ю. От составителя // «Наивная литература»: исследования и тексты / сост. С. Ю. Неклюдов. М.: Московский общественный научный фонд, 2001. С. 4–14.

*Прасолова 2008* — Прасолова К. А. Фанфикшн: литературный феномен конца XX — начала XXI в. (творчество поклонников Дж. К. Ролинг): дис. ... канд. филол. наук. Калининград: Рос. гос. ун-т им. И. Канта, 2009.

*Самутина 2013* — Самутина Н. В. Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта // Социологическое обозрение. 2013. Т. 12. № 3. С. 137–194.

*Федорова 2014* — Федорова В. Т. Социокультурный феномен фанфикшн // Книга в современном мире: проблемы чтения и чтение как проблема: Междунар. науч. конф., посвященная 150-летию Воронежской областной универсальной научной библиотеки им. И. С. Никитина. Воронеж, 2014. С. 276–279.

*Эко 1996* — Эко У. Инновация и повторение: между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Минск: Красико-Принт, 1996. С. 57–63.

*Baumgartner 2015* — Baumgartner R. “In the Grim Darkness of the Far Future there is only War”. Warhammer 40,000, Transmedial Ludology, and the Issues of Change and Stasis in Transmedial Storyworlds // Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Themenheft „Media Convergence and Transmedial Worlds 3/3“, 2015. Issue 22. P. 36–53.

*Bolt 2004* — Bolt W. The Hidden Authors: A Study and Survey of Fan Fiction Writers // Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. University of

Tennessee Thesis Papers. 2004. Spring 5. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/268731405.pdf>.

*Bolter 2014* — Bolter D. Turing's Man: Western Culture in the Computer Age. Chapel Hill: UNC Press, 2014.

*Broe 2019* — Broe D. Birth of the Binge: Serial TV and the End of Leisure. Detroit: Wayne State Univ. Press, 2019.

*Deterding, Zagal 2018* — Role-Playing Game Studies. A Transmedia Approach / Ed by S. Deterding, J. Zagal. New York; London: Routledge, 2018.

*Driscoll 2006* — Driscoll C. One true pairing: the romance of pornography and the pornography of romance // Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays / Ed. by K. Hellekson, K. Busse. Jefferson, NC: MacFarland & Company, 2006. Pp. 79–96.

*Gray Doc 2018* — Gray Doc. Eve Online goes to school // Сетево́й портал Imperium.news. URL: <https://imperium.news/eve-online-goes-to-school/>.

*Guynes, Hassler-Forest 2018* — Star Wars and the History of Transmedia Storytelling / Ed. by S. Guynes, D. Hassler-Forest. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2018.

*Hellekson, Busse, 2006* — Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays / Ed. by K. Hellekson, K. Busse. Jefferson, NC: MacFarland & Company, 2006.

*Jamison 2013* — Jamison A. Fic: Why Fanfiction Is Taking Over the World. Dallas: BenBella Books, 2013.

*Jenkins 2013* — Jenkins H. Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture. 2nd ed. New York; London: Routledge, 2013.

*Moskowitz, Sanders, 1994* — Moskowitz S., Sanders J. The Origins of Science Fiction Fandom: A Reconstruction. Westport, CT: Greenwood Press, 1994.

*Olah 2014* — Olah C. Fanfiction, Graphs, and PageRank // Cola's blog. 2014. July. URL: <https://colah.github.io/posts/2014-07-FFN-Graphs-Vis/>.

*Salter 2014* — Salter A. What Is Your Quest? From Adventure Games to Interactive Books. Iowa City: UI Press, 2014.

*Sendlor 2011* — Sendlor C. Fan Fiction Demographics in 2010: Age, Sex, Country // Fan Fiction Statistics — FFN Research. 2011. March. URL: <https://ffnresearch.blogspot.com/2011/03/fan-fiction-demographics-in-2010-age.html>.

*Storey 2006* — Storey J. Cultural Theory and Popular Culture. 6th ed. Harlow: Pearson Education, 2006.

*Wurth 2012* — Wurth K. Between Page and Screen: Remaking Literature Through Cinema and Cyberspace. NY: Fordham Univ. Press, 2012.



## References

- Baumgartner 2015* — Baumgartner, R. (2015). “In the Grim Darkness of the Far Future there is only War”. Warhammer 40,000, Transmedial Ludology, and the Issues of Change and Stasis in Transmedial Storyworlds. Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Themenheft „Media Convergence and Transmedial Worlds 3/3“, 22, 36–53.
- Benjamin 2012* — Benjamin, W. (2012) Proizvedenie iskusstva v jepohu ego tehničkoj vosproizvodimosti [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit]. In Uchenie o podobii: mediajesteticheskie proizvedenija (pp. 189–235). Moscow: RGGU Publ. (In Russ.)
- Buldakova 2015* — Buldakova, Ju. V. (2015). Analiz fenomena fan-fikshn [Analysis of the phenomenon of fan fiction]. In Sovremennoe izdatel'skoe delo: novoe v teorii i praktike [Modern publishing: new in theory and practice] (pp. 114–129). Kirov: Raduga-press.
- Buldakova 2016* — Buldakova, Ju. V. (2016). Literaturnyj lubok i fan-fikshn: transformacija teksta v publikacijah massovoj literatury [Literary popular print and fan fiction: transformation of text in publications of mass literature]. Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki, 6–1 (60), 14–18.
- Bourdieu 2007* — Bourdieu, P. (2007). O simvolicheskoj vlasti [About symbolic power]. In P. Bourdieu Sociologija social'nogo prostranstva [La distinction: Critique sociale du jugement] (pp. 87–96). Moscow: IJeS; SPb.: Aletejja. (In Russ.)
- Bolt 2004* — Bolt, W. (2004). The Hidden Authors: A Study and Survey of Fan Fiction Writers. Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. University of Tennessee Thesis Papers, Spring 5. Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/268731405.pdf>.
- Bolter 2014* — Bolter, D. (2014). Turing's Man: Western Culture in the Computer Age. Chapel Hill: UNC Press.
- Broe 2019* — Broe, D. (2019). Birth of the Binge: Serial TV and the End of Leisure. Detroit: Wayne State Univ. Press.
- Deterding, Zagal 2018* — Deterding, S., Zagal, J. (Eds.), (2018). Role-Playing Game Studies. A Transmedia Approach. New York; London: Routledge.
- Driscoll 2006* — Driscoll, C. (2006). One true pairing: the romance of pornography and the pornography of romance. In K. Hellekson, K. Busse (Eds.), Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays (pp. 79–96). Jefferson, NC: MacFarland & Company.
- Eco 1996* — Eco, U. (1996). Innovacija i povtorenje: mezhdu jestetikoj moderna i postmoderna [Innovation and Repetition: Between the Aesthetics of Modern and Postmodern]. In Filosofija jepohi postmoderna [Philosophy of the Postmodern Era] (pp. 57–63). Minsk: Krasiko-Print. (In Russ.)

*Fedorova 2014* — Fedorova, V. T. (2014). Sociokul'turnyj fenomen fanfikshn [Socio-cultural phenomenon of fan fiction]. In *Kniga v sovremennom mire: problemy chtenija i chtenie kak problema: Mezhdunar. nauchno-praktich. konf. posvjashhennaja 150-letiju Voronezhskoj oblastnoj universal'noj nauchnoj biblioteki im. I. S. Nikitina* [Book in the modern world: problems of reading and reading as a problem: Mezhdunar. scientific. Conf., dedicated to the 150th anniversary of the Voronezh Regional Universal Scientific Library named after V. I. I. S. Nikitin] (pp. 276–279). Voronezh.

*Glejzer, Fraade-Blanar 2017* — Glejzer, A., Fraade-Blanar, Z. (2017). Superfjendom: kak pod vozdejstviem uvlechennosti menjajutsja obekty nashego potreblenija i my sami [Superfandom. How our objects of consumption and ourselves change under the influence of passion]. Moscow: KoLibri: Azbuka-Attikus; Kiev: Mahaon-Ukraina.

*Gray Doc 2018* — Gray Doc (2018). Eve Online goes to school. In *Imperium.news*. Retrieved from <https://imperium.news/eve-online-goes-to-school>.

*Guynes, Hassler-Forest 2018* — Guynes, S., Hassler-Forest, D. (Eds.), (2018). *Star Wars and the History of Transmedia Storytelling*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press.

*Hellekson, Busse, 2006* — Hellekson, K., Busse, K. (Eds.), (2006). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*. Jefferson, NC: MacFarland & Company.

*Jamison 2013* — Jamison, A. (2013). *Fic: Why Fanfiction Is Taking Over the World*. Dallas: BenBella Books.

*Jenkins 2013* — Jenkins, H. (2013). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* (2nd ed.). New York; London: Routledge.

*Kolpakova 2020* — Kolpakova, T. A. (2020). Jevoljucija fanfikshena s 2005 po 2020 gg. na primere fandoma “Garri Potter” [Evolution of fanfiction from 2005 to 2020. on the example of the Harry Potter fandom]. *Social'nye i gumanitarnye nauki: teorija i praktika*, 1 (4), 85–101.

*Korolev 2015* — Korolev, K. M. (2015). “Izobretaja tradicii”: metamorfozy fol'klornyh szuzhetov i obrazov v slavjanskom fjentezi [“Inventing Traditions”: Metamorphoses of Folklore Plots and Images in Slavic Fantasy] In A. L. Toporkov (Ed.), *Neizvestnye stranicy russkoj fol'kloristiki* [Unknown Pages of Russian Folkloristics] (pp. 349–370). Moscow: Indrik.

*Korolev 2020* — Korolev, K. M. (2020). Poiski nacional'noj identichnosti v sovetskoj i postsovetskoj massovoj kul'ture. Slavjanskij metasjuzhet v otechestvennom kul'turnom prostranstve [Searches for national identity in Soviet and post-Soviet mass culture. Slavic metaplot in the domestic cultural space]. Saint-Petersburg: Nestor-Istorija.

*Moskowitz, Sanders, 1994* — Moskowitz, S., Sanders, J. (1994). *The Origins of Science Fiction Fandom: A Reconstruction*. Westport, CT: Greenwood Press.

*Nekljudov 2003* — Nekljudov, S. Ju. (2003). Fol'klor sovremennogo goroda [Folklore of the modern city]. In A. F. Belousov, I. S. Veselova, S. Ju. Nekljudov (Eds.), *Sovremennyj gorodskoj fol'klor* [Modern urban folklore] (pp. 5–24). Moscow: RGGU.

*Nekljudov 2001* — Nekljudov, S. Ju. (2001). Ot sostavitelja [From the compiler]. In S. Ju. Nekljudov (Ed.), “Naivnaja literatura”: issledovanija i teksty [“Naive Literature”: research and texts] (pp. 4–14). Moscow: Moskovskij obshhestvennyj nauchnyj fond.

*Olah 2014* — Olah, C. (2014). Fanfiction, Graphs, and PageRank. In Cola's blog. July. Retrieved from <https://colah.github.io/posts/2014-07-FFN-Graphs-Vis>.

*Prasolova 2008* — Prasolova, K. A. (2008). Fanfikshn: literaturnyj fenomen konca XX — nachala XXI veka (tvorcestvo poklonnikov Dzh. K. Roling) [Fanfiction: a literary phenomenon of the late 20<sup>th</sup> — early 21<sup>st</sup> century (works of fans of J. K. Rowling)] (doctoral dissertation). Ros. gos. un-t im. I. Kanta, Kaliningrad.

*Salter 2014* — Salter, A. (2014). What Is Your Quest? From Adventure Games to Interactive Books. Iowa City: UI Press.

*Samutina 2013* — Samutina, N. V. (2013). Velikie chitatel'nicy: fanfikshn kak forma literaturnogo opyta [Great readers: fanfiction as a form of literary experience]. *Sociologicheskoe obozrenie*, 12 (3), 137–194.

*Sendlor 2011* — Sendlor, C. (2011). Fan Fiction Demographics in 2010: Age, Sex, Country. In *Fan Fiction Statistics — FFN Research*. March. Retrieved from <https://ffnresearch.blogspot.com/2011/03/fan-fiction-demographics-in-2010-age.html>.

*Storey 2006* — Storey, J. (2006). *Cultural Theory and Popular Culture* (6th ed). Harlow: Pearson Education.

*Vasil'eva 2006* — Vasil'eva, N. I. (2006). Fol'klornye arhetipy v sovremennoj massovoj literature: romany Dzh. K. Rouling i ih interpretacija v subkul'ture “potteristov” [Folklore archetypes in modern mass literature: the novels of J. K. Rowling and their interpretation in the subculture of “potters”] In *Per-vyj rossijskij kongress fol'kloristov: sb. dokladov* [First Russian Congress of Folklorists: collection of articles. reports] (T. 2, pp. 318–324). Moscow: Gos. respubl. centr russkogo fol'klora.

*Wurth 2012* — Wurth, K. (2012). *Between Page and Screen: Remaking Literature Through Cinema and Cyberspace*. NY: Fordham Univ. Press.

*Cyril Korolev*

The Patria Center for History and Culture, Saint Petersburg;  
ORCID: 0000-0001-8831-2970

“TELL IT TO HARRY POTTER, WOULD YOU SUDDENLY MEET HIM”: SF&F FAN FICTION AS A POST-FOLKLORE GENRE OF THE WWW AGE

The article examines the current situation in the modern Russian net-literature, where, along with the predominance of romantic fantasy and the so-called Lit-RPG (stories based on computer role-playing games), there is a rise of fan fiction, i. e. amateur fiction based on milestones (literary and cinematic — books, films, TV series, anime, computer games, etc.) of popular culture. As a special subgenre of amateur creativity, fan fiction has emerged in the English-speaking culture in the 1930s, then the emergence of the Internet has contributed to its spread and further development, and in the 1999-2000s a Russian-speaking segment of fan fiction has been formed, significant in volume and diverse in topics. This work examines the genesis of this kind of net literature and reveals the post-folklore nature of modern fan fiction, defines fan fiction as a specific phenomenon of modern popular culture, characterizes the peculiarities of fan fiction as a subject of scientific research, and provides some quantitative characteristics of the corpus of Russian-language fan fiction. The article presents outlines and prospects for further study.

*Keywords:* Post-folklore, children's literature, fantasy, SFF, popular culture, fan fiction, net-literature, communication

*Caterina Balistreri Bonsaver*

FAMILY BONDS, HUMOUR AND THE  
REDEFINITION OF ADULTHOOD IN  
*THE ADVENTURES OF DZHERIK*  
BY NATAL'IA NUSINOVA

This article investigates how Natal'ia Nusinova's autobiographical tale about the Soviet period, *The Adventures of Dzherik*, establishes the reliability of the narrative voice by providing a source of moral guidance for its child readers, the author being an adult and an intellectual raised in intellectual family. The importance of this should be viewed within the context of post-Soviet culture, wherein came the crisis of intellectual world and that of adults as suitable care-providers. In Nusinova's book family love functions as the centre of the production of meaning and is joined with late Soviet humour. All these fill in the voids of sense in Natasha's (the author's child self) experience of Soviet times, and make her invulnerable to the most traumatic aspects of Soviet society, of which she is nonetheless part. The narrative voice establishes her position as an adult able to guide a post-Soviet child at the end of a ritualistic plot of rebirth that unites the introduction, the single chapters and the final glossary together into a macrotext<sup>1</sup>.

*Keywords:* Memoirs, Soviet childhood, post-Soviet culture, adulthood, humour, family bonds, narrative voice, macrotext.

*The Adventures of Dzherik*, one of the first memoirs of Soviet childhood, addressing the audience of both children and adults in Russia,<sup>2</sup> was released in 2006. Natal'ia Nusinova, its author, is an internationally acclaimed cinema critic and historian, and she is the daughter of famous scriptwriter Il'ia Nusinov, whose films played an important role for Nusinova's generation [Artvinska 2015, 56]<sup>3</sup>. Description on the book cover states that this is the autobiographical tale. Indeed, as Nusinova states in her introduction, fantasy and actual memories merge together

---

*Caterina Balistreri Bonsaver*  
Independent researcher, Italy  
ca.balistreri@gmail.com

in the recollection of the author's childhood, which took place in 1960s Moscow. This present article aims to investigate the process of defining an adulthood that takes place in this book, and which goes hand in hand with the shaping of a specific relationship that's linking the authorial voice to the adult and child readers respectively. At stake is the ideal of acceptance and mutual understanding between generations, in which adults with a Soviet background overcome the wounds of history.

*“Why did you allow all this to happen?”*

In the introduction, the author turns to adults and poses the question of how to explain to today's schoolchildren what *Timurovtsy* or old Bolsheviks were. Above all, she shares with her adult readers her concerns about an issue that may be seen as crucial throughout the book: what to answer when children ask: “Why did you allow all this to happen?” [Nusinova 2006, 6]<sup>4</sup>. Thus, writing about Soviet society for an audience of children necessarily implies addressing the issue of adults' responsibilities in this society. However, this is not the starting point for self-incrimination on the part of the adult world, as happened in books such as V. Zheleznikov's *The Scarecrow* [Zheleznikov 1981]; movies such as the one based on *The Scarecrow* itself [Bykov 1984], and those that are part of the cultural phenomenon called *chernukha*; or a number of articles written in the early 1990s [see, for example, Akimov 1991; Bystritskii 1990; Doletskii 1991; Gordeeva 1990; Ravtovich 1990]. As Eliot Borenstein observes, the *chernukha* aesthetics, in its urge to expose Soviet reality and in its pedagogical impetus, ultimately expressed the perception of a cultural and pedagogical blind alley, in which the whole Soviet society was seen as hopelessly violent and brutal [Borenstein 2008, 17]. The same can be said about *Chuchelo* or the above-mentioned articles. In these works, Soviet youngsters appeared as doomed because the surrounding them adults had been raised in a violent world with no freedom of thought, and were said to be pedagogically inadequate if not harmful<sup>5</sup>. In the same years, the literature and the intellectual world as a whole were losing their prestige and their traditional roles as sources of moral guidance for late Soviet, and then post-Soviet, society<sup>6</sup>.

The impact of this cultural atmosphere on post-Soviet children's literature should not go underestimated. For example, Gregorii Oster's *Bad Advice 3* [Oster 2001] concludes with a piece of advice where the adult narrative voice warns child readers against the adults, because all of them hide in a secret corner ‘the father's belt, rolled up as cripple’ [pages are not numbered]. The narrative voice merges with the author himself,

and Oster includes himself among the adults mentioned in the advice since the illustration of the man in tears who looks at his own child self being beaten by his father, has Oster's facial features. Likewise, in many humorous books by Artur Givargizov, starting with *On a Bike with a Wardrobe* [Givargizov 2006], adults are corrupted, avid and violent, and children are no different.

*The Adventures of Dzherik* and its exploration of the Soviet world can be perceived as an attempt to redefine adulthood in terms of pedagogical and intellectual reliability. This attempt takes place at a time when generational gap between those who came of age during the Soviet Union and the Russian children is considered especially wide. This is demonstrated by Aleksandra Ju. Veselova's study of schoolchildren's historical essays [Veselova 2003]. In her introduction, and also answering to the aforementioned question "Why did you allow all this to happen?", Nusinova, in turn, emphasizes a gap that separates her from the generation that took part in the revolution, by shifting to plural third person subject: "Not all of the people who 'did the revolution' and 'built communism' were bad" [6]. Nusinova quotes the 1939 French movie *The Rules of the Game* by Jean Renoir, saying that "each has his own truth". This passage allows the return to the first person plural: "These people had their truth", then the introduction goes on to say, "which was their fallacy, their *Grand Illusion*. Are we always right, on the other hand?" [6]. These words set adults free from the burden of history and the issue of personal responsibilities; the fear of suffering permanent damage having grown up in the Soviet Union and being raised by Soviet parents and grandparents; and the fear of damaging the next generation in a chain reaction. The author, being aware of addressing an educated audience, trusts in the adult readers, and establishes a relationship of solidarity with it. The book, indeed, is dedicated to "adults who understand everything". These adults, the introduction states, may not know the specific meaning of some of the Soviet terms which are mentioned in the memoir [6]. Nonetheless, the dedication suggests that they will, all the same, know how to dispel child readers' doubts when they hear of that weird bygone time. The introduction offers us another clue to understanding the process of redefining the adult world that awaits us chapter after chapter: the present book is said to be "a love story", in which two little girls — Nusinova's autobiographical self and her sister Tania — are raised by loving parents and grandparents, whose protective actions lasted "even after many people and facts of their childhood turned into a memory" [7]. The centrality of the theme of family in the narrative plays a key role in strengthening the reliability of the adult narrative

voice as a source of moral and intellectual guidance. The analysis of the family theme in *The Adventures of Dzherik* requires a discussion of the importance of it in the broader Russian political and social discourse in the 2000s.

*Family values and adult agency in Russia of the 2000s*

Russia in the 2000s is a society that declares its strong commitment to family values. Slogans such as “Liubov’ k rodine nachinaetsia s sem’i” (Love for the country starts with the family), or “Sem’ia – odin iz shedevrov prirody” (The family is one of nature’s masterpieces), were visible at almost every metro stop in Moscow until the mid-2010s, and other outdoor advertising spaces displayed similar messages. These official discourses identify adults as care-providers and the family as the mirror of the nation’s cohesion and wellbeing in post-Soviet Russia. Serguei Oushakine, writing in 2004, draws attention to the fact that this rhetoric is ubiquitous in contemporary Russian society. In his view, it stems from the lack of alternative social frameworks capable of generating sets of meanings and values. “Metaphors of social and biological kinship”, Oushakine writes, “have become the dominant ways of conceptualizing political, economic and cultural development” since the mid-1990s in Russia [Oushakine 2004, 10]. Other cultural analyses of post-Soviet popular culture confirm and enrich Oushakine’s analysis. Scholars have demonstrated that the Soviet past is being re-conceived in personal terms, such as family history [Beumers 2004], and that themes such as the joys of family life or domestic happiness have become part of an “ideology based on comfort, warmth, and security” [Borenstein 2008, 228].

In this social context where so much emphasis is put on family values, the notions of adulthood and citizenship are associated with both the assumption of a pedagogical role within a patriarchal model, and with the transmission of traditional values [Oushakine 2004, 16]. As Oushakine observes, this notion of tradition, and the role assigned to adults as promoters of it, implicitly takes for granted the stability of culture. The idealization of kinship is therefore intertwined with discourses on the transmission of culture from one generation to another [Oushakine 2004, 47].

The adoption of a model that relies on the idea of stability of culture is problematic in Russia, where adults are confronted with a national history in which the link between two subsequent generations and the transmission of values from fathers (in the broadest sense of the word)



to children had been extremely fragmented throughout the Soviet period [Chudakova 1998]. This fragmentation also characterizes contemporary Russia. For example, the above-mentioned study conducted by Veselova in 2001 on schoolchildren's essays suggests that "the history of the recent Soviet past, the witnesses of which represent the majority of the country's inhabitants still today, appears as far from today's schoolchildren as events that occurred during the 19<sup>th</sup> or the 18<sup>th</sup> century" [Veselova 2003, 126].

Post-Soviet Russian children's authors are at the centre of these transformations involving the pedagogical role of adults and the possibility of conveying culture from one generation to another. Their involvement in these transformations is twofold — as adults themselves and, more specifically, as intellectuals. When at the time of perestroika adults had been entrusted with new pedagogical responsibilities as individuals [Butler, Kuraeva 2001], some children's authors felt entitled to assume a leading pedagogical role<sup>7</sup>. As discussed above, however, these changes occurred as the adult and intellectual world was going through a profound crisis. Thus it was especially difficult for the children's authors to search for new ways of establishing themselves as sources of moral guidance for child readers and their families. This search is inevitably intertwined with a broader issue regarding the role played by literature in both conveying new values and strengthening generational bonds.

### *The Family as the Centre for the Production of Meaning*

In Nusinova's book, family bonds and love — as well as humour, as I will discuss later on — are called upon to fill many gaps in the child's Soviet experience that's been created by non-existence of sense or by painful circumstances. The memoir's narrative voice has overcome the conflicts stemming from introspection and now acts as a mediator between two polar dimensions: then and now, adulthood and childhood, Soviet and non-Soviet eras. This mediation attains its form of harmonious dialogue between the Soviet child, Natasha, and Natal'ia, the adult who has reached another level of awareness of social and political issues. It is significant that the reverse of the frontispiece explains that the book "builds a bridge between our times and that epoch, from which we all, inhabitants of today's Russia, come to a greater or lesser extent".

In many respects Natasha is a Soviet child, and this is the key factor that makes the aforementioned mediation possible. G. A. Shipova in her analysis of this memoir observes that the child protagonist, Natasha, enjoys a family environment whose values are different from those im-

posed by the Soviet environment [Shipova 2011, 80]. While this is certainly true, it should be noted that Natasha herself is part and parcel of that society: she longs to join ranks of the Pioneers or to sing Soviet songs in a choir, and appears to be well acquainted with the Soviet lexicon. Although the final “List of difficult and Soviet terms” reveals that the child actually misunderstands some specific words, she is more often puzzled by idiomatic expressions such as “Time flies”, or entire situations that have little to do with Soviet reality. In fact, Natasha demonstrates that she understands, and often approves of, key aspects of Soviet society. For example, when her grandparents have to get married again with a civil rite, Natasha asks her grandmother why she does not explain to authorities that they married each other in a church before the revolution. On the old woman’s reply, “What are you saying? I’m a member of the party”, Natasha comments: “Well, yes, right” [51]. Family — the “silkworm’s cocoon”, “the tortoise’s shell”, as Natal’ia defines it in the introduction [7] — protected Natasha, allowing her to be a part of Soviet society: to live through school propaganda, anti-semitism, the censorship of her father’s scripts, and to find out that her paternal grandparents had been killed during times of Stalinist repression. These aspects of Soviet society had not damaged the girl in any way. Within the narrative, tragic experiences, Lev Tolstoi’s school — attended by Natasha’s grandmother as a child — Pushkin’s poetry, Soviet humour and Aleksandr Galich’s songs form a coherent whole that has the family as its centre and its producer of meaning. If Natasha’s childhood took place in isolation from Soviet society, then Natal’ia as an adult would not had been able to convey the sense of the Soviet experience to new generations, nor could she become, in the initial introduction, the addressee of the question: “Why did you allow all this to happen?”. This childhood memoir can be a bridge between the Soviet and the post-Soviet societies by virtue of Natasha’s invulnerability. She has personally experienced events that could have damaged her, but they had not. The book, indeed, attributes to family bonds an almost prophylactic function. Thanks to these bonds, Natal’ia/Natasha is the best possible witness: she is able to narrate ‘the Soviet epoch’, having spent her childhood deeply in — and yet outside of — that society at the same time. In her narrative intersections between private and public life occur continuously, because Natasha also uses the Soviet lexicon in her private daily life. Her parents refuse to “align themselves” when they don’t buy some pets for her and her sister like other parents do for their children [13], and she is so happy to be part of a choir and sing a “serious patriotic repertoire”[34].

The private and the public spheres are interwoven in the visual aspects of the book as well. The family pictures that constitute most of the illustrative apparatus strengthen the private character of Natal'ia's narrative and its value as a personal testimony. These pictures, however, are accompanied by few others with a documentary value (such as parades, flags, or a map of the Soviet Union) and by some pictures of objects (a tape recorder, a Singer sewing machine, a postcard and so on). Photographs merge with professionally made illustrations and drawings, which imitate children's scribbles. The personal level (personal pictures and children's drawings), the purely narrative level (professional illustrations), and the historical one (documents) merge with each other harmoniously<sup>8</sup>. In this memoir, the private sphere is not a refuge from the hostile world. Rather, it helps Natasha to overcome the voids of sense that she comes across every day and enables her to have a social life. When she finds out that her paternal grandfather died in prison, her maternal grandmother limits her explanation to the fact that he was Jewish and a professor. Natasha is bewildered at these words, and even more so when her Bolshevik grandfather "CLARIFIES THE SITUATION" (the capital letters are in the original): Isaak Nusinov, as the author of Pushkin and Worldwide Literature, was accused of internationalism, imprisoned and never released. His wife Hana died of sorrow. And yet, this fracture in the child's consciousness is healed by the following dialogue:

— Granny... do you think that grandpa Isaak and grandma Hana would have loved us if they hadn't died?

— Why, of course! — Granny was surprised — Of course they would have loved you! They would have loved you so much! They would have taken care of you, they would have been worried about you, they would have taught you many things, they would have been proud of you, they would have read books for you!

— Then I love them too. — I said — And I will defend them! [Nusinova 2007, 61–2]

In this dialogue, private stories and private feelings reveal themselves to be more powerful than history. The latter remains painful and incomprehensible, but can still find place in one's biography thanks to the strength of family love.

*No 'Alternative I': Conflict-free Truth-Telling in Nusinova's Novel*

In *The Adventures of Dzherik*, truth-telling on the part of adults leaves behind the bleakness of the chernukha. As Anna Artvinska observes, this memoir moves away from what Marina Balina defined as the canon of anti-childhood: the depiction of childhood as marked by deprivation and injustice that in the Soviet time was placed in pre-revolutionary Russia, but that a set of Jewish childhood recollections written in the 1990s placed in the Soviet reality [Artvinska 2015, 58; Balina 2008].

Balina explains that some early 1990s autobiographical narratives put the idea of the happy and perfectly harmonious Soviet childhood to doubt by displaying a fragmented reality “that seek[s] no legitimizing correlation with official history” [Balina 2008, 201]<sup>9</sup>. Personal details or excerpts from private documents sometimes intertwine with historical events and disrupt their linearity. In Balina’s words: “concrete episodes are presented as parts of a puzzle that the author tries to gather together in order to achieve wholeness as a person” [Balina 2008, 21]. Furthermore, the author of the late 1980s but especially 1990s memoir holds a dialogue with ‘the alternative I’: the self who could have existed if not for Soviet history. ‘The “alternative I”’, Balina writes, ‘is the author who wouldn’t be self-fulfilled and could not be self-fulfilled, because he himself, the author of the text, wouldn’t have given this “I” the chance to develop’ [Balina 1992, 18–19].

Thanks to the series of narrative features in *The Adventures of Dzherik* ‘the actual I’, Natal’ia, reciprocates a serene and harmonious dialogue with ‘the child I’, Natasha. There is no ‘alternative I’ who had never had the possibility to exist and who now claims attention. On the contrary, Natal’ia is what Natasha promised to become in spite of the weight of history in her own life. This progression can be inferred already from the introduction. This informs the reader that, by virtue of family bonds, Natasha’s values are the same as Natal’ia’s. Thanks to this intense emotional experience, Natal’ia and Natasha can embark upon speaking of the Soviet era to the child audience — an audience, which finds this society alien. It is the framework of family values and family bonds that makes truth-telling, which had triggered a tormented self-incrimination between the 1980s and the 1990s, conflict-free. The episode mentioned above could have been the ideal moment for the emergence of the alternative ‘I’: Natasha could have had a relationship with her paternal grandparents if Stalin had not killed them. However, Natasha’s words, “Then I love them too. And I will defend them”, have

the power to re-absorb that alternative 'I' into her actual life. Natasha is saying that from now on she will have relationships with Isaac and Hana: 'alternative I' has been turned into 'potential I', to which Natasha gives a chance for fulfilment.

### *Smoothing over Incongruities and Disruptions Thanks to Humour*

The absence of an alternative 'I' is also made possible by humour. *The Adventures of Dzherik* is a rich narrative that encompasses many forms of Socialist humour, which ridiculed the Soviet discourse. These are usually defined with the term *steb* and include *anekdoty*, jokes. The beginning of the book, mocking a political leaflet, is an example of *steb* adapted for child audience, and because of its position it seems to establish a hallmark of the whole narrative:

All children have the right to love dogs.

All children have the right to dream of a dog.

And all children have the right to whine, moan, ask and implore their parents to buy a dog.

They will be told: "Now stop it!", but they won't — they will sigh and lament their hard destiny and their grave fate until a dog appears in their homes, because their cause is right, and sooner or later they will certainly win their just and honest fight for a dog [12].

I detect three main functions of humour in Nusinova's narrative. First, *steb* and other forms of Soviet humour are a part of cultural code shared by a generation of intellectuals that the book addresses. Second, humour smoothes down the tensions that are provoked by recalling difficult personal and collective experiences. Third, humour contributes to mediating between two different and opposite elements or dimensions: then and now, the Soviet generation and the post-Soviet generation, the protagonist's happy childhood and the tragic nature of some events that took place at that time. Thanks to this mediation, humour preserves the continuity between the child 'I', Natasha, and the adult 'I', Natal'ia. These three functions are linked to one another and they should be seen as an important part of the book's approach to the adult and the child readers.

Some of the humorous content of this dual narrative can be understood only by an adult educated audience<sup>10</sup>. When, in particular, Soviet humour is involved, it should be noted that already at the time

of perestroika steb culture and anekdoty had a specific meaning in people's perception, and they were specifically associated with provocative stance directed at Soviet discourse and were endowed with an ethical value. Late Socialist underground humour, in other words, had started to be seen as a form of truth-telling and political resistance [Yurchak, 2006 4–8]<sup>11</sup>. Collections of anekdoty, which had always been an oral and unofficial genre, started to be published<sup>12</sup>. It is now that that Soviet underground humour enters Russian children's literature as a distinctive narrative feature, as shown by works such as *Bad Advice* by Grigorii Oster. Its function in post-Soviet children's literature should not only be seen as part of pedagogical stance of the narrative voice toward its child audience, but as a way of strengthening the narrative voice's reliability as truth-teller and cementing a bond of solidarity with its adult readers that belong to a specific cultural circle<sup>13</sup>.

Vadim Runev maintains that the function of anekdot in everyday speech is to overcome 'a moment of discomfort, when no logical argument is able to solve the situation'. On these occasions the joke acts as a 'breakwater' [Rudnev 1990, 100]. The position of some anekdoty and other pieces of humour in the narrative of *The Adventures of Dzherik* supports Rudnev's argument. In one initial episode of the book, Natasha's parents would like to go to Yugoslavia for a short holiday, although their financial conditions are not ideal because of the censorship of her father's scripts. Natasha's grandfather, an old Bolshevik, vehemently protests: how can they talk about this meshchanstvo when they want to go to a capitalist, or rather — even worse — a semi-capitalist country, with strong "bourgeois propaganda!" At this point Natal'ia's father:

Grasped his head and cried out: 'Petr Ivanovich! Even Lenin went to Zurich!'

To which grandpa lit up and said, full of pride for Lenin: 'Yes, only think, to Zurich! And don't forget Poland! He also lived in Paris, in Marie Rose Street!' [26].

The themes of censorship, absence of freedom and lack of money are addressed, but their capacity to represent a disruption in Natasha's wholeness as a person and in the harmonious atmosphere of her family is neutralised by the *anekdot*, the breakwater.

The cooperation between humour and sentimental bonds in this regard is best demonstrated by one of the most disturbing episodes in the book. In the courtyard, two women offend Natasha because she is Jewish. She goes back home, where she is told about her paternal

grandparents and their tragic destiny. However, before this conversation with her maternal grandparents takes place, she notices the presence of some guests. These are Communists from Tashkent, visiting Natasha's grandfather. The old Bolshevik is worried. He explains, using what he considers commonly known terms, that he has heard that in Uzbekistan one can still find 'single cases of *peregiby na mestakh*'. Eventually he asks his guests how things are going in their *partiacheika*, and whether there still are *perezhitki* out there<sup>14</sup>. In reply, one of the two guests smiles and merrily exclaims:

'Of course there are, how couldn't there be! <...> In Uzbekistan we've got everything!'

'What are you saying?' Grandpa was alarmed, and with an arm behind his back started walking back and forth across the room. 'And of what kind in particular?' 'Ripe, juicy...' the communist listed [58].

The joke is an evident reworking of the cycle of *anekdoty* on the Chukchi, an ethnic group that lives in the Arctic northeast of Siberia and has become the major representative of Soviet Asians in underground humour, where they had usually been described as "naïve, childlike simpletons" [Graham 2003, 200]<sup>15</sup>. When Natasha overhears this comic dialogue, she is still deeply hurt because two women have just accused her of belonging to another "nation". She was not even aware of being Jewish and cannot find an explanation for what has happened to her. The *anekdot* alleviates the tension provoked by that episode, and then, as discussed above, her grandmother intervenes, who has the power of affection to heal the wounds provoked by history.

*Anekdoty*, other pieces of Soviet humour and common quips, constitute a web that traverses and sustains the whole narrative, filling all the possible gaps, which in memoirs of the 1980s and 1990s conveyed the sense of a "quilted identity" [Balina 2003, 21]. Humour has the power to make explicit the incongruities and the artificial nature of what is commonly believed to be natural, while at the same time smoothing or neutralizing altogether incongruities and disruptions, such as the fact that one of Natasha's grandfathers is an old Bolshevik and an enthusiastic supporter of the Soviet state, while the other is a Jewish intellectual victim of Stalin's repressions. The frequent teasing of her nonetheless beloved maternal grandfather — the member of Natasha's family who appears most often in the family pictures that accompany the narrative — seems to be a part of a structure aimed at joining oppositions together.

*The joke-teller as a trickster*

If the joke is a breakwater, than the joke-teller enables the joke to fulfill its function, and is therefore the actual agent of mediation. Vadim Rudnev was among the first scholars to define the joke-teller as a trickster [Rudnev 1990, 101]. He was the ancient mediator between gods and men; he sometimes acted as the gods' messenger, sometimes as a thief, stealing from the gods what men needed, like Hermes and Titan Prometheus. In Lewis Hyde's words, the "trickster is a boundary-crosser" [Hyde 199, 7]. He argues that the trickster is found at the edge of society and of culture, and also at the boundaries between what is right and wrong, sacred and profane, male and female, and, most importantly in our case, young and old: "in every case trickster will cross the line and confuse the distinction" [Hyde 1999, 7]. The grey-haired child, like the creative idiot or the wise fool, is an ambiguous figure whose crucial function is to overcome a moment of stasis and escape an ethical trap: "where someone's sense of honorable behaviour has left him unable to act, trickster will appear to suggest an amoral action, something right/wrong that will get life going again" [Hyde 1999, 7]. Nonetheless, it should be emphasised that the trickster can also be a cultural hero, the provider of a specific cultural definition, and thus, ultimately, an agent of construction. In particular the myth of Prometheus embodies what Hyde notes about the trickster: sometimes rather than crossing a boundary he creates it, "or brings to the surface a distinction previously hidden from sight" [Hyde 1999, 7]. In the very act of crossing the boundary between heaven and earth, between gods and men, Prometheus establishes a new boundary, bearing out that "boundary creation and boundary crossing are related to one another" [Hyde 1999, 7].

Natasha does not transgress any rules; she is a good girl, respectful and good-hearted. Some of the features of the narrative voice, however, allow to define the narrative voice of the book as that of a trickster. Once past the introduction, the point of view of the narrative of *The Adventures of Dzherik* is mostly Natasha's, and yet intrusions of the adult 'I' can be observed (for example, a comment such as 'At that time I didn't know that...' [88]). G. A. Shipova too points out that some parts of the narrative should be interpreted as expressing the perspective of the adult 'I', for example the episode where Natasha finally achieves her dream to sing patriotic songs in a choir. She is tone-deaf, as the reader understands from other characters' reactions, although the child does not seem to be aware of it. During rehearsals the teacher wonders 'who is spoiling the whole choir', and passes by the rows of children to find out:



I thought she shouldn't have talked in this way, that was just unpleasant and inconvenient, well, yes, it had nothing to do with me, because I was singing LOUD, but any rate, when she passed by, I kept silent. 'Natasha is shy', the teacher said tenderly, and I humbly lowered my eyes.

In this way I managed to hold on for a while [36].

The last words appear as the comments of the adult 'I' that reveal a different awareness of the scene ('*proderzhat'sia*', 'to hold on'). Shipova interprets this and other intrusions of an adult perspective as introducing a 'present tense' point of view, telling the story in retrospect. These shifts from Natasha's past focalization to the present awareness of Natal'ia are often responsible for some of the comic effects in the narrative; also to this effect work frequent paralipses, in which the narrative voice limits itself to the information held by Natasha [Shipova 2011, 79]. The child's transferred point of view is often rendered through the reproduction of the child's speech<sup>16</sup>. In the following example Natasha has had a fight with a little boy in the courtyard. The repetition of the word 'babushka' ('granny') belongs to a child register: "And he even told his granny I hit him. And his granny complained with my granny, and my granny was very pleased and told that granny: 'Are you joking? This can't be true!'" [15]. The following example, in which the music teacher has finally realised that it is Natasha who "spoils the whole choir", shows an adult level of syntax: "She said, opening wide the door of the AUDITORIUM in front of me, so that I could comfortably leave it forever" [6].

The changes in focalisation are very common device in literature [see Genette 1980, 194–198]. However, I suggest that in Nusinova's book they acquire a specific value: Natasha and Natal'ia, the child 'I' and the adult 'I', continuously interchange with each other. If readers were to imagine the narrator who verbalises these shifts in the point of view and stylisation, they would have to imagine a face in constant transformation, sometimes having the features of a child and sometimes those of an adult. In other words, I suggest that the narrative voice of *The Adventures of Dzherik* is a hybrid figure, a trickster constantly crossing the boundaries between then and now, childhood and adulthood, and telling jokes that bring together and separate these two dimensions.

In Uli Knoepfmacher's and Mitzi Myers's terms, Nusinova's narrative is a form of cross-writing, in which "a dialogic mix of older and younger voices occurs" [Knoepfmacher, Myers 1997, vii]. Interestingly enough, the two scholars point out that, "whether addressing adult or child readers, or both, such fluid texts often rely on settings that dissolve the binaries" [viii]. In my analysis of *The Adventures of Dzherik* it is

mostly the use of humour that transforms the Soviet experience into a liminal environment, where the narrator-trickster can reactivate her child self and abolish the distinction between child and adult.

*The ‘List of Soviet and Difficult Words’: The Return of the Adult*

The semi-serious list of ‘Soviet and difficult words’, allegedly written by Natasha and enriched by Natal’ia’s comments, brings to an end the ongoing shifts in focalisation that occur throughout the book. In this humorous appendix, the child ‘I’ and the adult ‘I’ have undergone a distinct separation, because the comments of the adult are graphically marked by italics. The child and the adult, in other words, have split into two separate voices:

Racial discrimination — It’s when people or dogs are getting offended just because they are of another nation or another race, or because they are mongrel, or half-caste. *This is a very bad thing, those who use these terms should be ashamed, and not those who are called in this way* [emphasis by Nusinova — C. B. B.] [123].

Many of these explanations resemble *anekdoty*, and it is the child voice which pronounces them:

State farm — It means that the goods and duties in a country village are communal, and nobody does anything because each one thinks that somebody else will do it [109].

The main components of Natasha’s Soviet experience are here tidily categorized and clearly explained by an adult speaker, regularly signaled by italics: Stalin’s repression, including the Doctors’ plot, the invasion of Prague in 1968 and Natasha’s father signing a petition against it — after which he went through a long time of unemployment. Also here are playfully described the objects of her childhood, such as the primus, and her grandmother’s folk expressions, and the great festivities such as the First of May, but the separation of roles is rather neat: the child is the joke-teller or the one who makes the reader laugh — for example by showing that she does not know the actual meaning of a word, while the adult explains. The latter does not address her child reader authoritatively, but appears confident and serene.

I propose reading of *The Adventures of Dzherik* as a macrotext. Italian semiotician and literary critic Cesare Segre explains that we have a macrotext when “texts, totally or partially autonomous... have been grouped together to form a more ample text [in which] the overall

structure of their forces of cohesion is reinforced” [Segre 1988, 31–32]. A crucial aspect of macrotexts is their coherence, and this “must be considered in terms of progression whose later phase assimilates the earlier” [Segre 1988, 32]. The introduction, the stories gathered together, and the final semi-serious list of Soviet terms form a coherent structure; an internal plot in its own right. At the beginning of Nusinova’s book an adult ‘I’ addresses other adults, the other members of her community, and raises the question that has appeared as tormenting in many childhood and mainstream narratives for more than twenty years: “Why did you allow all this to happen?” As in *chernukha* films, it seems to be the child self who is crying out this question. The authorial persona then immerses herself in childhood, allowing her child self to speak again and merge with her adult self, producing a narrative with continuous shifts in the focalization. At the end of this process, the adult is reborn, is able to provide explanations and to guide the child reader.

This macrotext, where there is no real diachronic relation between events, and where the main hero is perfectly at ease in her Soviet world and shows no traces of inner turmoil, ultimately describes a coming-of-age path, as the protagonist manages to grow into an adult that is equally at place in the new, post-Soviet world, having gained another awareness of the historical past. The subjective growth and socialisation of the hero do take place, as does the reconciliation of opposite tensions, which are typical of the *bildungsroman*. However, the family of origin and the narrative voice that belong to a specific cultural circle — inherited from her father — are here constitutive of individual identity, and not social mobility<sup>17</sup>.

Nusinova’s memoir hides a ritualised narrative which ultimately establishes a defined relationship between the adult and the child in the book. Both child and adult readers are invited to laugh while addressing complex issues, but the adult narrative voice is able to provide child readers with guidance, and in the same time addresses adult readers (“the adults who understand everything”, mentioned in the introduction) who are equally able to undertake an effective pedagogical role. The jokes that can be understood only by adults are a way of cementing a feeling of social and cultural belonging as a precondition for the integration of adults with a Soviet background into society. In other words, Nusinova encourages adult readers to approach contemporary children by giving value to the adults’ Soviet background and the experience of Soviet life.

## Notes

- <sup>1</sup> The present article is based on a chapter of my PhD dissertation [Balistreri 2013]. I am thankful to the AHRC for funding my research through both its BGP award and the Research Training Support Grant, and to the Children's Literature Association for its Hannah Beiter Graduate Research Grant.
- <sup>2</sup> It was preceded by [Minaev 2001] and [Levitina 2005].
- <sup>3</sup> In this respect, Artvinska underlines the importance of the fact that the book shows Il'ia Nusinov's pictures.
- <sup>4</sup> For this source, page numbers will be set off in the main text inside square brackets after the quotation.
- <sup>5</sup> For an analysis of *The Scarecrow* and its impact on late Soviet society, both as a book and a film, see [Condee and Padunov 1986, 28]. For an analysis of the *chernukha* aesthetics, see [Russell 1994; Zorin, 1992]. Zorin states that these writers and filmmakers wanted to heal the country through their works. As well as Borenstein, B. Beumers and M. Lipovetsky support Zorin's analysis of *chernukha* as being driven by moral intentions during Perestroika [Beumers, Lipovetsky 2009, 37].
- <sup>6</sup> See [Lovell 2000; Genis 1990; Gudkov, Dubin 1993; Gudkov, Dubin 1993a; Dubin 1993; Clark 1993].
- <sup>7</sup> For example, the group of children's authors and poets Black Hen made explicit their assumption of a pedagogical role towards the post-Soviet child reader on the page of the children's journals *Pioner* and *Tramvai* starting from 1990. See for example their manifesto in [Chernaia kuritsa group 1990].
- <sup>8</sup> For a further analysis of the visual aspects of the book, see [Arvinska 2015, 59–60].
- <sup>9</sup> In this essay Balina refers to memoirs written by Soviet Jewish authors as particularly representative examples of a general trend that includes autobiographies written by non-Jewish authors. In this respect, see also [Balina 2012].
- <sup>10</sup> By dual narrative, I refer to Barbara Wall's distinction between single, double and dual addresses in children's literature. We have the first case when the narrative voice addresses child readers and wants to be understood by them regardless of adults' response. In the double address, the narrative voice only appears to address a child, but actually addresses an adult, looking over the child's shoulder. A dual address, instead, is achieved when the narrative voice addresses the child and the adult equally, without discriminating against the first as a consumer of literature, as the double voice model ultimately does. See [Wall 1991 9; 35–6].
- <sup>11</sup> According to Yurchak, these associations stem from retrospective approaches to Soviet culture and Soviet reality. These retrospective approaches, he maintains, rely on binary categories, such as oppression and resistance, falsity and truth, which do not do justice to the complexity of life in the Soviet Union. *Anekdoty*, in particular, have often been associated with

- a ‘clandestine statement of “truth”, of what one “really thinks” [Yurchak 2006, 277].
- <sup>12</sup> As Seth Graham points out, the publication of *anekdoty* participated in the project of perestroika, as a “literary counterpart to the many posthumous political rehabilitations of the Gorbachev years” [Graham 1996, 206].
- <sup>13</sup> Lur’e has discussed a number of Soviet children’s texts written in the 1950s and addressing part of their humorous content to a restricted, highly educated, circle of adult readers [Lur’e 2003]. The nature of the form of humour employed by Nusinova in her narrative and here discussed, as well as the social context in which she writes, however, make her text different from those discussed by Lur’e.
- <sup>14</sup> The three terms mean, respectively: “local excesses”, “party cell” and “remnants of capitalism”.
- <sup>15</sup> On the cycle of *anekdoty* about the Chukchi see [Barskii 1992, 195; Draitser 1998, 94–97; Graham 2003, 191–202].
- <sup>16</sup> Here I use the definition of transferred point of view provided by Maria Nikolajeva: the one reproducing ‘the child’s understanding of what she sees, the child’s thoughts and opinions’. [Nicoljeva 2003, 11.] Seymour Chatman calls it ‘figurative’ or ‘conceptual’: the point of view that reproduces ‘someone’s world view’. See [Chatman 1978, 151–2].
- <sup>17</sup> I am thankful to the anonymous peer-reviewer who has raised the question of the possible connection between the *Bildungsroman* and Nusinova’s text as a fictional autobiography. This topic certainly requires further investigation. The brief answer I here provide is informed by my reading of [Moretti 2000] and [Bakhtin 1986, 10–59].

## Bibliography

### Sources

- Akimov 1991* — Akimov, V. (1991). *Nado nachinat’ s sebja* [We need to start from ourselves]. *Detskaia literatura*, 2, 16–19.
- Bykov 1984* — Bykov, R. A. (1984). *Chuchelo* [Scarecrow]. Moscow: Mosfilm.
- Bystritskii 1990* — Bystritskii, A. (1990). *Zametki o vospitanii v epokhu demokratizatsii i glasnosti* [Notes on upbringing in the epoch of democratisation and glasnost]. *Detskaia literatura*, 9, 3–6.
- Chernaia kuritsa group 1990* — Chernaia kuritsa group (1990). *Chernaia kuritsa* [The Black Hen]. *Pioner*, 4, 5.
- Givargizov 2003* — Givargizov, A. (2003). *So shkaфом na velosipede* [On a bike with a wardrobe]. Moscow: Egmont Russia.
- Gordeeva 1990* — Gordeeva, G. (1990). *Slishkom sil’nee?...* [Too much stronger?...]. *Detskaia Literatura*, 4, 8–11.

- Levitina 2005* — Levitina, L. (2005). *Detstvo urodov* [Monsters' childhood]. St Petersburg: Isskustvo Rossii.
- Minaev 2001* — Minaev, B. (2001). *Detstvo Levy* [Leva's childhood]. Moscow: Zakharov.
- Nusinova 2006* — Nusinova, N. (2006). *Priklucheniia Dzherika* [The adventures of Dzherik]. Moscow: Samokat.
- Oster 2001* — Oster, G. (2001). *Vrednye sovety 3: Kniga dlia neposlushnykh detei i ikh roditelei* [Bad advice 3: A book for disobedient children and their parents]. Moscow: Astrel'.
- Ravtovich 1990* — Ravtovich, E. (1990). *Vpered, malysh, na karuseli perestroiki!* [Come on board, little one, on the carousel of perestroika!]. *Detskaia literatura*, 9, 7–11.
- Shcheptkin, Doletskii 1991* — Shcheptkin, V., Doletskii, S. Ia. (1991). *Po isku detstva* [In search of childhood]. *Pravda*, 1 March 1991, 3.
- Zheleznikov 1981* — Zheleznikov, V. (1981). *Chuchelo* [Scarecrow]. Moscow: Detskaia Literatura.

### References

- Artvinska 2015* — Artvinska, A. (2015). *Avtobiograficheskie vospominaniia o 'semeinom' detstve: Priklucheniia Dzherika Natal'i Nusinovi* [Autobiographical recollections of the 'family childhood': The adventures of Dzherik by Natalia Nusinova]. *AutobiografiiA*, 4, 47–66.
- Bakhtin 1986* — Bakhtin, M. M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: Univ. of Texas.
- Balina 1992* — Balina, M. (1992). *The Autobiographies of Glasnost': The Question of Genre in Russian Autobiographical Memoirs of the 1980s. a/b Auto/Biographical Studies*, 7 (1), 12–26.  
DOI: 10.1080/08989575.1992.10815010.
- Balina 2003* — Balina, M. (2003). *The Tale of Bygone Years: Reconstructing the Past in the Contemporary Russian Memoir*. In B. Holmgren (Ed.), *The Russian Memoir: History and Literature* (pp. 186–209). Evanston: Northwestern Univ. Press.
- Balina 2008* — Balina, M. (2008). *Crafting the Self: Narratives of Prerevolutionary Childhood in Soviet Literature*. In M. Balina, L. Rudova (Eds.), *Russian Children's Literature and Culture* (pp. 91–111). New York and Abingdon: Routledge.
- Balina 2012* — Balina, M. (2012). *Literaturnaia reprezentatsiia Detstva* [Literary representations of childhood]. *Detskie chteniia*, 1 (1), 43–66.

- Balistreri 2013* — Balistreri, C. (2013). *At Play: The Construction of Adulthood and Authorial Identity in Russian Children's Literature (1990–2010)* (PhD Thesis). University of Exeter. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10871/14225>
- Barskii 1992* — Barski, L. A. (1992). Chelovek! Eto zvuchit gor'ko. Eto prosto smeshno. V pervom chtenii. Anekdoty [The human being! It sounds bitter. It's just funny. On a first reading. Jokes]. Moscow: Kh. G. S.
- Beumers 2004* — Beumers, B. (2004). Pop Post-Sots, or the Popularization of History in the Musical Nord-Ost. *The Slavic and East European Journal*, 48 (3), 378–95.
- Beumers, Lipovetsky 2009* — Beumers, B., Lipovetsky, M. (2009). *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian drama*. Bristol: Intellect.
- Borenstein 2008* — Borenstein, E. (2008). *Overkill: Sex and Violence in Contemporary Russian Culture*. Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Butler, Kuraeva 2001* — Butler, A. C., Kuraeva, L. G. (2001). Russian family policy in transition: Implications for family and professionals. *Social Service Review*, 75 (2), 195–224.
- Chatman 1978* — Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell Univ. Press.
- Clark 1993* — Clark, K. (1993). Not for Sale. The Russian/Soviet Intelligentsia, Prostitution, and the Paradox of Internal Colonization. *Stanford Slavic Studies*, 7, 189–205.
- Condee and Padunov 1986* — Condee, N. P., Padunov, V. (1986). Children at War: Films by Gubenko, Evtushenko and Bykov. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 30/31, 16–34.
- Chudakova 1998* — Chudakova, M. (1998). Zametki o pokoleniakh v sovetskoi Rossii [Observations on generations in Soviet Russia]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2 (30), 73–9.
- Draitser 1998* — Draitser, E. (1998). *Taking Penguins to the Movies: Ethnic Humour in Russia*. Detroit: Wayne State UP.
- Dubin 1993* — Dubin, B. (1993). Zhurnalnaia kul'tura postsovetskoi epokhi [Periodical culture in the post-Soviet epoch]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 4, 304–311.
- Genette 1980* — Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: an essay in method*. Oxford: Basil Blackwell.
- Genis 1990* — Genis, A. (1990). Vzgliad iz tupika [A view from a blind alley]. *Ogonek*, 52 (December), 17–19.
- Graham 2003* — Graham, S. (2003). *A Cultural Analysis of Russo-Soviet Anekdot* (doctoral dissertation). University of Pittsburg. Retrieved from [http://d-scholarship.pitt.edu/9560/1/grahamsethb\\_etd2003.pdf](http://d-scholarship.pitt.edu/9560/1/grahamsethb_etd2003.pdf).

- Gudkov, Dubin 1993* — Gudkov, L., Dubin, B. (1993). Bez napriazheniia...: Zametki o kul'ture perekhodnogo perioda [No pressure... Notes on the culture of a transition period]. *Novyi mir*, 2, 242–55.
- Gudkov, Dubin 1993a* — Gudkov, L., Dubin, B. (1993). Konets kharizmaticheskoi epokhi: pechat' i izmeneniia v sistemakh tsennosti obshchestva [The end of a charismatic epoch: Print and the changes in the system of values of society]. *Svobodnaia mysl'*, 5, 32–44.
- Hyde 1999* — Hyde, L. (1999). *Trickster Makes this World: Mischief, Myth, and Art*. New York: North Point Press.
- Knoepfmacher, Myers 1997* — Knoepfmacher, U., Myers, M. (1997). 'Cross-writing' and the Reconceptualising of Children's Literature. *Children's Literature*, 25, vii–xvii.
- Lovell 2000* — Lovell, S. (2000). *The Russian Reading Revolution: Print Culture in the Soviet and Post-Soviet Era*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Press LTD.
- Lur'e 2003* — Lur'e, M. L. (2003). Tovarishch Papava i velikan Bliuming: k voprosu o "vzrosлом tekste" detskoj literatury ("Skazki sredi bela dnia" V. Viktorovicha i G. Iagdfel'da) [Comrade Papava and the giant Bliuming: On the question of the "adult text" in children's literature {"Tales in broad daylight" by V. Viktorovich and G. Iagdfel'd}]. In E. V. Kuleshov, I. A. Antipova (Eds.), *Detskii sbornik: Staf'I po detskoj literature i antropologii detstva* [Children's collection: articles about children's literature and anthropology of childhood] (pp. 329–347). Moscow: OGI.
- Moretti 2000* — Moretti, F. (2000). *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. New Edition. London, New York: Verso.
- Nikolajeva 2003* — Nikolajeva, M. (2003). Beyond the Grammar of Story, or How Can Children's Literature Criticism Benefit from Narrative Theory? *Children's Literature Association Quarterly*, 28 (1), 5–16.
- Oushakine 2004* — Oushakine, S. (2004). Mesto-imeni-ia: Sem'ia kak sposob organizatsii zhizni [In place of the pronoun I: Family as the way to organize life]. In S. Oushakine (Ed.), *Semeinye uzy: Modeli dlia zboriki* [Family Ties: Models to Build] (Vol. 1, pp. 7–52). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Rudnev 1990* — Rudnev, V. (1990). Pragmatika anekdota [Pragmatics of the joke]. *Daugava*, 6, 99–102.
- Russell 1993* — Russell, R. (1993). The Tragic Vision of Liudmila Razumovskaia. *The Slavic and East European Review*, 71, (4), 656–675.
- Segre 1988* — Segre, C. (1988). *Introduction to the Analysis of the Literary Text*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Shipova 2011* — Shipova, G. A. (2011). Rerezentatsiia obraza 'Ia' v khudozhestvennoi avtobiografii o detstve (na material povestei P. V. Sanaev Pokhoronite



menia za plintusom' i N. I. Nusinovi 'Priklucheniia Dzherika') [Representation of the I in the autobiographical tales about childhood (with a focus on Bury me behind the baseboard' by P. V. Sanaev and The Adventures of Dzherik by N. I. Nusinova)]. Vestnik MGOU, Seriiia 'Russkaia filologiiia', 5, 77–81.

*Veselova 2003* — Veselova, A. Iu. (2003). Istoricheskoe proshloe v sochineniakh shkol'nikov na vol'nuiu temu [The historical past in schoolchildren's essays on war]. Detskii sbornik: Stat'i po detskoii literature i antropologii detstva [Children's collection: articles about children's literature and anthropology of childhood] (pp. 126–36). Moscow: OGI.

*Wall 1991* — Wall, B. (1991). The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction. London: MacMillian.

*Yurchak 2006* — Yurchak, A. (2006). Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation. Princeton and Oxford: Princeton Univ. Press.

*Zorin 1992* — Zorin, A. (1992). Kruche, kruche, kruche... Istoriiia pobedy: Chernukha v kul'ture poslednykh let [Tougher, tougher, tougher... History of a victory: Chernukha in contemporary culture]. Znamia, 10, 198–204.

*Катерина Балистрери Бонсавер*

Независимый исследователь, Италия; ORCID: 0000-0003-2046-5166

**СЕМЕЙНЫЕ УЗЫ, ЮМОР И ПЕРЕОПРЕДЕЛЕНИЕ ВЗРОСЛОСТИ  
В «ПРИКЛЮЧЕНИЯХ ДЖЕРИКА» НАТАЛЬИ НУСИНОВОЙ**

Статья посвящена тому, как автобиографическая повесть «Приключения Джерика» Натальи Нусиновой устанавливает надежность повествовательного голоса, предоставляя источник моральных ориентиров для своих читателей-детей. Автор этих ориентиров — взрослый интеллект, воспитанный в интеллигентной семье. Это следует рассматривать в контексте постсоветской культуры, переживающей аксиологический кризис и пересматривающий взрослую претензию на трансляцию мировоззрения. В книге Нусиновой семейная любовь показана как средоточие смыслопорождения, тесно связанного с позднесоветским юмором. Все это заполняет пустоты смысла в опыте Наташи (авторского детского «я») советских времен и делает ее неуязвимой для эмоционального насилия советского общества, частью последнего она тем не менее является. Голос повествователя демонстрирует позицию взрослого, способного направлять постсоветского ребенка в конце ритуального сюжета возрождения, который объединяет введение, отдельные главы и заключительный глоссарий в макротекст.

*Ключевые слова:* Мемуары, советское детство, постсоветская культура, взрослость, юмор, семейные связи, повествовательный голос, макротекст

## CONTEMPORARY POLISH POETRY FOR CHILDREN

This article mainly deals with the history of the contemporary Polish poetry for children (end of XX century — beginning of XXI). The author shows how contemporary children's poetry is linked with the traditional one (and also some folklore forms), characterizes the creative styles of several contemporary poets (J. Twardowski, Z. Beszczyńska, J. Kulmowa, W. Oszejca), and points out several breaks from the tradition. The author names two main streams in children's contemporary poetry as "Lyric poetry" and "Playing with words", and speaks in detail of their creative approaches and readers' pragmatics. Especially interesting is the comparison of contemporary children's poetry samples and the classical ones (Jan Brzechwa, Janina Porazińska, Maria Konopnicka, Ewa Szelburg-Zarembina, Julian Tuwim), and also linking with the tradition of religious and ritual poetry. The authors look at contemporary poetry for children from diachronic and synchronic perspective and shows that it is where the most interesting literary phenomena have taken place.

*Keywords:* Polish poetry for children, Polish children's poets, tendencies of contemporary Polish poetry for children

Our Nobel Prize winner, Wisława Szymborska, has tried to define poetry in one of her poems entitled *Niektórzy lubią poezję* [Some Like Poetry]. Her phrase "Poetry?... just what it is" has become popular, but does it explain the essence of this literary genre? The question mark, an indicator of rhetoric, leaves the problem suspended. How much more difficult is the situation of those who work professionally<sup>1</sup> with children's poetry — thematically and genre-differentiated, fascinating with its unusual image, atmosphere and sound shaping, revealing the beauty of language to a child, shaping his or her imagination, intellect and emotionality, and sense of humour. Poetry teaches and entertains, and

is essential for the proper development of children. Therefore, in order to understand it and teach small recipients of art how to read difficult meanings, one must know something about it, one must commune with it. Contemporary poetry, whose authors refer to children's imagination, subculture and axiology, has not been sufficiently described. This means a multitude of authors and a variety of forms and themes. Apart from classical poets who wrote before the war and continued their work in the second half of the 20th century (Jan Brzechwa, Janina Porazińska, Ewa Szelburg-Zarembina, Julian Tuwim), as well as those who debuted after the Second World War, with an established position (Wanda Chotomska, Jerzy Ficowski, Dorota Gellner, Ludwik Jerzy Kern, Joanna Kulmowa, Józef Ratajczak, Rev. Jan Twardowski, Danuta Wawiłow), new artists appear — already known (Natalia Usenko), or only recently recognised (Michał Jankowski, Agnieszka Karcz, Rafał Lasota, Krzysztof Roguski), or worthy of promotion, such as Paweł Gołuch. And while the poems of the latter ones do not shock with formal experiments, surrealistic images, fresh and original metaphors, they meet with positive reception by children. They refer to those motifs that have already proved their worth and are constantly present in literature for this circle of readers. They are dominated by themes of home, family and nature, as well as humour and subtle didactic elements. Regular verse, rhythm and rhymes make them catchy for the youngest readers.

A closer look at contemporary poetry for children from a diachronic and synchronic perspective shows that it is where the most interesting literary phenomena have taken place (greater thematic and genre differentiation, enrichment of compositional arrangements and linguistic means leading to a wider aesthetic and literary experience for the audience). After the Second World War, poetry began to increasingly flatter the tastes of young readers — their predilection for play and fantasy. It was connected with overcoming the conventions established in the interwar period, when the fairy-tale magical and realistic (folk) current of poetry was determined by poetry collections of Janina Porazińska, Ewa Szelburg-Zarembina, and the religious one by poetry collections of Stefania Ottawa, Michalina Chełmońska-Szczepankowska, Maria Czeska-Mączyńska, Stefania Kossuthówna Wanda Malicka, M. A. Kasprzycka, or Edward Kłoniecki. It is worth adding that at that time, religious poems were also written by authors not only connected with religious poetry (Maria Czerkawska, Lucyna Krzemieniecka, Józef Czechowicz, Czesław Janczarski, Ludwik Wiszniewski). Experiences of romantic descriptive poetry, used by Porazińska and earlier by Maria Konopnicka, were still cultivated in poems about four seasons (Maria Czerkawska,

Hanna Januszewska, Tadeusz Kubiak, Ewa Szelburg-Zarembina, and Antoni Nosalski). New trends in this area, aimed at replacing sentimental descriptiveness with a word-play and a situational concept, were born under the influence of the poetic school of Julian Tuwim and Jan Brzechwa, and were reflected in the works of such authors as Jerzy Kierst, Jerzy Ficowski, Ludwik Jerzy Kern, Janusz Minkiewicz, and Wanda Chotomska. Some poets, such as Joanna Kulmowa, Jerzy Ratajczak, Zbigniew Jerzyna, Krzysztof Zuchora, Danuta Gellnerowa, with their poetic impressions full of reverie on the charm of the sensual world, came close to the ideal of adjective-free poetry — pure poetry. The fact that artists creating for both children and adults (Ratajczak, Kulmowa, Kubiak, Julian Kornhauser, Piotr Sommer) were also involved in writing for children was not indifferent to the varied level of literary creations. While the poetry of the first three was well received, the children's books by Kornhauser and Sommer did not pique the interest of little readers. However, children had well received religious poems by Rev. Jan Twardowski, who introduced new qualities to religious verse within the created reality — merriment and humour. The humorous way of writing demonstrates the blurring of the boundaries between the sacred and the profane, the narrowing of the distance between the poet and the reader, and the change of communication relations, and the ordinariness.

The latest poetry for children, which has been “tamed” by it and elevated to the artistic rank, deals with subjects close to children, combining everyday life and uniqueness. The world presented in it is cheerful, humorous, joyful, lively, lyrical, friendly, safe, revealing, but also full of understatements and existential and philosophical reverie. We can find it in the collections of poems by Zofia Beszczyńska, Józef Czechowicz, Jerzy Ficowski, Anna Kamieńska, Ludwik Jerzy Kern, Julian Kornhauser, Joanna Kulmowa, Joanna Papuzińska, Józef Ratajczak, Piotr Sommer, Rev. Jan Twardowski, and Danuta Wawiłow. Others, such as Paweł Beręsewicz, Wanda Chotomska, Agnieszka Fraczkak, Kalina Jerzykowska, Małgorzata Strzałkowska and also previously mentioned Beszczyńska show interest in the language, which is the result of their artistic predisposition and sensitivity to the word, but it is also a consequence of their philological and humanistic education (Polish, English or German philologists, journalists, translators, lexicographers, and librarians). Less known as poets, literary and language researchers also have a philological education: Alicja Mazan-Mazurkiewicz, Danuta Mucha, Zofia Ożóg-Winiarska, Alicja Ungeheuer-Gołąb, Justyna Winiarska. The list of contemporary artists is supplemented by the names of poets debuting at the end of the 20th century: Marcin Brykczyński, Dorota Gellner, Ja-

dwiga Jałowiec, Karolina Kusek, Zofia Olek-Redlarska, Natalia Usenko, Emilia Waśniowska, and Rafał Witek<sup>2</sup>. Each of these artists has developed their own technique, writing style and method. Nevertheless, there are also common elements which make it possible to distinguish several currents and tendencies in contemporary poetry. They will be determined by the way of creation of the world and the speaker, intention, themes, genres, therefore all of which will allow the child to be introduced to the world of literature through the acquisition of reading and cultural competence. These opportunities are provided by texts immersed in the world of the *Bible*, myths and fairy tales. Poets are not afraid to introduce more or less explicit cultural allusions into lyrical works, referring to literary works (e.g. J. Ratajczak's *Robinson*), musical works (e.g. W. Chotomska's *Muzyka Pana Chopina* [Mr Chopin's music]), as well as paintings (e.g. Karolina Kusek's *Jutro będzie piękny dzień* [Tomorrow will be a beautiful day]).

### *Lyric poetry*

It is the most subtle expression of thoughts and emotions; this is where the speaking subject most strongly reveals his/her attitude "towards the world, towards his/her own internal experience and towards language". Works with a hidden adult speaking subject are characterised by the syncretism of form, the presence of narrative and dramatic structures (children's lyric poetry); texts with a revealed child subject are usually maintained in the form of a lyrical monologue, they are the purest kind of lyric in which the experiences expressed in it come directly from the child's world (children's lyric poetry) [Ługowska 1979, 96–97, Waksmund 1999, 25–26, Żurkowski 1981, 96]. Lyric poetry for children is more traditional. It is represented by songs and lullabies (A. Kamieńska, J. Kulmowa, J. Papuzińska), landscapes of the native land and related nature: animals, plants, natural phenomena, and seasons (e.g. Cz. Janczarski, T. Kubiak, J. Kulmowa, K. Kusek, J. Ratajczak), and religious poetry (ks. J. Twardowski, E. Waśniowska, A. Bernat, J. Ratajczak, T. Rucinski), which has had its revival after the lifting of censorship (Kulmowa, K. Kusek, J.) The contemporary lyrical model of a religious poem departs from the sentimental descriptiveness and the catechism dominating in the 19th century, and is now replaced by lyricism, warmth, the Franciscan attitude to the world, and the joy of being able to partake in it. They are possible thanks to the creation of a lyrical subject taking up the attitude of a contemporary child — joyful, spontaneous, open to sacrum. This world, the nature surround-

ing the child's subject are treated as perfect creations of God. Elements of the world and humans who feel good in connection with nature are in balance. Beauty and sacrum constitute unity, which can be seen in the poetry of Kulmowa, Twardowski, and Oszejca. Jolanta Ługowska notes that the artists mentioned above "Liberating the adolescent viewer from the grip of a ritual that is too formal and too rigorously treated... primarily express the joy of being a believer." [Ługowska 1994, 47]. No wonder that a poem often takes on the character of a prayer which, when coming from a child's mouth, sounds innocent and sincere, and more intimate. Apart from lyrical prayers and children's monologues, other forms of poetry also appear within religious lyric poetry — descriptive poetry focusing on places of worship, poetry of persuasion, hagiographies, educational poem, psalm, carol, which are often replaced by carol poems (J. Ficowski, S. Grochowiak, J. Ratajczak) genetically and thematically related to folk carols sung during the Christmas and New Year season. The ones intended for children show more links with "literary" carols (Stanisław Grochowski, Franciszek Karpiński, Teofil Lenartowicz) than with pastoral carols. They take on forms of songs, dramas and ballads [Waksmund 1999, 24]. Songs respond to a child's need for movement, singing, and are an expression of a child's sensitivity to rhythm and melody, and they belong to the regular children's repertoire. A characteristic feature of songs is their melodic nature, which indicates their links to folklore both in terms of sound, rhythm (many of them have the rhythm of popular dances — waltz, krakowiak, kujawiak), as well as content. Although they are readily recognisable by their genetic code, the title also facilitates the task, suggesting an active way of reception through singing. In contemporary works, fun is combined with education (e.g. Zbigniew Lengren's *Piosenka algebraiczna* [Algebraic Song]). The oldest variety of song is a lullaby, which was described in detail in the literature [Cieślowski 1967, 66–77; Baluch 1996, Jonca 1982, Kowalczykówna 1988, Ungeheuer-Gołąb 2004, 26–68, Wadolny-Tatar 2014]. Poets gladly use this type of expression and this is why the contemporary repertoire is so varied. On one hand, we find examples of continuation and references to the traditional model, observed in the stylistic (traditional singing), atmospheric, content (traditional motifs, for example the sleeping queen, Tale Teller, the bear) layers, as well as the formal one (a model of an enumeration and repetition poem, which we find in Kulmowa and Danuta Gellner, Stanisław Grochowiak); on the other hand, many of these lullaby-like texts do not adhere to the genotype of the lullaby [Budrewicz 1996] (Kern's *Na kanapie* (On the couch)). Some of the others bring new themes, motifs or toposes (Papuzińska),

have a meditative character (Zasypianka Kulmowa) and come close to the purest children's lyrics or nonsense poems [Ungeheuer-Gołab 2004, 56]. Zofia Ożóg-Winiarska notes that the contemporary lullaby is modified by the motif of sleep and oneiric aesthetics, giving it a philosophical and anthropological dimension [Ożóg-Winiarska 2002, 128]. Landscape, patriotic, and religious poems, under the patronage of Konopnicka, are still among the most popular varieties of verse. These landscape and religious poems are strongly connected with atmospheric and astronomical phenomena, with the seasons of the year (e.g. rowanberry drops red corals — autumn, Christmas — winter, snow). Transformations that take place in the natural world are presented with the help of common construction schemes and literary tricks, stereotypical motifs (painting and painting/sound ones, e.g. lark), and dynamic and static images (e.g. birds flying away, colourful leaves and trees...), which also have an ambiance-symbolic value. It would be possible to create a catalogue of the most popular ones. Regardless of the changing generations and literary movements, the same rules for the construction of a poetic picture still apply to children's poetry. Poets quite willingly use anthropomorphism, plastic epithets, and pictorial comparisons fully understandable to the young recipient of the poem. It can be a form of indirect poetry, presenting individual months in an anthropomorphised way, and when the effect is to be strengthened, a dialogue with the month-hero is introduced. Poems of this kind sometimes take on the form of a song and reveal a playful intention (T. Śliwiak *Kiedy do nas przyjdzie wiosna?* [When will spring come to us?]). The changes taking place in nature are observed by a poet and a nature researcher and admirer. This double look, "summed up" within the rhymed structure, facilitates combining aesthetic and educational aspects. However, it does not have the character of a teacher's lecture. In contemporary works, the charge of lyricism allows the poet to better sparkle with epithets, comparisons, animations, metaphors, and to better appeal to the imagination of the child. The escalation of lyricism, in turn, leads to the subjectification of poetic description. There are also increasingly frequent examples of typically lyrical confessions [Olszewska 1996, 30]. Undoubtedly, credit should be given here to: Ficowski, Kubiak, Kulmowa, Ratajczak, Śliwiak, and following in their footsteps younger poets Zbigniew Jerzyna and Tadeusz Szima. There are poems within the children's poetry, which Waksmund describes as "grey hour" poetry [Waksmund 1999, 24] (Cz. Janczarski, J. Papuzińska) — hours of storytelling and preparation for sleep, the contemporary variety of which may be "a fireplace poem", or "a bedtime poem". All of them are contained within the "poetry of the child's



room” [Ożóg-Winiarska 2002, 6]<sup>3</sup>. Forgotten forms of lyric poetry for children include orphan poems and pastoral poems, which nobody writes nowadays. They belong to the “social landscape of the past years” [Waksmund 1999, 22], which for young poets is a historical kitschy painting. No wonder that they turn their attention to children’s poetry or word games. The current of children’s lyric poetry can be considered to be the most modern because of the philosophical and existential issues undertaken by poets (life, love, illness, the mystery of passing, old age, death) — difficult, often incomprehensible for children, as well as the form — stichic or divided into small segments poems, the lack of rhyme, the use of rich, pictorial metaphors emphasising the subjectivity of the poetic vision, the lack of genre precision, which Ryszard Waksmund explains as follows: “Its typology is rather determined by the sphere of subject matter, covering various areas of child philosophy and psychology, seen from an existential perspective, in a serious way, as if through the eyes of an adult” [Waksmund 1999, 26–27]. The precursors of this poetry were Bolesław Leśmian and Konstanty Ildefons Gałczyński, and among children’s poets Józef Czechowicz, Kazimiera Hłakowiczówna, Julian Przyboś. Nowadays, this kind of lyric poetry is practiced by Józef Ratajczak, Emilia Waśniowska, Joanna Kulmowa, Anna Kamińska, Danuta Wawiłow, Joanna Papuzińska, Karolina Kusek, Julian Kornhauser, Rev. Jan Twardowski, Marek Pekala, Wincenty Faber. Poets are not afraid of difficult topics, and they can write in a way that a child can understand. They write about suffering, evil in the world, sadness and anxiety in a language rooted in tradition, evoking fairy tales [Zabawa 2013, 120–125] (e.g. E. Waśniewska) and touching the Mystery, also they use questions, sequences of unanswered questions (e.g. D. Wawiłow, J. Kulmowa, Z. Beszczyńska, A. Kamińska), poetic riddles (e.g. J. Ratajczak) and metaphors (e.g. J. Kulmowa). Many of those works fit into the current of religious lyric poetry, of which the most eminent representatives at present are: Rev. Jan Twardowski, Joanna Kulmowa, and Anna Bernat. Thanks to the creation of the lyrical subject for the contemporary child who treats the sacrum with greater spontaneity and cheerfulness, they managed to break with the stereotype of catechism, sentimental descriptiveness and seriousness prevailing in the 19th and the first half of the 20th century [Waksmund 1999, 20]. The poets show visions of the afterlife and heaven in a cheerful way, with tongue-in-cheek (e.g. Z. Beszczyńska), or through poetic images that make the transition to the other side a beautiful and joyful moment (Z. Beszczyńska, E. Piotrowska). Angels and birds are an important motif [Ożóg-Winiarska 2005, 268, Zabawa 2013, 125–126], with birds

often replacing angels. In Ratajczak's poems, as Zofia Ożóg-Winiarska wrote, birds "are links to the world which escapes human observation, they exist and participate in the metaphysical dimension of the world. Birds link the spheres of heaven and earth, as well as different places and people" [Ożóg-Winiarska 2005, 268]. They are closer to God. Passing away is depicted with the aid of nature's motifs — a tree (e.g. Kusek, e.g. D. Wawilów), a flower (e.g. K. Kusek), or a butterfly. Poets reach for motifs that used to be popular not only in Romanticism, but also in Young Poland (wandering, salamander, shadow). Reflections on passing, passing away and what is on the "other side" also appear in the current of reflective poetry and persuasion (e.g. A. Kamieńska, J. Kulmowa, J. Ratajczak, M. Pekala, J. Kornhauser). It is where poets formulate anxieties, fears and doubts of the modern man and child, and pose the most important questions about the Mystery, about what we cannot grasp, what we do not understand and what is difficult to convey. And from here it is just a step away from approving Rev. Twardowski's statement on a good poem: "I think that every good poem is a religious poem, even if it is not called so. After all, it reaches the deepest, it touches upon the relationship with the Mystery." [Twardowski 2007, 293]. For example, Kornhauser's poem:

Nie, nic się nie kończy, nie kończy się niebo, nie kończy się ziemia, nie  
kończą się drogi, lasy i morza. Dlatego idź przed siebie, licz powoli  
kroki [Kornhauser 1981, 45].

No, nothing ends, the sky does not end, the earth does not end, roads,  
forests and seas do not end. Therefore, go forwards, count your steps  
slowly [Kornhauser 1981, 45].

Such poems, following the example of adult literature, give their reader time for reverie, reflection and conclusions. The understanding of the existential and philosophical issues is supported by texts that include childhood symbols, reminiscences and projections. Their authors allow themselves to see philosophical and ludic images of the world through a child's eyes. The adult subject speaking, if he or she appears, sympathises with the child and accepts their world of values, their view of reality as in Ratajczak's poem *W królestwie nocy* [In the Kingdom of the Night].

W nocy wierszem mówi kanarek, myszka wchodzi do zamku przez szparę.  
Z wojny wraca ołowiany żołnierz do pudełka, gdzie pułk cały leży. Lalka  
suknie bez przerwy przymierza, w niebie z gwiazdą spotyka się wieża. W

szafie rzeczy mówią do rzeczy. Tylko ten, kto nie usnął, zaprzeczy. A król nocy z berłem pod głową złote jabłko gryzie jak owoc [Ratajczak 1986, 10]

At night, a canary rhymes, a moa mouse enters the castle through a crack. A toy soldier returns from the war to the box, where the whole regiment lies. A doll keeps on changing dresses, a tower meets a star in the sky. In the closet things talk to things. Only those who have not fallen asleep will deny. And the king of the night with sceptre under his head bites the gold orb as it were an apple [Ratajczak 1986, 10].

No wonder that here we see poems with a fairy-tale atmosphere, as well as those that bring back images from childhood — home, play, readings, behaviours... Children's dreams and imagination become “a fully-fledged poetry-forming matter” [Waksmund 1999, 28] “Lyric of children's dreams and imagination” — Waksmund writes — is based both on an anecdote (a document of children's behaviour) and on oneiric threads and daydreams, which are the expression of a desire to increase the manifestations of one's own existence. Through poetic “reconstructions” and projections, the subject not only saves the remains of his or her own childhood experiences (forgotten language), but also points out to the young recipient those values of his or her age that they should not lose in adulthood [Waksmund 1999, 28]. The value of these texts is their subtle lyricism, facilitating the inclusion of educational elements and axiology.

### *Playing with words*

It is a group of works under the patronage of Brzechwa and Tuwim. This group is one of the children's favourite readings, because the authors refer to children's folklore (ludic) and popular folklore in the layers of sound (onomatopoeias, vocal instrumentation), lexis (style, dialect, jargon), syntax (syntactic parallelisms, anaphors, epiphora), composition (riddles, fun questions) and content (absurdities, nonsense). Contemporary authors try to satisfy children's preferences for ludic behaviours, especially word games: tongue twisters, puns, nonsense verses, counting-out rhymes, neologisms, sound imitative words, homonymous and synonymous constructions, surprising combinations and associations, paronomasias, etc. Poets use devices incorporating a particular position of letters, syllables, rhymes, words, sounds and associations, and their poems are just sheer fun. The liveliness of fun makes children assimilate certain language contents unwittingly. In the works of

poets such as: Marcin Brykczyński, Wanda Chotomska, Łukasz Dębski, Agnieszka Frączek, Kalina Jerzykowska, Małgorzata Strzałkowska, dominated by the element of linguistic play, surprising juxtapositions, enumerations, unusual words, a child encounters phonetically interesting and broadening vocabulary. Playing with language, and thus its sound, can be found in the texts written by Brzechwa and Małgorzata Strzałkowska, homonymy and homophony in e.g. Ficowski's poem *Dziwna rymowanka* [Strange Rhymes], etymology in Tuwim's *Figielek* [Little Prank], and phraseology in Brzechwa's *Androny* [Gibberish]. These poems are open to the active reception by children, just like ideographic (pictorial) poems that draw the reader into the play (Kern, Kornhauser, Wawiłow, Kierst). No wonder that here we see such diverse genres as: nursery rhymes, "what if..." poems, counting-out rhymes, riddles, questions, onomatopoeic poems, proverbs poems, bumpety-bumps, poems for games and plays, or poetic plays. The genre names derive from the substance of work — construction of the depicted world (topsy-turvy poems), a poetic concept (proverb poems), a recurring motif or some phraseological cluster (bumpety-bumps), anaphor ("what if..." poems), a question or a sequence of questions (queries), or rhymes. These poems are of an utilitarian character, they have didactic function (they provide language and communication skills, develop cultural competence), and they constitute an attractive material for logopaedic and articulatory exercises (e.g. Małgorzata Strzałkowska's *Mowa polska* [Polish Speech], Kern's *Wiersz, w którym syczy przez cały czas* [Poem in which it hisses all the time], Urszula Kozłowska's *Chrzyszcz i gyszcz* [Beetle and Reed]), grammatical and spelling exercises (Strzałkowska's *Wacusz Daisy*, Urszula Butkiewicz's *Mówka sówki do mrówki i innych bajek pół stówki* [Owl's Speech to the Ant and 50 other fairy tales], for recognising and remembering graphs (Łukasz Debski's *Gęsie rozmowy o mięsie* [Goose Talks about Meat], *Jak (w) dym!* [Like (in) smoke!] by Agnieszka Frączek, alphabet poems — *Abecadło* [Alphabet] by Wawiłow), to make one aware of the semantic role of the sound/letter (*Jedna litera a zmiana wielka* [One letter makes a difference] by Frączek.

Złapał pająk smoka w SIEĆ. — Teraz sobie w sieci SIEDŹ! — śmiał się w głos, a więzień CZUŁ jak mu kapie pot z trzech CZÓŁ... [Frączek 2011, 36]

A spider caught a dragon in the NET. The dragon, who was called NED, knew that the only chance he HAD was to put in good use his triple HEAD [Frączek 2011 36]

Some of these poems have a counting-out and repetitive structure. It also explains why the counting-out rhyme belongs to children's favourite genre forms, finding wide application in their activities — games and plays. In all these variations, one can see a clear (often mnemonic) rhythmic frame and the enumeration of elements of the presented world. Poets probably introduced numerous repetitions, like those of Konopnicka, because of intonation values [Budrewicz 1987, 25], which are important for children. No wonder that these poems are characterised by subtle lexis and childlike and colloquial syntax [Ostasz 2008, 138]. All of them, together with the children's favourite counting-out rhymes, were created for play, as were those whose "construction and semantics stem from the unlimited possibilities of a child's imagination". [Waksmund 1999, 16]. These include tales of lies (in Polish: *niebylice*), thrilling tales, topsy-turvy poems and riddles, "what if" poems, and questions that have a folklore background.

\* \* \*

Contemporary poetry for children develops bipolarly. On the one hand, it draws on the patterns of adjective-free poetry, on the other, the artists use the area of children's imagination and subculture. However, they always try to give their words a mark of originality, novelty, which can be seen mainly in the area of the lyric poetry. "Children's poetry — as Joanna Kulmowa writes — is an unspoiled form of communal song, a folk fairy tale that contains lasting archetypes, shows the unreal, and is also characterised by wit, mental shortcut, aphorism — the least ageing creations of human thought, and this is precisely the victory, and that is why it is worth writing for children" [Kulmowa 1991, 3–5].

### Notes

- <sup>1</sup> I think here about the work of those scholars who tried to define children's poetry, to systematize it: J. Cieślowski, A. Baluch, J. Ługowska, M. Ostasz, J. Papuzińska, A. Ungeheuer-Gołąb, R. Waksmund, K. Zabawa, B. Żurkowski.
- <sup>2</sup> This list is by no means complete. It does not include the list of collections of poems from the years 1990–2012 compiled by Anita Żabińska and published on the Internet, which includes local, niche and own publications [Żabińska; Zabawa 2013, 114].
- <sup>3</sup> Such terms are used by Zofia Ożóg-Winiarska, who places the "poetry of the child's room" next to, on a par with the "fireplace poem" and the "bedtime poem". For me, "poetry of the child's room" is a category superior to other poems, as it is not limited only to the use of night motives.

*Bibliography**Sources*

*Frączak 2011* — Frączak, A. (2011). Smok, Idem: Jedna litera a zmiana tak wielka [Dragon, Idem: One letter and change so great]. Łódź: Wydawnictwo „Literatura”.

*Jonca 1982* — Jonca, M. (1982). Kołysanki i wiersze kołysankowe [Lullabies and cradle poems]. *Literatura Ludowa*, 2, 23–35.

*Kornhauser 1981* — Kornhauser, J. (1981). Nic się nie kończy — Tyle rzeczy niezwykłych. Wiersze dla Agatki [Nothing ends — So many extraordinary things. Poems for Agathy]. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

*Ratajczak 1986* — Ratajczak, J. (1986). W królestwie nocy. Wierszyki dla Grzesia [In the kingdom of the night. Rhymes for Greg]. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

*Twardowski 2007* — Twardowski, J. (2007). Autobiografia. Myśli nie tylko o sobie, t. 2 Czas coraz prędszy 1959–2006 [Autobiography. Thoughts not only about myself. Time goes faster and faster 1959–2006] (t. 2). Kraków: Wydawnictwo Literackie.

*References*

*Adamczykowa 2001* — Adamczykowa, Z. (2001). Literatura dla dzieci. Funkcje, kategorie, gatunki [Children’s Literature. Functions, categories, genres]. Wydawnictwo WSP TWP, Warszawa.

*Baluch 2010* — Baluch, A. (2010). Propozycje nowych gatunków w literaturze dla dzieci: echobajki i wyczytanki [Proposals for new genres in literature for children: echo-tales and readingouts]. In B. Olszewska, E. Luck-Hare (Eds.), „Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży [„Old” and „new” in the literature for children and youth] (pp. 11–23). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

*Baluch 1996* — Baluch, A. (1996). Pogaduszki do poduszki (o literaturze dla najmłodszych) [Chats to the pillow (about literature for the youngest)] Kraków: Wydawnictwo Edukacyjne.

*Baran 2001* — Baran, Z. (2001). W kręgu poezji religijnej dla dzieci [In the circle of religious poetry for children]. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.

*Budrewicz 1996* — Budrewicz, T. (1996). Najpiękniejsza kołysanka polska. O „Lulajże Jezuniu” [The most beautiful Polish lullaby. About ‘Sleep Jesus’]. In S. Koziar, J. Okoń idem (Eds.), Z kolędą przez wieki w Polsce i w krajach słowiańskich [With carol through centuries in Poland and Slavic countries] (pp. 272–284). Tarnów: Wydawnictwo „Biblos”.

- Budrewicz 1987* — Budrewicz, T. (1987). Niektóre cechy stylu Konopnickiej [Some features of Konopnicka's style]. In J. Z. Białek, J. Jarowiecki (Eds.), *Maria Konopnicka w siedemdziesięciopięciolecie zgonu* [Maria Konopnicka — 75th anniversary of her death] (pp. 13-35). Kraków: Wydawnictwo Naukowe WSP.
- Cieślukowski 1967* — Cieślukowski, J. (1967). Wielka zabawa [Big fun]. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kowalczykówna 1988* — Kowalczykówna, J. (Ed.) (1988). Luli... luli [Hash... hush]. Lublin: Wydaw. Lubelskie.
- Ługowska 1979* — Ługowska, J. (1979). Ratajczak: od wiersza dla dzieci do liryki dziecięcej [Ratajczak: from a line for children to children's poetry]. *Poezja*, 6, 97-103.
- Ługowska 1994* — Ługowska, J. (1994). „Kto?” Joanny Kulmowej jako przykład współczesnej poezji religijnej dla młodego odbiorcy [Joanna Kulmowa's „Who?” as an example of contemporary religious poetry for young audience]. In U. Chęcińska (Ed.), *Dziecko i jego światy w poezji dla dzieci* [Child and their worlds in children's poetry] (pp. 44-46). Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Olszewska 1996* — Olszewska, B. (1996). Literatura na łamach „Płomyczka” (1945-1980) [Literature in „Płomyczek” (1945-1980)]. Opole: Univ. of Opole — Institute of Polish Philology.
- Ostasz 2008* — Ostasz, M. (2008). Od Konopnickiej do Kerna. Studium wiersza paidialnego [From Konopnicka to Kern. Study of a paidial poem]. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.
- Ożóg-Winiarska 2002* — Ożóg-Winiarska, Z. (2002). Nocne pejzaże w liryce dla dzieci [Night landscapes in the poetry for children]. Toruń: Adam Marszałek.
- Ożóg-Winiarska 2005* — Ożóg-Winiarska, Z. (2005). Poezja dla dzieci Józefa Ratajczaka [Józef Ratajczak's poetry for children]. Piotrków Trybunalski: Wydawnictwo Piotrowskiej Filii Akademii Świętokrzyskiej.
- Papuzińska 1978* — Papuzińska, J. (1978). Poezja [Poetry]. In A. Przeclawska (Ed.), *Literatura dla dzieci i młodzieży w procesie wychowania* [Literature for children and youth in the educational proces] (pp. 75-97). Warszawa: WSiP.
- Ungeheuer-Gołąb 1999* — Ungeheuer-Gołąb, A. (1999). Poezja dzieciństwa czyli droga do wrażliwości [Childhood poetry, or road to sensitivity]. Rzeszów: Wydawnictwo WSP w Rzeszowie.
- Waksmund 1999* — Waksmund, R. (1999). Wstęp [Introduction]. In *Poezji dla dzieci. Antologia form i tematów* [Poetry for children. Anthology of forms and themes] (pp. 5-40). Wrocław: Wydawnictwo Bagiński i Spółka.
- Wądolny-Tartar 2014* — Wądolny-Tartar, K. (2014). Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego [Lullaby in the poetry of the twentieth and twenty-first century. Emergence of genre]. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.

*Zabawa 2013* — Zabawa, K. (2013). *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po roku 1989 wobec kultury współczesnej* [Story begun. Polish children's literature after 1989 and the contemporary culture]. Kraków: Akademia Ignatianum Wydawnictwo WAM.

*Żurkowski 1999* — Żurkowski, B. (1999). *W świecie poezji dla dzieci* [In the world of poetry for children]. Kraków: Impuls.

*Żabińska* — Żabińska, A. (2012) *Poezja dla dzieci między 1990 a 2012* [Poetry for children between 1990 and 2012]. Retrieved from [http://ryms.pl/artykul\\_szczegoly/114/poezja-dla-dzieci-miedzy1990-a-2012.html](http://ryms.pl/artykul_szczegoly/114/poezja-dla-dzieci-miedzy1990-a-2012.html).

*Боżена Ольшевска*

Опольский университет, Ополе; ORCID: 0000-0001-8755-3078

СОВРЕМЕННАЯ ПОЛЬСКАЯ ПОЭЗИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ

В статье основное внимание уделяется истории польской поэзии для детей второй половины XX-начала XXI вв. Автор раскрывает связь современной детской поэзии с традиционной польской поэзией для детей (в том числе и некоторыми фольклорными формами), характеризует творческую манеру отдельных поэтов (J. Twardowski, Z. Beszczyńska, J. Kulmowa, W. Oszejca), обозначает точки разрыва с традицией. Автор предлагает разделить современную детскую поэзию на два основных направления: «Lyric poetry» и «Playing with words», подробно говорит об их художественной специфике и читательской прагматике; предлагает сопоставление образцов современной детской поэзии с творчеством классиков этого направления (Jan Brzechwa, Janina Porazińska, Maria Kopornicka, Ewa Szelburg-Zarembina, Julian Tuwim), раскрытие связи с традицией религиозной и обрядовой поэзии. Автором представлен взгляд на историю польской детской поэзии с диахронической и синхронической позиции, что позволило выявить ряд интересных литературных явлений в этой сфере.

*Ключевые слова:* польская поэзия для детей, польские детские поэты, тенденции в современной польской детской поэзии



# МАТЕРИАЛЫ

*Светлана Березкина*

## СТИХИ С. П. ШЕВЫРЕВА ДЛЯ ДЕТЕЙ (1857–1858)

Статья посвящена анализу стихотворений С. П. Шевырева для детей, написанных в 1857–1858 гг. В эти годы резко усложнилось положение поэта, имя которого исчезло со страниц литературных изданий. Причиной этого стало столкновение С. П. Шевырева с гр. В. А. Бобринским, кузеном Александра II, переросшее в драку. Единственным местом, где регулярно появлялись в 1857–1858 гг. его стихи, были издававшиеся А. О. Ишимовой для воспитанниц благородных пансионов журналы «Звездочка» и «Лучи, журнал для девиц». В статье рассматриваются два тематических направления в стихах С. П. Шевырева для детей. Стихи религиозного содержания писались им в расчете на основные знания Закона Божьего у этого детского круга, что позволило автору не упрощать свои сюжеты. Другое направление было связано с трудовой жизнью русского крестьянства, изображавшейся с исключительной любовью. Глубокая набожность русского крестьянина была той чертой, которая была неразрывно слита с его трудами в стихах С. П. Шевырева. В статью вошло неопубликованное ранее стихотворение поэта о судьбе нищего мальчика-сироты.

*Ключевые слова:* Биография и творчество С. П. Шевырева, журналы А. О. Ишимовой, религиозная проблематика в стихах для воспитанниц благородных пансионов, стихи для детей о русском крестьянине и его трудовой жизни.

---

*Светлана Вениаминовна Березкина*  
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН  
Санкт-Петербург  
s.berezkina@mail.ru

Стихи для детей Степана Петровича Шевырева (1806–1864), филолога, литературного критика, поэта и переводчика, никогда не становились предметом научного исследования. В 1857–1858 гг. им было создано полтора десятка детских стихотворений, из которых одиннадцать было напечатано в журналах для детей — два в «Звездочке» (журнале для младшего детского возраста) и девять в «Лучах» («для девиц»). Впоследствии появились публикации по архиву поэта еще трех стихотворений<sup>1</sup>, которые, как мы полагаем, были также адресованы детям; еще один найденный текст мы хотели бы предложить в настоящей статье.

Итак, всего из-под пера Шевырева вышло пятнадцать детских стихотворений, объединенных художественно и тематически и позволяющих говорить о целостности его концепции творчества для детей. Печатали их Шевырев под псевдонимом «С. Ивановский», поскольку публиковаться под своей фамилией в это время он не мог — ни в передовых литературных журналах, ни в консервативных, ему родственных и по духу, и по работам предшествующих лет. В одном лагере он был ненавидим за свою проправительственную позицию, выражавшуюся им до 1857 г. во всех творческих и жизненных сферах, в другом — внушал страх за свою внезапную опалу. Детские стихи стали для Шевырева единственной отдушиной, в которой он находил применение своим творческим силам.

14 января 1857 г. Шевырев пережил событие, перечеркнувшее его прошлое как заслуженного профессора Московского университета и видного, близкого славянофилам, литератора. В кулуарах заседания совета Московского художественного общества произошло столкновение Шевырева с гр. В. А. Бобринским (1804–1874), внуком Екатерины II и, соответственно, кузеном ее правнука Александра II. Петербургские и московские сообщения об этом происшествии разнятся, но более правдивыми, по-видимому, были те, которые шли из Москвы. Толкования, рождавшиеся в Петербурге, сходились на том, что это было столкновение славянофила с западником, в центре которого оказались суждения о речи английского парламентария Роберта Пиля-младшего с выпадами против России и негативным отзывом о коронации Александра II, на которой он присутствовал [Сборник ПД 1922, 178–179, 179–180; Труды Публ. 6-ки 1934, 65; Лит. наследство 1964, 212, 214–215; Толстой 1949, 153]. И. С. Тургенев, получивший в Париже несколько писем о Шевыреве, изложил в письме к А. И. Герцену от 21 февраля (5 марта) 1857 г. версию, в которой присутствовало словечко «выблядок», якобы отнесенное профессором к порождению бабуш-

ки Бобринского, а графом, в свою очередь, — к жене профессора<sup>2</sup> (в известных ныне письмах к Тургеневу это словечко отсутствует: [Тургенев 1987, 195–196]).

Если следовать изложению Н. П. Барсукова, основанному на рассказе очевидца, Бобринский, пришедший на заседание после какого-то обеда подшофе, задел Шевырева резкими высказываниями о «русских порядках и неустройствах», назвав грабеж «нашим родным делом», а «драные спины» помещичьих крестьян — единственным, чем Россия может «похвалиться перед Европой» на очередной всемирной выставке. Шевырева, стоявшего за «русское имя», Бобринский назвал «защитником всякой мерзости и подлости». Шевырев отвечал ему, «весьма не стесняясь в выражениях», и перепалка огласилась словами «бранными и неприличными», сыпавшимися с обеих сторон. Бобринский вызвал Шевырева на дуэль, а затем, получив отказ, встал в боксерскую стойку. Огромный ростом и силой, он избил тщедушного, маленького профессора так, что его вынесли в карету «на простынях» [Барсуков 1901, 321–322].

Шевырев не сразу осознал катастрофичность того, что произошло в его жизни. Он надеялся найти поддержку у сильных мира сего, однако надежды оказались тщетными. 1 января 1860 г. Шевырев писал сыну Борису о том времени: «Я был оставлен всеми — и никто не вступился за меня во время моего несчастья. Один Олсуфьев покойник решился подать мое письмо государю. Но этой честной души уже нет: его взял Бог» [Письма к сыну, л. 165]. Речь идет об обер-гофмейстере гр. В. Д. Олсуфьеве, который выхлопотал для Шевырева милостивое письмо от императора, сгладившее происшествие, благодаря чему он избежал высылки из Москвы и увольнения со службы, получив разрешение подать прошение об отставке [Петров 2008, 209–210].

Неотвратимость надвигавшейся общественной изоляции обнаруживалась постепенно. Семья Шевырева жила на его жалованье и небольшой доход от имения. Нехватка средств побуждала Шевырева искать место новой службы в Лазаревском институте восточных языков, Московском коммерческом училище, но все его попытки заканчивались провалом. Шевырев подробно сообщал об этом своему сыну Борису в письмах — см., например, в письме от 27 сентября 1858 г., где речь идет о невозможности для него какой бы то ни было лекторской деятельности: «Привесили мне замок на уста — и я обречен на безмолвие» [Письма к сыну, л. 50]. Шевырев объяснял это отношением к себе как к уволенному со службы чиновнику, хо-

тя действительный его статус был для Российской империи вполне благополучным — чиновник в отставке: для российского дворянина «увольнение со службы» по императорскому указу было подобно «желтому билету», свидетельствовавшему о высшей степени жизненного неблагополучия. В конце 1850-х гг. под своей фамилией Шевырев печатал только отдельные издания («История русской словесности, преимущественно древней», ч. 3–4, 1858–1860; перевод «Валленштейнова лагеря» Ф. Шиллера, 1859); единичными были публикации Шевырева в «Журнале Министерства народного просвещения» и «Известиях императорской Академии наук» (публикацию в этом журнале своих стихов на коронационный манифест Александра II Шевырев считал для себя исключительной удачей). Выпуск «Истории русской словесности...», закончившейся на рубеже XV–XVI вв., и перевода «Валленштейнова лагеря», не пропущенного цензурой еще в пушкинское время, вызвал глумливые отзывы рецензентов. Передовая журналистика торжествовала победу над поверженным врагом, известным своими активными выступлениями в поддержку правительственного курса<sup>3</sup>.

Весной 1857 г. Шевырев написал три стихотворения, вызванных его столкновением с Бобринским, в которых говорил о понесенных им страданиях за «русское имя»<sup>4</sup>. В начале лета 1857 г., несколько оправившись от морального и физического потрясения, Шевырев с семьей уезжает в подмосковное имение Шекино, где возобновляет работу над «Историей русской словесности...». К этому же времени относится и начало работы Шевырева-поэта над стихами для детей. В них он опробовал те представления о воспитательном воздействии на детей, которые ранее изложил в своих работах «Об отношении семейного воспитания к государственному» (1842) и «Вступление в педагогию» (1852). В стихах Шевырева для детей сказались и новые идейно-тематические веяния, которые несла с собой эпоха Великих реформ.

У Шевырева были давние хорошие отношения с детской писательницей А. О. Ишимовой, завязавшиеся еще в 1840-х гг., когда он рецензировал ее издания в журнале «Москвитянин». В 1848 г. в «Москвитянине» был напечатан цикл сонетов Шевырева «Часовня Иверской богородицы», которые он хотел перепечатать в издававшемся Ишимовой журнале «Звездочка», однако эта публикация почему-то не состоялась (см. ее сочувственный отзыв о сонетах Шевырева в письме к нему от 29 января 1849 г. [Письма Ишимовой, л. 4]). В 1857–1858 г. Шевырев написал цикл детских стихотворений для журналов Ишимовой «Лучи» и «Звездочка», издававшихся

для воспитанниц женских благородных пансионов [об этих изданиях см.: Безносов 1992; Белозерская 2016; Стыкалина 2002]. Создавая стихи, Шевырев ориентировался на восприятие своей тринадцатилетней дочери Екатерины, переписывавшей их в свой альбом, поэтому, по-видимому, из написанного им почти всё, за исключением двух текстов, попало в журнал «для девиц» «Лучи». В письме от 12 сентября 1857 г. Ишимова поблагодарила Шевырева за присылку стихотворений, написанных летом 1857 г. [Письма Ишимовой, л. 10; Файнштейн 1989, 54].

В своих педагогических сочинениях Шевырев, с 1851 г. профессор кафедры педагогики Московского университета, ставил во главу угла духовное воспитание: «Цель воспитания должна истекать из назначения человека, а как назначение человека определяется для нас христианством, то отсюда ясно, как самый первый вопрос в педагогии связывает науку с христианским вероучением» [Шевырев 1852, 13]; эта сторона педагогических воззрений Шевырева подробно рассмотрена в работах И. Б. Гаврилова [см., например: Гаврилов 2017]. Шевырев, конечно, не мог оставить детские журналы без вероучительной дидактики, посвятив ей стихотворения «Слава творения», «Рождество Христово», «Свет разума сияет миру...». Со стороны тематики эти стихи не представляли новацию в творчестве поэта. С 1840-х гг. он подвизался в этой области, какие-то стихи печатая на страницах «Москвитянина», но большей частью оставляя их в своем архиве<sup>5</sup>. Установка на детскую аудиторию повлияла на стилистику тех стихотворений Шевырева, где речь шла об учении христианской церкви. Шевырев с радостью отдается «божественным» темам, стремясь лишь немного упростить их стихотворное изложение для детского восприятия. С самого начала своего творческого пути, еще в стенах московского Университетского благородного пансиона, поэт обнаруживал склонность к поэтике русской оды с ее сложными образными построениями, церковнославянизмами и устаревшими языковыми оборотами. Эти особенности творческого почерка Шевырева узнаются и в его детских стихах, поскольку он обращал их к детям просвещенным, то есть знающим начатки церковного учения. Например, в «Славе творения», развивающей цитату из Первого послания к коринфянам апостола Павла о «славе солнца», и «славе луны», и «славе звезд» (она приведена в эпиграфе, но с опечатками, очень характерными для журналов Ишимовой):

Кто всемогущую державу  
Простер по дивным небесам,

Дал всякому творенью славу,  
Луне, и солнцу, и звездам.  
День — слава солнца, тварям счастье,  
Тепло и жизнь, лазурь небес,  
И красок чудное согласие,  
И сельный<sup>б</sup> цвет, и плод древес.  
В ночи свет месяца — отрада  
Больной душе, трудам покой,  
Ночному путнику лампада  
И году соразмерный строй.  
Все звезды — слава ризе ночи:  
Сквозь мрак ее глядят оне,  
Как бы всевидящие очи,  
И славят Бога в вышине.

В стихотворении «Рождество Христово» Шевырев испытывает знания детей уже младшего возраста, напоминая им об усвоенных начатках церковного учения: Рождество Христово есть начало новой эры в истории человечества, Вифлеем возрождает потерянный Эдем, Младенец есть воплощение Бога-Творца. Ангелов и пастухов Шевырев описывает в конце стихотворения, но не называет, побуждая детей к припоминанию новозаветного рассказа о рождении Христа:

Певцы небес — незримый клир —  
Отверзту горнему чертогу,  
Вещая человекам мир,  
Запели: слава в вышних Богу!  
Последние в сынах земли  
Ту песню в полночь услышали,  
В пещеру первые пришли  
И Бога первые познали!

В автографе это стихотворение имело окончание, не появившееся в детском журнале (десять строк после приведенных выше):

Нечистых мыслей темный полк  
На душу страшно ополчился;  
Но Божий глас во мне не смолк:  
Я ночью встал — и помолился.  
Ожив душой, я ощутил  
В себе прилив духовных сил.  
Теперь, как звезды, восставайте,  
О мысли светлые, во мне

И службу Богу совершайте  
В священной сердца тишине!

[Стихотворения ОР РНБ, л. 11 об.]<sup>7</sup>

Судя по стилистике, и этот финал стихотворения писался в расчете на детское восприятие, но был отвергнут, вероятнее всего, самим автором (полагаем, не издательницей журнала!), поскольку имел налет какой-то горделивой нескромности.

В целом, стихи Шевырева, в которых речь шла о церковном учении, были выдержаны на уровне основательных знаний Закона Божьего воспитанницами благородных пансионов<sup>8</sup>.

Интересных результатов Шевырев достиг в другой стилистико-тематической области творчества для детей: это были стихи в фольклорном духе или же с привлечением фольклорных элементов на сюжеты из жизни русского народа. Причем и там, где речь не шла о крестьянском быте, народнопоэтические элементы в передаче лирического переживания настолько сближали с фольклорными истоками сюжет, что создавалось впечатление единства общенародной жизни, и это, по-видимому, был именно тот замысел, которому следовал Шевырев как создатель этого своеобразного стихотворного цикла, ранее в своих педагогических работах высказывавшийся за «раскрытие» в детях «слитного человеческого и русского начала» [Шевырев 1842, 4].

12 марта 1859 г. Шевырев говорил в речи на собрании Комитета всенародного распространения грамотности на религиозно-нравственном основании (при императорском Московском обществе сельского хозяйства): «Хотя я провел первые годы моей юности в деревне, окруженный трудами земледелия; но, по призванию души, по врожденной наклонности, был в жизни сеятелем слова. Теперь я снова возвратился к сельской жизни... что особенно побудило меня к этому возвращению — воспитание детей моих. Я не думаю, чтобы русской человек, воспитанный совершенно вне села и деревни, не получивший на деле понятия о том, какими трудами удовлетворяется первая насущная потребность человека, мог когда-нибудь совершенно узнать свой народ и отечество — и быть полезным для них гражданином. Не думаю также, чтобы человек, никогда не смотревший с почтением на потовой труд земледельца... мог когда-нибудь вполне сознавать чувство собственного долга к отечеству и ко всем своим ближним» [ЖМНП 1859, 135]. В речи Шевырева отразились настроения русского общества, взбудо-

раженного близящимся эпохальным событием — освобождением крепостных крестьян. Это коснулось и его воззрений на русскую педагогику. В исследованиях о педагогической системе Шевырева нет указаний на то, что в николаевскую эпоху она носила четко выраженные сословные черты. А между тем, говоря о должном семейном воспитании, он подчеркивал: «...помещаем идеал свой в любом свободном сословии, но только в лучшем его избранном кругу, отмеченном яркою чертою полного образования» [Шевырев 1842, 47]. Народолюбие русской литературы, в николаевское время оценивавшееся Шевыревым весьма критично как «филантропическое», чуждое художественности направление [Достоевский 2013, 666], стало источником расширения образно-тематического диапазона его творчества. В 1858 г. в журнале «для девиц» им было напечатано четыре стихотворения под заглавиями «Весна», «Лето», «Осень» и «Зима». Они были посвящены сезонным трудовым занятиям русских крестьян, с любовью и уважением показанным Шевыревым. Источником возвышенных характеристик крестьянина (в стихах он «селянин») является набожность, слитая с его трудами и всей жизнью. Например, в стихотворении «Весна»:

Снег растаял, пашня вскрылась;  
Селянин опять в трудах,  
И соха его явилась  
Вновь на талых бороздах.  
Солнце ль греет, ветер ли дует,  
Он равно неутомим,  
Пашет, сеет, боронует,  
Предан Богу и святым.  
Предан думам и заботам,  
Верен тягостным трудам,  
Землю он вседневным потом  
Орошает, как Адам.  
Словно праздничной одеждой  
Вся покрылася земля,  
Жатвы будущей надеждой  
Земледельца веселя.

Богато картинами крестьянских трудов стихотворение «Лето». Вот перед нами сенокос:

То собирает сенокосы  
На зеленых берегах:  
По заре блеснули косы



На пестреющих лугах.  
Идут ровными рядами  
Вдоль по лугу косари:  
Сено ровными валами  
Полегло в лучах зари.

Или жатва в том же «Лете»:

Вот с утра на нивах зрелых  
Блещут яркие серпы;  
Жниц ряды в одеждах белых  
Убирают хлеб в снопы.  
Пот с их лиц катится градом,  
Скирд восходит за скирдом...

А вот конец летней крестьянской страде:

Совершился год тяжелый:  
Бог его благословил.  
Селянин в семье веселой  
Уж трапéзу снарядил;  
Новый хлеб на стол выносит,  
Крестно знаменье творит:  
Мало он у Бога просит,  
Много он благодарит.

В 1842 г. именно о таком семейном устройстве Шевырев вопрошал в своих размышлениях о педагогике: «Но что говорить об этом простом мире, где видим еще яркие, живые развалины прежней Руси?» [Шевырев 1842, 41]. Передовые тенденции развития русской литературы высвободили этот потенциал в воссоздании «образцов древних времен патриархальных» [Там же], которые Шевырев преподносит воспитанницам благородных пансионеров в детском журнале.

«Осень» Шевырева — это воплощенный покой закончившего страду крестьянина, и начинается она с пейзажа, переданного в самых простых выражениях:

Солнышко не так уж греет,  
Скрылось в воздухе тепло;  
Небо тучками сереет,  
Редко кажется светло.

Обозревая этот скромный пейзаж и, прежде всего, озимые всходы на полях, крестьянин в стихотворении Шевырева не оставляет мысли о своих трудах, которые составляют суть его жизни:

Он в уме своем слагает  
Хлеб в высокие скирды;  
Небеса он умоляет  
Довершить его труды.

И наконец, «Зима», посвященная изображению незначительных происшествий на заснеженном крестьянском дворе: «дорожка, вновь пробитая», у крыльца «санки резвые», под навесом «утки скучные», выбежавший мальчик «в рубашонке»... Кульминация стихотворения — отъезд крестьянина в город:

Селянин, с лицом печальным,  
Покидает кров родной;  
В города, с извозом дальным,  
Он повез избыток свой.

«Избыток» ли везет в город печальный крестьянин? Не хлеб ли насущный и нужный его семье? Далее идет описание «настланных» зимних дорог, по которым идут в города «с припасами обозы», и благодарение зиме за то:

...Что досыта накормила  
И убогих всех людей.

«Убогие» здесь — это, по-видимому, крестьяне, удовольствовавшиеся деньгами за продажу своих «избытков», причем это слово не содержит негативной оценки: любимой книгой русского крестьянина была псалтырь, в которой убогим себя именовал и царь Давид. Однако, в целом, окончание «Времен года» в исполнении Шевырева выглядит скомканным, поскольку он, по-видимому, не решился воплотить в «Зиме» более отчетливо ясную для него мысль об «избытках» опечаленного крестьянина.

Поскольку подбор сочинений в журналы Ишимовой был опосредован сословным критерием, можно предположить, что Шевырев ощущал его как некое сдерживающее начало в своей творческой работе. Непонятным образом из публикации «Лета» исчезли два стиха в четвертом восьмистишии, что могло быть как техническим упущением (а таковых в «Звездочке» и «Лучах» было немало), так и редакторской купюрой (поскольку рукопись стихотворения не сохранилась, пропуск можно считать невосполнимым). Не попали в печать и еще два стихотворения Шевырева о жизни просто-народья, которые, как мы полагаем, создавались для журналов Ишимовой. Во-первых, это стихи, представляющие картину уборки льна крестьянками:

Над рекою Волгой,  
Голубой, струистой,  
Лен мы брали долгой,  
Долгой, волокнистой,  
И рукою бойкой,  
Навязав ручьями,<sup>9</sup>  
Сточку за стойкой<sup>10</sup>  
Ставили рядами.  
Вот пришло время,  
На токах широких  
Выбивали семя  
Из ручнѣй высоких.

[Ратников 2008, 296]

Во-вторых, стихотворение «Сиротинушка», написанное им 24 августа 1857 г. и обнаруженное нами среди рукописей поэта:

Ах, кручинка моя ты кручинушка!  
Сиротинка я, сиротинушка!  
Головенка моя вся нечѣсаная,  
А кому ж причесать сиротинушку?  
Рубашонка моя вся изорванная,  
А кому же одеть сиротинушку?  
Черно личико неумытое,  
А кому же умыть сиротинушку?  
Ножки голенькие, необутые,  
А кому же обуть сиротинушку?  
Кустик, дай постель ты мне мшаную<sup>11</sup>,  
Хоть не гретую, не крещеную<sup>12</sup>.  
Убаюкай меня, соловеюшко,  
Как баюкала моя матушка.  
Разбуди ты меня, жавороночек,  
Как будила родима касатушка.  
Умывайте меня, росы утренни,  
Как сама умывала родимая,  
Причешите меня, ветры буйные,  
Как чесала мне кудри любимая.  
Но уж кто ж на меня налюбуется?  
Кто поутру со мной поцелуется?  
Ах, кручинка моя ты кручинушка!  
Сиротинка я, сиротинушка!

[Стихотворения РГАЛИ, л. 3–3 об.]<sup>13</sup>

Название «Сиротинушка» фигурирует в перечне стихотворений для детей, составленном Шевыревым в конце 1857 г. [Стихотворения ОР РНБ, л. 102]. Стихотворение преизбыточествует душе-раздирающими подробностями жизни «сиротинушки»: нечесаная голова и изорванная рубашка, неумытое лицо и босые ноги, ночлег под кустом и соловьиная песня вместо колыбельной... Монолог бездомного бродяжки — это плач об умершей матушке, которую он именует и «касатушкой», и «родимой», и «любимой». Стихотворение адресуется детям и призывает к их памяти о родной матери: как она их причесывает, умывает, баюкает, целует по утру... Именно это воспоминание должно пробудить в маленьком читателе острую жажду к ребенку, лишенному материнской заботы.

Шевырев был одним из самых тонких знатоков фольклора, причем как русского, в разнообразных жанрово-исторических аспектах, так и общеславянского. На протяжении всей своей научно-творческой жизни он был причастен и к собирательству<sup>14</sup>, и к рецензированию выходивших работ и книг, и к научному исследованию проблем русского народного творчества в связи с изучением литературы Древней Руси. Фольклоризм как стилистическая основа стихов Шевырева для детей был задан не только багажом его научных знаний, но и любовью к этой стороне жизни русского народа.

Разнообразные народнопоэтические элементы Шевырев соединял со своими лирическими размышлениями. Первым по времени стихотворением для детей, появившимся в рукописях Шевырева в начале июня 1857 г., была «Земляничка», напечатанная им, однако, только через год:

Земляничка, красная ягодка!  
Ты затем ли на поле выросла,  
И росинками умывалася,  
Лучом солнечным нарумянилась,  
Чтоб тебя мы, ягодка, скушали,  
Красоту твою жадно рушали?

Первые два стиха представляли парафраз начала русской плясовой песни на шуточный семейный сюжет: «Земляничка ягодка на полянке выросла, / На полянке выросла, под кусточком вызрела...» [Собрание 1790, 105 (№ 71)]. Песня известна и в другом варианте, где «земляничкой» именуется красавица-невеста. В своем стихотворении Шевырев развивает тему в несвойственном народной песне элегическом ключе. В журнальной публикации к тексту

«Землянички» был присоединен другой текст, который в рукописи Шевырева был записан на том же листе, но отдельно [Стихотворения ОР РНБ, л. 103]<sup>15</sup>. Возможно, при публикации был потерян знак разбивки двух текстов:

А всё Бог-то о детях заботится,  
Всё Господь-то любовью лелеет нас:  
Летом землю усеял Он ягодой,  
Вкусной, лакомой и пригожею,  
Умывал ее росой утренней  
И румянил ее лучом солнечным,  
Чтоб вдвойне мы ей наслаждались  
И, вкушая ее, любовались!

В автографе Шевырева второй стих заканчивался иной формой местоимения: «Всё Господь-то любовью лелеет их», что указывает на изменение субъекта высказывания: вместо наставника лирическим героем становится ребенок, которому введима любовь Божья. Изменение могло быть связано с подготовкой публикации именно в детском журнале.

В стихотворении «Русское поверье» Шевырев несколько фольклоризировал некую общенародную мудрость, придав ей в названии обобщающую силу:

Как в Божий мир родится человек,  
Господь ему на долю припасает –  
На весь его определенный век.  
И лишняя росиночка спадает  
Ему с небес, и лишняя растет  
Былиночка в лесу и в чистом поле,  
И всё, что мир в его имеет доле,  
С ним дало рост, взошло, растет, цветет:  
Младенца в мир призвать Господь изволил,  
Его ничем в миру не обездолил.

Подкреплением этого «русского поверья» являются русские пословицы типа «дети — благодать Божья», «у кого детей много, тот не забыт от Бога» и т. п. В сущности, это народное воззрение, опирающееся на евангельскую проповедь.

Сходным образом Шевырев осуществил и замысел своего стихотворения «Сеятель». Уже само название отсылает читателя к евангельской притче, однако поэт придал ей колорит подлинной сценки на пашне, где русское добродушие скрашивает образы расхищающих зерна птиц:

Я, жизнью сельскою счастливый,  
Люблю смотреть, как ранним днем  
На приготовленные нивы  
Выходит сеятель с зерном.  
Благословясь, он сеет щедро —  
И семена, как Божий клад,  
Земли в распаханые недра  
Горстями полными летят.

Размышления созерцателя прерывает голос путника, указующего сеятелю на вороватых птиц:

«Чего ж ты смотришь? вишь, пристали!  
Воров-обидчиков гони  
И, чтоб семян не воровали,  
Их громким выстрелом пугни!»  
—Зачем? У Бога хлеба вволю:  
Они не обижают нас.  
Он и на их смирену долю  
В небесной житнице припас.  
И птичий род ведь Бог же создал,  
Кормиться надо и ему:  
Господь Свой хлеб всем тварям роздал,  
И я ль у птицы отниму?

Поэзия крестьянского труда в стихах Шевырева для детей не была замечена критиками, за исключением только одного его стихотворения, которое, благодаря скрывшему фамилию профессора астроному, доставило ему минуту подлинного триумфа. Это было стихотворение «Кибиточки», появившееся впервые в газете «Молва» и затем перепечатанное в журнале «для девиц». В нем мы вновь встречаемся с изображением крестьянского мира, проникнутого тонками особой нежности — приметой именно шевыревского стиля:

Вблизи поляны той, где жатвы зачинали,  
В кустах, с младенцами кибиточки стояли,  
Где нежных матерей забота собрала  
Всех младших жителей из мирного села.  
Вопль часто прерывал ретивую работу,  
И мать меняла серп на лучшую заботу,  
И грудь вложив в уста младенца своего.  
Уньлой песенкой баюкала его. —  
Не плачьте горько так, невинные младенцы,  
Юнейшие земли родимой поселенцы,  
Над вашей младостью не дремлет ночи тень,

Вам брезжит вольный свет, вам всходит новый день.  
О вас моя печаль, за вас моя молитва:  
Да будет не трудна вам новой жизни битва.

По воспоминаниям П. В. Шейна, «в 1857 г., в первых числах декабря, когда дворянство Московской губернии, по призыву царя-освободителя, съехалось в Московское благородной собрание для обсуждения вопроса о мерах к освобождению крестьян от крепостной зависимости, С. П. Шевырев с живым, теплым сочувствием отозвался на благодатную мысль царя стихотворением, вылившимся прямо из глубины его любящей души, и поместил его в „Молве“, издававшейся К. С. Аксаковым, под заглавием „Кибиточки“, подписавшись тремя звездочками. Эти благодетельные три звездочки не только спасли С. П. от обычного в то время глумления петербургской журналистики, но даже заслужили ему непритворные похвальные отзывы от первых органов тогдашней журналистики» [Шейн 1886, 129]. Речь идет о следующих отзывах: «прекрасное стихотворение» [Совр. 1858, 208]; «прелестное стихотворение... к сожалению, никем не подписанное. С первого стиха до последнего оно проникнуто такою простотою и, вместе, такою глубокою поэзиею, что мы очень желали бы знать имя автора, который принадлежит к числу немногих поэтов, умеющих облекать истинно гуманную мысль в такие безыскусственные, грациозные формы» [СПб. вед. 1858, 38]. Возможно, были и другие отзывы, о которых 1 мая 1859 г. Ш. вспоминал в письме к своему сыну Б. С. Шевыреву: «...мои Кибиточки прокатились из Москвы со славою по всем петербургским журналам, самым для меня враждебным... Ненависть меня лично и имени моего, конечно, не за другое что как за начала, которые я исповедую, а хвалят мои произведения с восторгом, когда на них нет имени. <...> Меня вслух похвалить кому бы то ни было страшно, потому что нападут и заклюют» [Письма к сыну, л. 69 об.].

Стихотворения в народном духе были оставлены Шевыревым, хотя они демонстрировали значительный потенциал его возможностей в той поэтической области, которая вдохновлялась идеями сочувственного отражения жизни русского крестьянства. Возможно, он мечтал о небольшой книжке для крестьянских детей, о чем свидетельствует перечень, оставленный им среди черновых рукописей детских стихотворений 1857 г.: «Земляничка ягодка. Сиротинушка. Пахарь с сыном. [Пахарь] Сеятель и птицы. Рождение человека. [Далее как заголовок раздела:] Сельские очерки: Сергей Сергеич.

Помещик и пастух. Кибиточки на жниве» [Стихотворения ОР РНБ, л. 102]<sup>16</sup>. Среди поименованных сочинений не удалось идентифицировать тексты «Сергей Сергеич» и «Помещик и пастух».

Стихи для детей, как появившиеся в журналах Ишимовой, так и оставшиеся в рукописях, отвечали потребностям национального воспитания, представлявшимися Шевыреву актуальными на протяжении всей его жизни: «Сколько русских людей, праздно живущих в отечестве или вне отечества лишь потому, что воспитание не только не связало их, но разорвало их связь с отечеством!» [Шевырев 1852, 28] Чтобы предотвратить этот разрыв, Шевырев писал для девиц, обучающихся в благородных пансионах, стихи о жизни русского крестьянина, рассказывающие о его трудах и вере. Творческая работа подобной направленности, как считал автор, могла остановить «потерю нашей народности» (т. е. народных черт, ментальности), как в «частных лицах», так и в «целых поколениях», угрожавшую России [Шевырев 1842, 8]. Поэт хотел скрепить в воспитании «народный слой» (терминология Шевырева!) «крепкою любовью ко всему отечественному» [Там же, 47]. Когда Шевырев писал стихи с использованием фольклорной стилистики, он уповал на иные возможности воздействия на ребенка: «Окружайте колыбель его сладкозвучными песнями и преданиями родины, да вырастает ваше дитя на этих звуках и чувствах, как вырастает на них богатырская Россия!» [Там же, 49]. Эпоха, наступившая с воцарением Александра II, помогла раскрыться новым для Шевырева творческим приемам в его стихах для детей, которые стали оригинальной частью его поэтического наследия.

### *Примечания*

- <sup>1</sup> По рукописям С. П. Шевырева были опубликованы «Жаворонок», «Над рекою Волгой...» и «Свет разума сияет миру...» [Шевырев 1939, 193; Ратников 2008, 296; Вишневецкий 2020, 85]. Последнее стихотворение отнесено нами к числу детских стихотворений Шевырева предположительно, по сходству стилистики с другими его стихотворными текстами 1857–1858 гг. для детей.
- <sup>2</sup> С. Б. Шевырева (1809–1871), урожд. Зеленская, была побочной дочерью кн. Б. В. Голицына, брата московского генерал-губернатора кн. Д. В. Голицына.
- <sup>3</sup> Весьма показательна история выступления Шевырева, в 1820-х гг. активного и успешного переводчика Шиллера, на праздновании юбилея немецкого поэта. 26 октября 1859 г. он писал сыну Б. С. Шевыреву: «Общество любителей российской словесности празднует столетнюю



годовщину рождения Шиллера. На меня возложена речь. Я не мог отказаться от чести быть оратором в этот день, хотя всё это сделано на скорую руку. Но прежние занятия мои Шиллером, переводы и моя богатая в этом отношении библиотека... выручат меня в этот раз»; 29 октября 1859 г.: «...речь моя удалась. <...> Зала была полна» [Письма к сыну, л. 132–132 об., 136]. Опубликованная речь, весьма содержательная и интересная, вызвала лишь насмешливый отзыв «С.-Петербургских ведомостей», что Шевырев с горечью отметил в письме к М. Н. Лонгинову от 14 ноября 1859 г. [Письма к Лонгинову, л. 5].

- 4 См.: «Русское имя» [Стихотворения ОР РНБ, л. 116–117], «Я кавалер: на мне крестов обилье!..» [Вишневецкий 2020, 14–15], «Песня русской земле» [Поэты тютчевской плеяды 1982, 308; датируется 1857 г. предположительно]. К 1859 г. относится стихотворение «Покаяние», также связанное с обстоятельствами отставки Шевырева [Стихотворения ОР РНБ, л. 26].
- 5 Из неопубликованных стихотворений Шевырева 1840–1850-х гг., связанных с религиозной тематикой, см., например: «Не дай погибнуть мне во тьме...», «Прохожий, малый гроб почти своим приветом...», «Вне суеты, вдали от жизни шума...» [Стихотворения ОР РНБ, л. 73, 74, 84].
- 6 Современный подросток не поймет этого слова, решив, что оно является производным от слова «село». Шевырев же ставит его в публикации журнала «для девиц», поскольку уверен, что воспитанницы благородного пансиона должны знать церковнославянизм «сельный», означающий «полевой». Привычку к «величавым звукам церковнославянского языка» Шевырев почитал необходимым элементом «русского воспитания» [Шевырев 1842, 49].
- 7 Автограф без загл., дата: «Авг[уста] 4. 1857», помета над текстом: «Сент[ябрь] [№] 51» (по-видимому, относится к предполагаемой публикации в «Звездочке», но с ошибкой в номере тома). Копия рукой Е. С. Шевыревой (в замуж. Арсеньевой), дочери Шевырева, в ее детском альбоме: [Альбом дочери, л. 4–4 об.], по тексту «Звездочки», с фамилией автора в конце.
- 8 В вероучительных стихах Шевырева для детей узнается та же профессорская выучка, что и в его официозных стихах, связанных с важными государственными событиями или лицами императорской семьи. Официозные стихи Шевырева интересны со стороны комментария, поскольку тексты насыщены разного рода историческими реалиями и отсылками к «директивным документам» эпохи. И в детских вероучительных стихах Шевырева, и в его официозных стихах, что называется, нет «воды», то есть пустого балласта: они информативны и написаны на достаточно высоком уровне стихотворной культуры, при общем недостатке лирического воодушевления, которое вытесняется пафосом высокой оды.

- <sup>9</sup> Ручня́ — небольшой сноп льна, перевязанный стеблями.
- <sup>10</sup> Несколько снопов льна ставится на комель в стойку, шалашиками, для просушки.
- <sup>11</sup> *Постель мишаная*, т. е. из мха, на мху.
- <sup>12</sup> *Не крещенная*, т. е. постель, не переkreщенная на ночь матерью, как было принято в русском быту.
- <sup>13</sup> Заглавие в автографе: «[Песенка сиротки] Сиротинушка», дата: «Авг[уста] 24».
- <sup>14</sup> См: РГАЛИ. Ф. 563. Оп. 1. № 9. Л. 1–2 об. — записи Шевыревым трех народных песен: «Друга милого ждала...», Песня о Хмеле («Как во городе было во Казани...», с оригинальной, не встречающейся в других вариантах песни, концовкой), «Ох-ти, горе великое...».
- <sup>15</sup> Автограф без заглавия; копия Е. С. Шевыревой (Арсеньевой): [Альбом дочери, л. 3–3 об.], по тексту «Звездочки», дата: «Сельцо Щекино. Июня 8-го 1857».
- <sup>16</sup> Здесь же на л. 102–103 тексты стихотворений для детей, не учтенных в этом перечне.

## Литература

### Источники

- Альбом дочери* — Шевырев С. П. Копии стихотворений в альбоме Е. С. Шевыревой (в замуж. Арсеневой) // РГАЛИ. Ф. 563. Оп. 1. Ед. хр. 70.
- Слава творения* — Иваньковский С. [Шевырев С. П.] Слава творения // Лучи, журнал для девиц. 1857. Т. 16. № 9. С. 189.
- Сеятель* — Иваньковский С. [Шевырев С. П.] Сеятель // Лучи, журнал для девиц. 1857. Т. 16. № 10. С. 217–218.
- Русское поверье* — Иваньковский С. [Шевырев С. П.] Русское поверье // Лучи, журнал для девиц. 1857. Т. 16. № 11. С. 289.
- Рождество Христово* — Иваньковский С. [Шевырев С. П.] Рождество Христово // Звездочка. 1857. Т. 52. № 12. С. 141–142.
- Утренняя звездочка* — Иваньковский С. [Шевырев С. П.] Утренняя звездочка // Лучи, журнал для девиц. 1858. Т. 17. № 1. С. 24–25.
- Кибиточки* — Иваньковский С. [Шевырев С. П.] Кибиточки // Лучи, журнал для девиц. 1858. Т. 17. № 3. С. 145–146.
- Весна* — Иваньковский С. [Шевырев С. П.] Весна // Лучи, журнал для девиц. 1858. Т. 17. № 4. С. 217–218.
- Земляничка* — Иваньковский С. [Шевырев С. П.] Земляничка // Звездочка. 1858. Т. 54. № 5. С. 145.

*Лето* — Иваньковский С. [Шевырев С. П.] Лето // Лучи, журнал для девиц. 1858. Т. 18. № 7. С. 17–18.

*Осень* — Иваньковский С. [Шевырев С. П.] Осень // Лучи, журнал для девиц. 1858. Т. 18. № 10. С. 217–218.

*Зима* — Иваньковский С. [Шевырев С. П.] Зима // Лучи, журнал для девиц. 1858. Т. 18. № 12. С. 361–362.

*Письма Ишимовой* — Ишимова А. О. Письма к С. П. Шевыреву // ОР РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 271.

*Письма к Лонгинову* — Шевырев С. П. Письма к М. Н. Лонгинову // РО ИРЛИ. Ед. хр. 23307.

*Письма к сыну* — Шевырев С. П. Письма к Б. С. Шевыреву // ОР РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 98.

*Стихотворения ОР РНБ* — Шевырев С. П. Стихотворения // ОР РНБ. Ф. 850. Ед. хр. 22.

*Стихотворения РГАЛИ* — Шевырев С. П. Стихотворения // РГАЛИ. Ф. 563. Оп. 1. Ед. хр. 11.

### *Исследования*

*Барсуков 1901* — Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 15. СПб.: изд. Н. П. Барсукова, 1901.

*Безносков 1992* — Безносков Э. Л. Ишимова Александра Иосифовна // Русские писатели. 1800–1917. Т. 2: Г — К. М.: Фианит; Большая рос. энцикл., 1992. С. 427–429.

*Белозерская 2016* — Белозерская К. А. Русская журналистика для детей второй трети XIX в. в историко-литературном контексте: автореф. ... канд. филол. наук / Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ). М., 2016.

*Вишневецкий 2020* — Вишневецкий И. Г. Италия и Россия 1829–1833, 1837 и 1843 гг. в стихах и стихотворных переводах Степана Шевырева // Archivio russo-italiano XI / a cura di G. Ciuliano, A. Shishkin. Salerno, 2020. = Итальянский архив XI / сост. Дж. Джулиано, А. Шишкин. Салерно, 2020. С. 7–101. (Русско-итальянский архив XI).

*Гаврилов 2017* — Гаврилов И. Б. К характеристике философии воспитания С. П. Шевырева // Христианское чтение. 2017. № 4. С. 307–326.

*Достоевский 2013* — Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: В 35 т. СПб., 2013. Т. 1.

*ЖМНП 1859* — Заседание комитета для всенародного распространения грамотности // Журнал Министерства народного просвещения. 1859. Ч. 103, № 8. С. 131–136.

*Лит. наследство 1964* — Письмо Я. П. Полонского к Тургеневу от 29 января 1857 г. / коммент. Э. А. Полоцкой // Литературное наследство. Том 73: Из парижского архива И. С. Тургенева. Кн. 2. М., 1964. С. 214–215.

*Петров 2008* — Петров А. А. Святитель Филарет Московский и В. Д. Олсуфьев: взаимоотношения и переписка // Филаретовский альманах. 2008. № 4. С. 209–210.

*Поэты тютчевской плеяды 1982* — Поэты тютчевской плеяды / сост. и вступ. ст. В. В. Кожина; примеч. Е. Кузнецовой. М.: Сов. Россия, 1982.

*Ратников 2008* — Ратников К. В. Роль С. П. Шевырева в развитии русской науки, литературы и журналистики. Челябинск, 2008.

*Сборник ПД 1922* — Шахматова С. А. Переписка Тургенева с Н. М. Лонгиновым // Сборник Пушкинского Дома на 1923 г.: Пушкин. Дельвиг. Крылов. Жуковский. Тургенев. Писарев. Герцен. Чернышевский. Полонский. Стасов. Л. Толстой. Пг.: Гос. изд-во, 1922. С. 137–213.

*Собрание 1790* — Львов Н. А. Собрание народных русских песен с их головами: Ч. 1 / На музыку положил Иван Прач. [СПб.]: Печатано в Типографии Горнаго училища, 1790.

*Совр. 1858* — [Панаев И. И.] Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта // Современник. 1858. № 2. С. 185–208.

*СПб. вед. 1858* — [Рецензия] // С.-Петербургские ведомости. 1858. № 9, 12 янв.

*Стыкалина 2002* — Стыкалина О. С. К истории создания журналов для детей А. О. Ишимовой «Звездочка» и «Лучи» // Вестник Московского университета. Сер. 10: Журналистика. 2002. № 6. С. 51–61.

*Толстой 1949* — Письмо к В. П. Боткину от 20–28 января 1857 г. // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 60. М., 1949. С. 153.

*Труды Публ. б-ки 1934* — Письмо П. В. Анненкова к Тургеневу от 25 января 1857 г. // Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина (Москва). Труды Публичной библиотеки СССР им. Ленина. М.: Academia, 1934. Вып. 3. С. 47–186.

*Тургенев 1987* — Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 3.: Письма. 2-е изд. М.: Наука, 1987.

*Файнштейн 1989* — Файнштейн М. Ш. Писательницы пушкинской поры: Ист.-лит. очерки. Л., 1989.

*Шевырев 1852* — Шевырев С. П. Вступление в педагогию. СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1852.

*Шевырев 1842* — Шевырев С. П. Об отношении семейного воспитания к государственному // Шевырев С. П. Речи, произнесенные в торжественном собрании Московского университета.... 1842: Об отношении семейного воспитания к государственному: Речь, произнесенная... орд. проф. рус.

словесности д-ром философии и членом Педагогич. ин-та Степаном Шевыревым 18 июня. М.: В Университетской типографии, 1842. С. 1–68.

*Шевырев 1939* — Шевырев С. П. Стихотворения / вступ. ст., ред. и примеч. М. И. Аронсона. Л.: Сов. писатель, 1939. (Б-ка поэта. Большая сер.).

*Шейн 1886* — Шейн П. В. Степан Петрович Шевырев. Его стихотворение 1857 г. // Русская старина. 1886. № 1. С. 129–130.

### *Исследования*

*Barsukov 1901* — Barsukov, N. P. (1901). Zhizn' i trudy M. P. Pogodina [Life and works of M. P. Pogodin] (vol. 15). St Petersburg: Publ. N. P. Barsukova.

*Belozerskaya 2016* — Belozerskaya, K. A. (2016). Russkaya zhurnalistska dlya detey vtoroy treti XIX veka v istoriko-literaturnom kontekste [Russian journalism for children second third of the XIX century in the historical and literary context: author] (doctoral dissertation). Ros. gos. gumanitar. un-t (RGGU), Moscow.

*Beznosov 1992* — Beznosov, E. L. (1992). Ishimova Aleksandra Iosifovna [Ishimova Alexandra Iosifovna]. In Russkie pisateli. 1800–1917 [Russian writers. 1800–1917] (t. 2: G — K) (pp. 427–429). Moscow: Fianit; Bol'shaya ros. entsikl.

*Dostoevskiy 2013* — Dostoevskiy, F. M. (2013). Poln. sobr. soch. i pisem: V 35 t. [Complete. collection Op. and letters: In 35 volumes] (t. 1). St Petersburg.

*Faynshteyn 1989* — Faynshteyn, M. Sh. (1989). Pisatel' nitsy pushkinskoy pory: Ist.-lit. ocherki [Sh. Writers of the Pushkin era: Essays]. Leningrad.

*Gavrilov 2017* — Gavrilov, I. B. (2017). K kharakteristike filosofii vospitaniya S. P. Shevyreva [To the characteristics of the philosophy of education of S. P. Shevyreva]. Khristianskoe chtenie, 4, 307–326.

*Lit. nasledstvo 1964* — Pis'mo Ya. P. Polonskogo k Turgenevu ot 29 yanvarya 1857 g. / komment. E. A. Polotskoy [Letter from Ya. P. Polonsky to Turgenev dated 29 January 1857]. In Literaturnoe nasledstvo. Tom 73: Iz parizhskogo arkhiva I. S. Turgeneva. Kn. 2. [Literary heritage. Vol. 73: From the Paris archive of I. S. Turgenev. B. 2.] (pp. 214–215). Moscow.

*Petrov 2008* — Petrov, A. A. (2008). Svyatitel' Filaret Moskovskiy i V. D. Olsuf'ev: vzaimootnosheniya i perepiska [Prelate Philaret of Moscow and V. D. Olsufiev: Relationships and Correspondence]. Filaretovskiy al'manakh, 4, 209–210.

*Poety tyutchevskoy pleyady 1982* — Kozhinova, V. V. (Ed.) (1982). Poety tyutchevskoy pleyady [Poets of the Tyutchev Pleiade] Moscow: Sov. Rossiya.

*Ratnikov 2008* — Ratnikov, K. V. (2008). Rol' S. P. Shevyreva v razvitiy russkoy nauki, literatury i zhurnalistski [The role of S. P. Shevyrev in the development of Russian science, literature and journalism]. Chelyabinsk.

*SPb. ved. 1858* — [Retsenziya] [Review] (1858). S.-Peterburgskie vedomosti, 9, 12 Jan.

*Sbornik PD 1922* — Shakhmatova, S. A. (1922). Peregiska Turgeneva s N. M. Longinovyim [Turgenev's correspondence with N. M. Longinov]. In *Sbornik Pushkinskogo Doma na 1923 god: Pushkin. Del'vig. Krylov. Zhukovskiy. Turgenev. Pisarev. Gertsen. Chernyshevskiy. Polonskiy. Stasov. L. Tolstoy* [Collection of the Pushkin House for 1923: Pushkin. Delvig. Krylov. Zhukovsky. Turgenev. Pisarev. Herzen. Chernyshevsky. Polonsky. Stasov. L. Tolstoy] (pp. 137–213). Petrograd: Gos. izd-vo.

*Shevyrev 1842* — Shevyrev, S. P. (1842). Ob otnoshenii semeynogo vospitaniya k gosudarstvennomu [On the attitude of family education to state] In S. P. Shevyrev, Rechi, proiznesennye v torzhestvennom sobranii Moskovskogo universiteta... 1842: Ob otnoshenii semeynogo vospitaniya k gosudarstvennomu: Rech', proiznesennaya... ord. prof. rus. slovesnosti d-rom filosofii i chlenom Pedagogich. in-ta Stepanom Shevyrevym 18 iyunya [Speeches delivered at the ceremonial meeting of Moscow University] (pp. 1–68). Moscow: V Universitetskoj tipografii.

*Shevyrev 1852* — Shevyrev, S. P. (1852). Vstuplenie v pedagogiyu [Entry into pedagogy]. St Petersburg: tip. Imp. Akad. nauk.

*Shevyrev 1939* — Shevyrev, S. P. (1939). Stikhotvoreniya [Poems]. Leningrad: Sov. pisatel'.

*Sheyn 1886* — Sheyn, P. V. (1886). Stepan Petrovich Shevyrev. Ego stikhotvorenie 1857 g. [Stepan Petrovich Shevyrev. His poem]. Russkaya starina, 1, 129–130.

*Sobranie 1790* — L'vov, N. A. (1790). Sobranie narodnykh russkikh pesen s ikh golosami: Ch. 1 [Collection of Russian folk songs with their voices: Part 1]. St Petersburg: Pechatano v Tipografii Gornago uchilishcha.

*Sovr. 1858* — [Panaev, I. I.] (1858). Peterburgskaya zhizn'. Zаметki Novogo poeta [Petersburg life. New Notes poet]. Sovremennik, 2, 185–208.

*Stykalina 2002* — Stykalina, O. S. (2002). K istorii sozdaniya zhurnalov dlya detey A. O. Ishimovoy «Zvezdochka» i «Luchi» [To the history of the creation of magazines for children A. O. Ishimova «Zvezdochka» and «Rays»]. Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 10: Zhurnalistika, 6, 51–61.

*Tolstoy 1949* — Pis'mo k V. P. Botkinu ot 20–28 yanvarya 1857 g. [Letter to V. P. Botkin, 20–28 January 1857] (1949). In L. N. Tolstoy, Poln. sobr. soch.: V 90 t. T. 60 [Complete collection](t. 60) (pp. 153). Moscow.

*Trudy Publ. b-ki 1934* — Pis'mo P. V. Annenkova k Turgenevu ot 25 yanvarya 1857 g. [Letter from P. V. Annenkov to Turgenev dated 25 January 1857] (1934). In Gosudarstvennaya biblioteka SSSR im. V. I. Lenina (Moskva). Trudy Publichnoy biblioteki SSSR im. Lenina [State Library of the USSR. V. I. Lenin

(Moscow). Proceedings of the Public Library of the USSR. Lenin] (Vol. 3, pp. 47—186). Moscow: Academia.

*Turgenev 1987* — Turgenev, I. S. (1987). Poln. sobr. soch.: V 30 t. T. 3.: Pis'ma. 2-e izd. [Complete. collection cit. : In 30 volumes. T. 3. : Letters] (2nd ed). Moscow: Nauka.

*Vishnevetskiy 2020* — Vishnevetskiy, I. G. (2020). Italiya i Rossiya 1829–1833, 1837 i 1843 godov v stikhakh i stikhotvornykh perevodakh Stepana Shevyreva [Italy and Russia 1829–1833, 1837 and 1843 in verses and poetic translations by Stepan Shevyrev]. In Dzh. Dzhuliano, A. Shishkin (Eds.) *Archivio russo-italiano XI*. Salerno, 2020. (pp. 7–101). Salerno, 2020.

*ZhMNP 1859* — Zasedanie komiteta dlya vsenarodnogo rasprostraneniya gramotnosti (1859) [Committee meeting for national distribution literacy]. *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya*, 103 (8), 131–136.

*Svetlana Berezkina*

Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences

S. P. SHEVYREV'S POEMS FOR CHILDREN (1857–1858)

The article is concerned with the analysis of S. P. Shevyrev's poems for children that had been written in 1857–1858. These years were hard for the poet; the majority of magazines were rejecting his works. The reason for this was S. P. Shevyrev's run-in with gr. V. A. Bobrinsky (cousin of Alexander II), which turned into a fist-fight. In 1857–1858 his poems regularly appeared only in two magazines: “Zvezdochka” and “Luchi, a magazine for girls”, published by A. O. Ishimova for the schoolgirls of noble boarding schools. The article considers two themes in S. P. Shevyrev's poems for children. He was writing religious poems for the children who were thoroughly familiar with the Bible and that allowed him to keep complexity of his plots. His second theme was the working life of Russian peasantry, which he depicted with exceptional love. S. P. Shevyrev in his poems always merges deep piety of Russian peasants and their hard labors. The article offers the poet's unpublished poem about the fate of a poor orphan boy.

*Keywords:* Biography and creativity of S. P. Shevyrev, magazines of A. O. Ishimova, religious problems in poems for schoolgirls of noble boarding schools, poems for children about Russian peasants and their working life

*Максим Лызлов*

## БЕСЕДЫ О НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ: КАТЕГОРИЯ «ФАНТАСТИЧЕСКОГО» В БИБЛИОГРАФИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ 1960–70-Х ГОДОВ

В 1950–1970-х гг. библиографы предприняли попытки определить жанр фантастики и предложить систематизацию имеющейся фантастической литературы. Цель статьи — проследить развитие категории «фантастического» в рекомендательных указателях З. П. Шалашовой «Приключения. Путешествия. Фантастика», «Искусственные спутники земли. Межпланетные полеты», «Приключения и путешествия». Проблемы, с которыми сталкивались библиографы, были связаны как с резким увеличением изданий фантастической литературы, так и слабой разработанностью теоретического аппарата в литературоведении и библиографии. Понятие «фантастического» эволюционировало от смежного с приключениями вида научно-познавательной литературы к метафорическому «миру мечты», лишенному терминологической четкости. Материал библиографических указателей при всей своей ограниченной функциональности тем не менее демонстрирует, что процессы, происходившие в области рекомендательной библиографии детской книги, отражают значительные трудности, которые испытывали библиографы в поиске языка описания фантастики.

*Ключевые слова:* Научная фантастика, приключения, детская литература, критика, рекомендательная библиография, Зоя Шалашова.

Научная фантастика стала объектом систематического библиографического описания в послевоенное время. Если в первой половине XX в. не существовало отдельных библиографических указателей, то начиная с 1950-х гг. они появились и получили

---

*Максим Павлович Лызлов*  
НИУ «Высшая школа экономики»  
Санкт-Петербург  
lyzlov01@gmail.com



широкое распространение. При этом рубрикация этих рекомендательных указателей, аннотации к вышедшим изданиям позволяют проследить эволюцию представлений о том, как понималось «фантастическое» теми, кто брался систематизировать и сортировать выходящую в СССР литературу о будущем.

Интерес к фантастике в среде педагогов, издателей и критиков заметно усилился к концу 1950-х гг. В июле 1958 г. в Москве состоялось Всероссийское совещание по научно-фантастической и приключенческой литературе, спустя два года, 14 марта 1960 г., в Московском Доме литераторов прошла дискуссия «Проблемы современной фантастики». Материалы обоих событий были размещены в специальном издании «О фантастике и приключениях», в которое были также включены доклады, заслушанные на 4-й сессии «Литературно-критических чтений» в Ленинградском Доме книги [О фантастике и приключениях 1960]. Очевидно, что внимание к фантастике авторитетных специалистов в области детского чтения было связано с тектоническими сдвигами, происходившими в сфере детского книгоиздания, и шире, книгоиздания для широкого круга читателей, которые определялись существенными изменениями в общественной и политической жизни СССР в конце 1950-х гг. (см. об этом [Кукулин 2017]).

Параллельно в те же годы фантастическая литература пережила резкий издательский скачок. Как следует из записки отдела пропаганды ЦК КПСС «О недостатках в издании научно-фантастической литературы» от 5 марта 1966 г., тиражи фантастики на рубеже 1950–60-х гг. были колоссальными: «Научно-фантастическую литературу в СССР издают около 20 издательств — центральных, республиканских, областных. Ее регулярно печатают более 50 журналов и газет, многие из которых выходят миллионными тиражами. Если с конца прошлого века до 1958 г. в нашей стране на русском языке было выпущено около 450 названий произведений фантастики, то с 1959 по 1965 г. включительно только на русском языке было издано более 1200 научно-фантастических произведений, включая переиздания, общим тиражом около 140 миллионов экземпляров» [Записки 1993, 90]. Согласно исследованию А. Ф. Бритикова, «только с 1963 г. выходит ежегодно более чем 80 фантастических произведений» [Бритиков 1970, 268–269]. Именно в 1950–70-е гг. количество фантастических произведений растет практически в геометрической прогрессии. В связи с этим возникает потребность структурировать этот поток и представить его читателям. Библиографы взялись определить границы жанра

и возрастную аудиторию читателей, подобрать основания, почему именно эти произведения стоит читать в школьном возрасте. Именно с конца 1950-х гг. возникает систематическое аннотирование фантастической литературы и структурированное библиографирование изданий научной фантастики для детей и юношества, выходят отдельные рекомендательные указатели, адресованные подростковой, юношеской и самой широкой возрастной аудитории.

Можно заметить, что библиографы по привычке основными групповыми определениями произведений, содержащих фантастические элементы (самого разного рода), считали «путешествия», «приключения» и «фантастику». Об этом говорят и названия серий, которые стали выпускаться после войны. Так, в 1943–1948 гг. выходила небольшая серия книг «Детгиза» под названием «Библиотека научной фантастики и приключений», в ней было издано 16 книг. Среди таких, например, «Белый карлик» И. Нечаева, «Три желания» и «Шестое чувство» В. Немцова, «Тень минувшего» И. Ефремова и произведения зарубежных писателей, в том числе Герберта Уэллса («Новейший ускоритель»), Артура Конан Дойла («Маракотова бездна»), Эдгара По («Золотой жук») и многих других. До войны она носила другое название — «Библиотека романов и повестей», с 1937 г. — «Библиотека приключений», с 1953 г. устоялось последнее — «Библиотека приключений и научной фантастики». Перестановка местами «приключений» и «фантастики» вряд ли была случайной. Не придавая ей какого-то определяющего значения, все-таки попробуем разобраться, как библиографы, которые составляли рекомендательные указатели фантастической литературы, понимали разницу между этими двумя категориями.

Характерным примером библиографа, регулярно обращавшегося к систематизации изданий фантастики, является Зоя Петровна Шалашова. Она жила в Москве и работала библиографом в ГБЛ (РГБ), была составителем многих рекомендательных пособий с включенными в них библиографиями, в том числе и по научной фантастике.

Первым рекомендательным указателем З. П. Шалашовой в этой области литературы стало пособие «Приключения. Путешествия. Фантастика», подготовленное в соавторстве с Ю. С. Зубовым в 1957 г. В предисловии к изданию указано, что основным жанром указателя преимущественно являются приключения: «Вы найдете в нем (указателе — М. Л.) самые разнообразные книги: и такие, в которых приключения героев тесно связаны с их участием в ис-

торических событиях; и такие, где описаны удивительные путешествия неугомонных открывателей-смельчаков... и такие, с героями которых вы попадете в мир чудо-техники» [Шалашова, Зубов 1957, 5], — из предисловия становится понятно, что автор не выделяет фантастику в качестве отдельного жанра, а определяет это направление, как один из видов приключенческой литературы. Далее в главе «В мире фантастики» З. П. Шалашова дает дополнительные рекомендательные указания, в которых речь уже идет о научной фантастике: «Научно-фантастические романы и повести — весьма увлекательный вид чтения... В какой мере все это относится к области чистого вымысла и в какой степени это реально?» — после этих риторических вопросов З. П. Шалашова перечисляет книги, которые помогают ответить на поставленный вопрос [Шалашова, Зубов 1957, 171]. При этом она ссылается на журнал «Техника — молодежи», где в 1950-е гг. печатались научно-фантастические произведения. Однако издания, приводимые ею в данном разделе, скорее стоит отнести к научно-познавательным, нежели художественным. Например, З. П. Шалашова советует прочитать очерки Б. В. Ляпунова «Рассказы о ракетах», в которых «освещены основные этапы создания ракет» [Шалашова, Зубов 1957, 172], или статью П. Асташенкова «Атомная промышленность», в которой автор пишет об источниках добычи сырья для атомного производства [Шалашова, Зубов 1957, 174]. З. П. Шалашова тем самым как будто не выделяет научную фантастику в качестве отдельного литературного жанра, а называет ею все научные труды, которые посвящены невероятным разработкам будущего.

После публикации первого указателя З. П. Шалашова принимает участие в составлении еще нескольких: «Искусственные спутники Земли. Межпланетные полеты» (1958), «Молодежь страны Советов» (1958) и «Книги зарубежных писателей XX в.» (1958). В этих указателях критик оформляет некоторые разделы, посвященные фантастической и приключенческой литературе. Рассмотрим подробнее рекомендательный указатель «Искусственные спутники Земли. Межпланетные полеты» [Левшина, Шалашова 1958]. В предисловии указано: «Задача нашего указателя — ознакомить широкие круги читателей с популярной литературой, в которой говорится о советских искусственных спутниках Земли, о зарубежных проектах спутников... и, наконец, о *проблеме межпланетных путешествий* (курсив мой — М. Л.)» [Там же, 3]. К слову, проблема таких «путешествий» обозначается составителями в ста-

тях, которые посвящены неизведанности космоса и будущему его освоению как раз благодаря мощным спутникам. Основную часть сборника составляют рекомендации литературы сугубо научной направленности, исключая любую художественную: например, статья Г. А. Скуридина и Л. В. Курносовой «Научные исследования при помощи искусственных спутников», вышедшая в № 12 журнала «Природа» в 1957 г. Впрочем, в предисловии к главе «В мире фантастики (художественная литература)», где авторы собрали художественную литературу (издания И. Ефремова, А. Беляева, С. Болдырева и других), составители пишут: «Проблемы межпланетных полетов издавна волновали не только ученых, изобретателей и инженеров. В числе смелых фантастов... были и писатели» [Там же, 28]. Казалось бы, З. П. Шалашова берется отделить «фантастику» от «путешествий», но чуть далее она пишет: «В своих произведениях они стремились показать современникам космические корабли будущего. Запечатлеть необычные условия *межпланетных путешествий* (курсив мой — М. Л.), предугадать, что ожидает посланцев Земли на далеких планетах» [Там же, 28] — вновь фантастика становится лишь межпланетным видом путешествий.

Впрочем, можно обнаружить постепенные смещения в терминологии. Например, в отличие от издания 1957 г., в аннотации к роману И. Ефремова «Звезда КЭЦ» отсутствуют любые отсылки к «путешествию». Если в издании «Приключения. Путешествия. Фантастика» «Артемьев вместе с группой ученых совершает *путешествие* (курсив мой — М. Л.)» [Шалашова, Зубов 1957, 138], то в издании 1958 г. рассказывается «об участии Артемьева в *экспедиции* (курсив мой — М. Л.) на Луну» [Левшина, Шалашова 1958, 29]. Подлинно неизвестно, кто из соавторов создавал аннотации к художественной литературе (в тексте отсутствуют какие-либо маркеры авторской принадлежности), поэтому точных выводов об изменении отношения З. П. Шалашовой к жанру «фантастики» сделать нельзя. Однако большая часть аннотаций сохранила почти идентичное с изданием 1957 г. содержание. Но понимание фантастики З. П. Шалашовой все же постепенно менялось.

В 1964 г. З. П. Шалашова выпускает новый авторский рекомендательный указатель «Путешествия. Приключения. Фантастика» [Шалашова 1964]. А спустя год в первом номере журнала «В мире книг» появляется статья Е. Брандиса «Библиографический винегрет» [Брандис 1965], которую сам автор представляет как рецензию. Е. Брандис в самом начале говорит о подъеме фантастики и

важности издания рекомендательной литературы: «Хороший рекомендательный указатель может стать неизменным подспорьем не только для любителей приключений и фантастики, но и для работников библиотек» [Брандис 1965, 17]. Биограф сетует на тот факт, что в рекомендательном указателе слишком расплывчатая формулировка того, что сам указатель в себе заключает. По его мнению, в издании учтено слишком много направлений, чтобы качественно описать каждый: «Работа проделана большая, но, к сожалению, „отдача“ от нее меньшая, чем можно было ожидать от такого обширного справочника» [Там же, 17]. Затем Е. Брандис говорит о мелких ошибках, которые недопустимы: например, приписывание романа «Вамирэх» братьев Рони только одному из них или ошибки в написании фамилий (Джайлс становится Джайле, а В. Дмитриевский — Дмитриевским). Затем литературовед переходит к одной из главных проблем: «Почти всю полезную „жилплощадь“ занимают в указателе пространные аннотации — пересказы, лишённые каких бы то ни было критических оценок» [Там же, 17]. Е. Брандис считает ошибкой пересказ З. П. Шалашовой не целых сборников, а лишь отдельных их фрагментов. В качестве примера он приводит сборник В. Журавлевой «Сквозь время»:

В книге... десять приблизительно равноценных научно-фантастических рассказов. Из них... выбраны для аннотирования только два. Лучший же сборник этой писательницы — «Человек, создавший Атлантиду» (Детгиз, 1963) — вообще не упоминается! Не лучше ли было подключить к обоим сборником В. Журавлевой, объединяющим семнадцать рассказов, одну вразумительную аннотацию? [Там же, 17].

Помимо нелогичности выбора лишь отдельных произведений, Е. Брандис отмечает и слабую структурированность сборника. По его мнению, некоторые произведения совершенно не подходят к тем разделам, в которые они помещены. А по содержанию только одного раздела можно было бы выпустить несколько указателей. «К тому же расположение книг по алфавиту авторов только подчеркивает сумбурность построения и расплывчатость замысла всей этой работы» [Там же, 17]. Подводит итог своей статьи Е. Брандис одной ёмкой фразой: «Массовый читатель стал образованным и взыскательным, а библиографы все еще подходят к нему со старыми мерками» [Там же, 17].

Цепная реакция критики сборника не заставила себя долго ждать. Уже в 7 номере журнала «В мире книг» за тот же год известная писательница-фантаст В. Журавлева в своей рецензии

поднимает вопрос о библиографии фантастики в том виде, в каком она сложилась на момент 1965 г.:

Последние 10 лет составляют целую эпоху в развитии фантастики. Фантастика «подросла», стала умнее. Сформировались многочисленные «поджанры» фантастики. Резко увеличились масштабы издания фантастической литературы. Между тем, «фантастическая» библиография осталась на том уровне, на котором она была лет 30–50 назад. Она нерегулярна, ей присущ какой-то случайный, несерьезный характер. Теоретические основы этой библиографии не «теоретичны» и не «основательны» [Журавлева 1965, 16].

Тем самым Журавлева заявляет о том, что несмотря на развитие самого жанра, многие критики и библиографы, которые не относятся к группе авторов-фантастов, а имеют сторонний взгляд на этот жанр, не компетентны в его описании. «Пользоваться указателем З. П. Шалашовой практически невозможно» — заключает В. Журавлева [Там же, 16]. И на это есть ряд причин: во-первых, по мнению критика, З. П. Шалашова указывает в своем списке произведения фантастики для «всех» читателей. Иначе говоря, если раньше фантастика считалась разновидностью приключенческой литературы, то на 1965 г. фантастика стала независимым жанром: «фантастика стала многообразной и взрослой. Библиография же стремится свести фантастику к надстройке над детской комнатой» [Там же, 16]. Ссылается она и на понимание «фантастики» З. П. Шалашовой: в самом начале автор указателя называет этот жанр «литературой о подвигах и приключениях», затем произведениями с «коммунистической эрой на Земле», а затем о «смелости научного дерзания». Но тем самым, по мнению В. Журавлевой, З. П. Шалашова исключает понятие фантастики из ряда «Путешествия. Приключения. Фантастика», располагая последнее понятие в другом ряду «Наука. Техника. Фантастика» [Там же, 17]. Шалашова, как и в 1957 г., под фантастикой понимает научно-популярную литературу о дерзаниях ученых (ср. наблюдения И. Кукулина над ролью научно-технической интеллигенции в обществе второй половины 1950-х гг. [Кукулин 2017]). Неудивительно, что в финале статьи В. Журавлева предлагает будущим критикам и составителям рекомендательных указателей разработать единую систему определения фантастики как отдельного жанра [Там же, 17].

Следующий сборник Шалашовой — «Приключения и путешествия» — вышел спустя 15 лет. Как можно заметить, слово фантастика в заглавии уже отсутствует, однако рассказ о фантастической

литературе можно обнаружить в отдельной главе «В звездные дали. Сквозь время. Встречи с Неведомым» [Шалашова 1979]. В этом издании З. П. Шалашова уклоняется от попытки дать определение фантастической литературе, что, видимо, связано с «провалом» З. П. Шалашовой в среде критиков, описанном выше.

Однако, если обратиться к аннотациям, составленным Шалашовой, можно реконструировать обновленную систему ее представлений о фантастике. Показательным примером является аннотация романа А. и Б. Стругацких «Стажеры». В упоминаемой выше критической статье В. Журавлевой именно эта аннотация рассматривается как образец теоретической некомпетентности Шалашовой:

А вот аннотация к «Стажерам» А. и Б. Стругацких: «В центре этой повести — тоже история *приключений* экипажа и пассажиров планетолета „Тахмасиб“» (стр. 123). На планетолете «Тахмасиб», к слову сказать, не было пассажиров. Но не в этом дело. Дело в том, что в центре «Стажеров» — отнюдь не приключения! [Журавлева 1965, 17]

Критик возмущена, что фантастический роман Стругацких отнесен к разряду приключений. Спустя 15 лет З. П. Шалашова исправляется: «Существенное место в творчестве Стругацких занимает связанная общими героями и общей темой трилогия об освоении человечеством других планет Солнечной системы... „Стажеры“ — об *исследовании* Марса, астероидов, кольца Сатурна» (курсив мой — М. Л.) [Шалашова 1979, 111]. Как мы видим, слово «приключение» заменено «исследованием». Библиограф по-прежнему уклоняется от использования слова «фантастика», атрибутируя художественное произведение в терминах научно-познавательной литературы, так же, как она это делала в 1957 г.

Мне кажется, что для З. П. Шалашовой разница между понятиями «приключение», «путешествие» и «исследование» была не вполне отрефлексирована. Астронавты отправляются на Марс — разве это не приключение? Или, например, отправляются в другие миры — чем не путешествие? Но теоретический дискурс, который формировался вокруг понятия «фантастика», уже не позволял оперировать исключительно этими двумя понятиями. К дискуссии вокруг указателя Шалашовой подключились и писатели-фантасты, так Г. Гуревич, который и сам не был чужд составлению рекомендательных указателей, в 1966 г. в статье «Кому и для чего?», опубликованной, кстати, в уже известном нам журнале «В мире книг» обращается не столько к З. П. Шалашовой, сколько к Е. Брандису и В. Журавлевой [Гуревич 1966]. Критик отмечает,

что в случае с изданием «Путешествия. Приключения. Фантастика» (1964) стоит рассуждать не о том, как оценивать указатель, а о том, что могло стать причиной теоретической слабости составителя: «И не вина ее, а общая наша беда, что она оказалась в тяжелом положении человека, который вышел в сад, чтобы вскопать грядку-другую и вдруг очутился в дремучем лесу, где еще заросли надо расчищать, просеки прорубать, направление определить, прежде чем копать что-либо» — пишет Г. Гуревич [Гуревич 1966, 16]. Он отмечает, что ни в школах, ни на литературоведческих кафедрах научная фантастика не изучается. При всем стремительном развитии жанра, о нем, по мнению Г. Гуревича, существует всего две книги (в основном, по творчеству И. Ефремова), несколько брошюр и пара статей. «Так что составителю рекомендаций попутно приходится создавать еще рабочую теорию фантастики, давать классификацию, решать, что такое фантастика, для кого она пишется, как менялась во времени» — заключает в статье Г. Гуревич. Такими непростыми обстоятельствами он объясняет спутанность концепции составителя в определении жанра [Там же, 16].

Сам Г. Гуревич обосновывает тенденцию к слиянию жанров путешествия и фантастики тем фактом, что указатели нацелены преимущественно на аудиторию средней школы: «если судить по тону — снисходительно-назидательному, составитель имеет в виду примерно шестиклассников. И соединение научной фантастики с научно-популярной литературой исходит, видимо, из невысказанного представления о том, что научная фантастика — некое занимательное пособие для внеклассного чтения по географии и естествознанию» [Там же, 16]. Далее он оправдывает З. П. Шалашову, рассуждая о том, что многие произведения пишутся на стыке художественной литературы и нонфикшна, например, «Плутония» В. Обручева, после прочтения которой школьник может заинтересоваться геологией — областью интересов и занятия автора романа. Более того, он считает, что дети в возрасте до 10 лет вообще понимают фантастику как сказку, и для них нет жанровых отличий. Для Г. Гуревича кажется неправильным требовать от составителей рекомендательных указателей создания классификаций фантастики, однако тем не менее он призывает продолжать разрабатывать жанровую теорию фантастики: «Дело это неотложное. Советская фантастика растет качественно и количественно, перевалила уже за тысячу названий, поток превращается в море. Читают фантастику миллионы, если не десятки миллионов, и сотни тысяч педагогов и библиотекарей должны иметь в руках грамотную лоцию, чтобы



уверенно вести читателей по морю фантастических книг» [Там же, 17].

В следующем году Г. И. Гуревич в издании «Карта страны фантазий» предпринимает самостоятельную попытку систематизировать фантастическую литературу [Гуревич, 1967], книга была сдана в набор в феврале 1966 г., а вышла в конце лета 1967 г. Очевидно, что критическая статья 1966 г., в которой говорится о необходимости «грамотной лоции» по фантастике и монография 1967 г. связаны напрямую. В качестве предисловия автор помещает памфлет «Пролог. Двенадцать разгневанных критиков»: в редакцию приходит молодой писатель и предлагает редактору свою рукопись. Но, так как последний не может сам решить, стоит ли публиковать текст, он приглашает двенадцать рецензентов для оценки рукописи, они приводят свои аргументы против ее издания. Каждый из них по очереди заявляет, что фантастика должна быть «научной», «достоверной», «познавательной», «героичной... увлекательной и занимательной», «романтической», «воинствующей», «гуманной» и вообще «фантастичной». Один из критиков видит «достоинство фантастики — в точном предвидении», другой в том, что она «...должна показывать творческий процесс», «быть человековедением» и «человека и общество будущего должна показать». Поначалу автор рукописи пытается спорить с критиками, но постепенно пыл его угасает, он все меньше и меньше вступает в прения, и в конечном итоге редактор отвергает его текст. В конце на вопрос редактора, как зовут молодого человека, звучит ответ: «Жюль Верн» [Там же, 9]. Свое повествование Г. И. Гуревич строит как разъяснения по каждой из высказанных Ж. Верну претензий, например, отдельные главы его книги называются «Претензия третья. Фантастика должна быть познавательной», «Претензия седьмая. Фантастика должна быть фантастичной», «Претензия двенадцатая. Покажите нам будущее!» и т. п.

В 1970 г. выходит обзор Бориса Валериановича Ляпунова «В мире мечты» [Ляпунов 1970]. Автор был известным писателем-фантастом, популяризатором космонавтики, океанологии. Г. Гуревич сетовал в 1966 г., что труд Ляпунова «существует только в рукописи, и ею могут пользоваться немногие, хорошо бы ее издать» [Гуревич 1966, 17]. В печатном виде работа Ляпунова включала в себя как библиографический указатель научно-фантастических произведений, выходивших в 1920–1950-х г., так и объемную теоретическую часть с основными тенденциями развития жанра фантастики. В предисловии автор дает определение «фантастическому»:

Фантастика теперь стала более широкой, чем просто мечта. Но все же — это в основном литература о будущем, рассказывающая о нем с разных точек зрения, литература о необычайном, и потому мир фантастики можно назвать «миром мечты» в самом широком смысле слова... Это не только стремление показать возможности науки и техники и следствия прогресса. Фантасты хотят изобразить завоевания человеческого гения, но они хотят и показать человека будущего [Ляпунов 1970, 8].

Антропологический поворот в размышлениях о сути фантастического жанра — не «возможности науки и техники», а «завоевания человеческого гения» — сигнализирует о новой стадии развития критической мысли. Но в целом повествование Б. В. Ляпунова — это эссеистика, не претендующая на четкие библиографические категории и не стремящаяся уточнить кодификаторы областей знания.

Таким образом, понятие «фантастического» в библиографических указателях 1957–1970-х гг. эволюционировало от смежного с приключениями вида научно-познавательной литературы к метафорическому «миру мечты», лишенному терминологической четкости. Материал библиографических указателей при всей своей ограниченной функциональности тем не менее демонстрирует, что процессы, происходившие в области рекомендательной библиографии детской книги, отражают значительные трудности, которые испытывали библиографы в поиске языка описания фантастики.

### *Литература*

#### *Источники*

*Брандис 1965* — Брандис Е. Библиографический виногра́т: [рецензия] // В мире книг. 1965. № 1. С. 17.

*Гуревич 1966* — Гуревич Г. Кому и для чего? // В мире книг. 1966. № 3. С. 16–17.

*Гуревич 1967* — Гуревич Г. Карта страны фантазий. М.: Искусство. 1967.

*Журавлева 1965* — Журавлева В. О библиографии фантастики // В мире книг. 1965. № 7. С. 16–17.

*Записки 1993* — Записки отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС о недостатках в издании научно-фантастической литературы // Знание — сила. 1993. № 7. С. 90–96.

*Ляпунов 1970* — Ляпунов Б. В. В мире мечты: обзор научно-фантаст. лит. М.: Книга, 1970.

*Шалашова, Зубов 1957* — Шалашова З. П., Зубов Ю. С. Приключения. Путешествия. Фантастика: Рек. указатель худож. литературы. М., 1957.

*Шалашова, Левшина 1958* — Шалашова З. П., Левшина О. Н. Искусственные спутники земли. Межпланетные полеты: рек. указатель литературы / научная ред. Б. В. Ляпунова. М.: Государственная библиотека имени В. И. Ленина, Центральная политехническая библиотека, 1958.

*Шалашова 1964* — Шалашова З. П. Путешествия. Приключения. Фантастика: Рек. указ. 2-е изд., перераб. М.: Книга, 1964.

*Шалашова 1979* — Шалашова З. Приключения и путешествия: Рек. указ. лит. М.: Книга, 1979.

### *Исследования*

*Бритиков 1970* — Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние 1970.

*Кукулин 2017* — Кукулин И. Периодика для ИТР: Советские научно-популярные журналы и моделирование интересов позднесоветской научно-технической интеллигенции // Новое литературное обозрение. 2017. № 3 (145). С. 61–85.

### *References*

*Britikov* — Britikov, A. F. (1970) Russkiy sovetskiy nauchno-fantasticheskiy roman. [Russian Soviet Science fiction novel]. Leningrad, Nauka. 1970.

*Kukulin* — Kukulin, I. (2017) Periodika dlya ITR: Sovetskie nauchno-popularniye jurnaly i modelirovanie interesov pozdnesovetskoj nauchno-technicheskoy intelligencii [Periodicals for Engineers: Soviet Popular Science Journals and the Shaping of the Late-Soviet Scientific and Technical Intelligentsia's Interests]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 3 (145), 61–85.

*Maxim Lyzlov*

National Research University Higher School of Economics,  
Saint Petersburg; ORCID: 0000-0001-9489-5383

CONVERSATIONS ABOUT SCIENCE FICTION: THE CATEGORY  
OF “FANTASTIC” IN THE BIBLIOGRAPHIC DISCOURSE OF THE  
1960S AND 1970S

In the 1950s and 1970s, bibliographers made attempts to define the genre of fiction and offer a systematization of the available fiction literature. The purpose of the article is to trace the development of the category of “fantastic” in the recommendation indexes of Z. P. Shalashova “Adventures. Journeys. Science Fiction”, “Artificial Earth satellites. Interplanetary flights”, “Adventures and travel”. The problems faced by bibliographers were related both to the sharp increase in publications of fantastic literature, and to the weak development of the theoretical apparatus in literary studies and bibliography. The concept of “fantastic” has evolved from an adventure-related type of scientific and educational literature to a metaphorical “dream world” devoid of terminological clarity. The material of bibliographic indexes, despite its limited functionality, nevertheless demonstrates that the processes that took place in the field of recommendation bibliography of children’s books reflect the significant difficulties that bibliographers experienced in finding a language for describing fiction.

*Keywords:* Science fiction, adventure, children’s literature, criticism, recommendation bibliography, Zoya Shalashova

*Екатерина Асонова, Ольга Бухина*

## СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА: ИСТОРИЯ И ПОЛИТИКА В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

Статья посвящена исследованию роли современных художественных произведений на исторические или социально-политические темы, в которых авторы используют элементы сказочного или фантастического в формировании исторического и политического (или гражданского) мировоззрения ребенка. Использование художественных приемов, присущих сказке, рассматривается как способ сделать исторический материал привлекательным и доступным для юного читателя, даже если речь идет о трудных событиях истории, таких, как война, политические репрессии, властные структуры. Авторам рассматриваемых произведений удастся сказать гораздо больше о сути исторических явлений и/или создать условия для знакомства с политическим устройством общества, чем если бы они оставались в рамках полностью реалистического произведения. С точки зрения методики обучения историческая сказка или сказка на политическую тему позволяют решить образовательные задачи, связанные с удовлетворением интереса к истории и/или политике в раннем возрасте, а также с формированием мотивации к освоению исторического материала.

*Ключевые слова:* Сказка, сказочное, исторические темы, политика в восприятии детей, мотивация к изучению истории или политического устройства общества, удовлетворение потребности в чтении.

---

*Екатерина Андреевна Асонова*

Московский городской педагогический университет,  
asonova\_ea@mail.ru

*Ольга Бухина*

Независимый исследователь, Нью-Йорк,  
bukhina.olga@gmail.com

Не приходится сомневаться: образ других народов, так же как и живущий в нашей душе образ самих себя, зависит от того, как в детстве нас учили истории. Узнавание прошлого становится для нас открытием мира, которое запечатлевается на всю жизнь. То, что удовлетворяло нашу первую любознательность, пробуждало наши первые эмоции, остается неизгладимым.

Марк Ферро «Как рассказывают историю детям в разных странах мира»

Жанр сказки позволяет ребенку постигать мир, приобщаться к самым трудным вопросам человеческого бытия. Как отмечает исследователь сказочного Бруно Беттельхейм, «ребенок, слушая сказку, начинает понимать, как он сможет упорядочить тот хаос, который царит в его внутреннем мире» [Bettelheim 1976, 75]<sup>1</sup>. Ему вторит Элизабет В. Харрис, подчеркивая, что сказки, становясь «объясняющим устройством», обеспечивают ребенку возможность «прочитывать, и даже предсказывать мир» [Harriss 2000, 126]. Эта задача сказки остается неизменной в связи с ее «сензитивной» адекватностью, то есть совпадением фантазийного и метафорического подхода к объяснению происходящего вокруг, свойственного ребенку. Остается ли сама сказка неизменной, когда она взаимодействует с тем временем, в котором существует — рассказывается, записывается, сочиняется — один из интереснейших исследовательских вопросов в сфере детской культуры.

Какие художественные задачи ставит перед собой детский сказочник? В первую очередь он активно использует именно это свойство сказки — ее дидактический потенциал — чтобы облечь в удобную для учебных или воспитательных целей форму информацию. Так, начавшаяся в русской детской литературе с «Городка в табакерке» В. Ф. Одоевского традиция образовательных сказок, когда с помощью сказочного повествования организуется учебный материал для воспитательной беседы или развивающей игры [Асонова, Каширина, 2017], продолжается и сегодня. При этом жанр современной литературной сказки гибок, пластичен, восприимчив к актуальной тематике — будь то инклюзия, новая этика, история или политика.

Предметом представляемого в данной работе небольшого исследования были выбраны сказки, созданные в первые десятилетия XXI в. и затрагивающие исторические и политические темы, которые не новы для детской литературы. Так, на политическую тематику сказки обращает внимание Джек Зайпс, один из самых

известных исследователей сказок, который предлагает рассмотреть «процесс письма как часть социального процесса, своего рода вмешательство в постоянно продолжающийся дискурс, обсуждение и конфликт, связанные с балансом власти и социальных отношений» [Zipes 2007, 2]. Он утверждает, что любая конкретная литературная сказка для детей является символическим актом, насквозь пропитанным идеологическими представлениями ее автора, и что «сказка для детей не может быть отделена от сказки для взрослых», поскольку обе уходят корнями в жанр устного творчества, создаваемого и развиваемого именно взрослыми, и только когда «сказка становится приемлемым литературным жанром среди взрослых, она затем появляется в печати в восемнадцатом веке в виде произведений для детей» [Zipes 2007, 3].

Елена Гошило в предисловии к антологии «*Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales*» подчеркивает, что в советской детской литературе сказка часто использовалась в целях пропаганды [Goscilo, 2005]. Марина Балина видит советскую литературную сказку, включая произведения А. Гайдара, Л. Лагина и А. Толстого, «дидактическим инструментом, способным повлиять на будущие поколения» [Balina 2005, 105]. Советская литературная сказка «выполняла важную идеологическую функцию», становясь частью миссии «строительства коммунизма» [Balina 2005, 108], стремясь показать то лучшее, что существует в настоящем или должно появиться в недалеком будущем. Балина отмечает как приуроченность советской сказки во времени, так и другую важную ее особенность: в сказке «фантастические герои сосуществуют с советскими гражданами» [Balina 2005, 118]. Исключение из этого правила составляет «Сказка о военной тайне» А. Гайдара, описывающая ситуацию, казалось бы, конкретной войны, но превращающая ее за счет мифопоэтических терминов в «чисто метафорическую конструкцию, в которой отсутствуют какие-либо приметы конкретного времени или места» [Balina 2005, 109]. Марк Липовецкий, разбирая произведения для взрослых, написанные с привлечением сказочных элементов, такие, как пьесы Е. Шварца, в особенности «Дракон», или «Сказка о тройке» А. и Б. Стругацких, подчеркивает «утопический аспект сказочной традиции в советской культуре» [Lipovetsky 2005, 233]. На примере этих произведений видно, что сказка «обладает весьма мощным языком для упрощения катастрофической и непонятной реальности советской эпохи» [Lipovetsky 2005, 234]. Согласно Липовецкому, даже советская цензура руководствовалась неким неписанным этикетом — до тех пор, пока автор

помещал своих героев хоть в какой-то мере за пределами конкретного мира советской жизни, фантазия как бы защищала писателя от цензуры, позволяя выпустить немного пара без прямой критики существующего режима [Lipovetsky 2005, 241].

Сходным образом современный автор, «уходя в сказку», защищает свое право сказать детям гораздо больше, чем удалось бы, оставаясь автор в рамках полностью реалистического произведения. Современная литературная сказка участвует в раскрытии самой актуальной тематики: будь то социальная инклюзия, трудные вопросы новейшей истории или политики. Жанр сказки в целом стремительно преобразуется, появляются различные гибридные варианты, где сказочному отводится в какой-то мере служебная роль, как, например, в трилогии «Ленинградские сказки» Юлии Яковлевой, где сталинские репрессии, ленинградская блокада и тыловая жизнь переплетаются с фантасмагорическими приключениями детей, оставленных на произвол судьбы после ареста родителей [Asonova, Bukhina 2020, 6].

Как и советская литературная сказка, современная сказка может быть локализована во времени, в одних случаях в современности, в других — в истории. Исторический материал «упаковывается» в таких произведениях в сказочную форму, даже если речь идет о самых трудных событиях истории. Это дает возможность ребенку увидеть историю более объемно, воспринять ее не абстрактно, а лично. В текстах, рассчитанных на младших школьников, конкретный сказочный прием, (например, введение в повествование мышек-персонажей, которые путешествуют по разным эпохам) позволяет показать исторические эпохи с другого ракурса, не «сверху», то есть с точки зрения современного взрослого исследователя, а как бы «снизу», с точки зрения ребенка или маленького существа. Например, серия книг московского издательства «Пешком в историю» опрашивает мышек Тинку и Тимку в каменный век и Древний Египет, Древнюю Грецию и Древний Рим, Древний Новгород и эпоху Наполеоновских войн. Образы двух мышей, Тинки и Тимки, были придуманы Андреем Усачевым и многократно использованы в книгах издательства, например, в книгах «Тайна морской звезды: историческая сказка для детей» (2011) М. Пастернак и «Русская пленница французского кота» (2012) И. Жукова. При помощи введения в повествование сказочно-игрового элемента решается именно образовательная задача — сделать исторический сюжет, его образы и детали узнаваемыми, вызывающими позитивную эмоцию с расчетом, что в дальнейшем эта привлекательность ляжет



в основу более серьезного погружения в предмет. Сходным образом конкретные исторические периоды превращаются в сказку в книгах Марины Аромштам «Кот Ланселот и золотой город» (2014) и «Плащ крысолова» (2014). Первая из них, используя старинную легенду о мэре Лондона, рассказывает о трудной жизни в средневековой Англии, а вторая повествует о Палестине времен Крестовых походов, Англии XVII и XIX вв., Китае XVIII в. Эти исторические эпохи настолько далеки от нас, что сказка выполняет простую задачу превращения познавательного материала в занимательное чтение. Сказка в данном случае, наряду с театром или музейной интерактивной экспозицией, выполняет роль культурного посредника — предлагает читателю историческую эпоху как игровой сюжет, расширяющий границы постигаемого мира как в пространственном, так и временном отношении. Яркими примерами такого же подхода к постановке художественно-дидактической задачи и использованию исторического материала являются повести А. Жвалевского и Е. Пастернак «Москвест» (2011) и В. Ледерман «Календарь ма(й)я» (2016).

Несколько иная, хоть и близкая в дидактическом смысле задача решается в сборнике сказок Игоря Жукова «Крокодил, который любил все красивое» (2010), посвященных жизни и любви царевича Алексея. Эти короткие «сказки, записанные со слов Савелия Мартышко, авантюриста» и «сказки из архива профессора Тарзанова» являются продолжением игры с историческими именами и деталями. Петр I и царевич Алексей предстают перед читателем как герои постмодернистской литературы: ничего общего с историческими фактами как будто бы нет. Однако это прямое приглашение подростка к присвоению «исторического материала», вовлечение в довольно сложную интеллектуальную игру, цель которой в распознавании вымысла, основанного на хорошем знании истории и свободе в ее деконструкции.

Развитие новейшей детской литературы показывает, как сохраняется и развивается данная способность сказки решать важную просветительскую роль в представлении молодому поколению непростых вопросов, связанных с последствиями диктатуры, отражения политических решений на судьбах конкретных литературных героев. Пространство детской сказки наполнено образами, включая «башни, леса, комнаты, клетки, печи, хижины и заколдованные замки», символизирующими покинутый дом, изгнание, опасность, тюрьму и даже смерть [Haase 2000, 363–364]. Сказочные элементы в реалистическом повествовании позволяют рассказы-

вать о том, что связано с исторической травмой в результате таких трагических событий недавней истории, как мировые войны, сталинские репрессии или Холокост. Этот прием хорошо известен в детской литературе многих стран.

Ярким примером, заимствованным из американской литературы конца XX в., служит книга Джейн Йолен «Дьявольская арифметика» (1988)<sup>2</sup>. Во время торжественного Седера (празднования еврейской Пасхи) американская девочка неожиданно попадает в маленький городок в Польше и оказывается свидетельницей и участницей событий Второй мировой войны. Ее появление воспринимается как нечто совершенно естественное — одна из родственниц в большой семье болела и теперь выздоровела. Вместе с другими членами этой еврейской семьи она оказывается в фашистском концлагере. В конце истории, отправившись в газовую камеру вместо своей родственницы, героиня магическим образом возвращается в современную жизнь. Сказочное обрамление предельно достоверной истории совершенно необходимо — оно разрешает читателю непринужденно войти в прошлое, но при этом ощущать себя в безопасности. Кроме «Дьявольской арифметики» Йолен посвятила теме Холокоста повесть «Принцесса Шиповничек» (1992), где история спасения героини из лагеря смерти передается через классическую сказку о заснувшей принцессе. Действительной причиной сна героини становится немецкая передвижная газовая камера. В сказке (и в реальности) принц (партизан) поцелует (искусственным дыханием) избавляет героиню от смерти. Чудом добравшаяся до Америки, она много лет спустя передает историю своего спасения трем внучкам, рассказывая им сказку о заснувшей принцессе. Сказочная форма позволяет показать невероятно трагическую историю (кроме героини, никто больше не спасся) таким образом, что все же остается надежда. Еще одной недавней попыткой поведать о трагических событиях мировой истории, а именно Гражданской войны в Испании, стала книга Гильермо дель Торо и Корнелии Функе «Лабиринт Фавна» (2019)<sup>3</sup>. Борьба испанских партизан с солдатами Франко совмещается со сказочным сюжетом, в котором девочка-героиня встречается с пугающим лесным существом Фавном и должна пройти три страшных испытания. Сходной стратегии придерживается Евгений Ельчин, автор и иллюстратор книги «Сталинский нос» (2011). В достаточно достоверное, хотя и стилизованное повествование вводятся фантасмагорические сцены — сны героя. Рассказчик то плывет высоко над толпой во время демонстрации на Красной площади, то разговаривает в школьном

кабинете с курящим трубку носом Сталина<sup>4</sup>. Сказочность дает возможность сместить фокус внимания с исторической документальности в сторону осмысления феномена тоталитарного режима и репрессий<sup>5</sup>.

Продолжая фантазмагорическую линию «Сталинского носа», в своих «Ленинградских сказках» (2016–2020), цикле из четырех уже опубликованных сказочных повестей<sup>6</sup>, Юлия Яковлева вводит сказочно-абсурдистские элементы в повествование о сталинизме, войне, ленинградской блокаде, эвакуации. Этот цикл, смешивая сказку и реальность, повествует о таких событиях истории, о которых детям обычно стараются не рассказывать. Идея о том, что «детей не надо расстраивать», по-прежнему активно поддерживается многими учителями, родителями и другими инстанциями, ответственными за детское чтение [Бухина 2014; Bukhina 2019]. Сказочность у Яковлевой, напротив, добавляет изображаемым историческим событиям трагического ореола. Выход в сказочное и фантазмагорическое позволяет и Яковлевой, и Ельчину нарушить табу на изображение палачей и тиранов, которое непреодолимо в реалистической литературе: «мы смело можем осуждать государство Трех толстяков, но столь же смело осудить насилие, чинимое сотрудником НКВД, не получается. Его присутствие в жизни героев детской книги возможно изобразить только как своего рода стихийное бедствие. А осуждать этот персонаж, как и стоящую за ним реальную историческую фигуру, бессмысленно» [Асонова, 2020, 323].

Непростая в политическом отношении тема Великой Отечественной войны традиционно остается одной из важнейших в детском чтении в воспитательном и образовательном аспектах; в ней в целом сохраняется советский взгляд на эту эпоху и советский героический нарратив [Тибонье 2020, 145–146]<sup>7</sup>. Лора Тибонье разбирает примеры в целом реалистических произведений о войне, таких как «Облачный полк» (2012) Э. Веркина, «Следы» (2017) Е. Басовой, «Сад имени т. с.» (2018) М. Ботевой. Хотя уже у Веркина появляются фантастические элементы, позволяющие автору другими глазами взглянуть на историю «пионера-героя» и избавиться от героического нарратива, именно в книгах Яковлевой сказочные приемы достигают своего апогея. Благодаря этой сказочности, произведения Яковлевой легко отрываются от привычного советского сочетания «героического» и «трагического», уходя в фантазмагорическое. Вторая, третья и четвертая книги «Сказок» Яковлевой предлагают «альтернативное» прочтение истории Великой Отече-

ственной войны, в частности Ленинградской блокады, эвакуации, жизни в тылу и возвращения в освобожденный Ленинград<sup>8</sup>. Яковлева, однако, ставит перед собой иные задачи, вводя блокаду в цепочку нарративов советского прошлого, не выделяя ее каким-то особым образом из ужасов сталинских репрессий и страданий мирного населения в военное время. Кроме того, Яковлевой удается захватить совершенно другой сегмент читателей, нежели «обычный» читатель литературы о блокаде. Ее читатель слишком мал для того, чтобы «переварить» реалистический рассказ об одном из самых страшных моментов русской истории.

Продолжая развивать тему истории в социальном и даже политическом аспекте, вспомним богатую сказочную традицию, связанную с обращением к теме власти, государственного устройства: Я. Корчак «Король Матиуш Первый» (1923), Ю. Олеша «Три толстяка» (1924), Дж. Родари «Приключения Чиполлино» (1951), С. Прокофьева «Лоскутик и облако» (1972). Сказочные миры этих историй созданы для осуждения тирании, провозглашения идеалов свободы и демократии. Современные сказочники обращаются к более сложной, не столь поляризованной картине мира. В произведениях Айно Первик «Как работать президентом» (2008) и Станислава Востокова «Президент и его министры» (2010) ставится задача сделать сложную «взрослую» тему из сферы социально-политического доступной и занимательной для ребенка. В книжке эстонской писательницы Айно Первик маленький читатель встречается с добрым героем-президентом. Президенту очень нравится собирать каштаны — сказочное в этой истории делает его человечным, близким, чем-то похожим на Деда Мороза, недаром у него есть маленький внук, с которым он любит кататься на санках. Да и во всех дальнейших историях именно смесь обыденного и политического — забота президента о курах и празднование дня рождения перемешаны в жизни президента со встречами с послами и диктаторами других стран — придает повествованию сказочную интонацию. В каком-то смысле Президент Понтус — это взрослое и счастливое воплощение Короля Матиуша; у Понтуса получается всех делать счастливыми и избегать конфликтов.

Станислав Востоков в своих повестях «Президент и его министры», «Путешествие к задивану», «Президент и мировое зло», «Губительница задумчивых пловцов», объединенных в сборник «Президент и его министры», представляет президента, который «в шортах, майке и сандалиях лежал на берегу реки» [Востоков 2010, 9]. Это сказка, в которой художественное повествование —

детская игра. Случайным образом набирается кабинет министров, герой сам придумывает свой народ. Это вымышленное, фантазийное «государство» становится для ребенка первым образом новейшей истории, который окажется доступным, эмоционально заряженным, ироничным. Такой способ изображения десакрализирует иерархичность власти, участвует в формировании особого — критического — отношения к политическим играм. В данном случае именно сказочность дает возможность автору рассказать ребенку о политике гораздо больше, чем это было бы возможно в реалистическом повествовании.

Мы видим, как сочетание сказочного и реалистического позволяет балансировать между тяжелым для восприятия или трудным для понимания материалом и возможностью знакомства с ним юных читателей, необходимостью не поступиться правдивостью повествования. Описывая, например, войну, «сказочное повествование облегчает, но никоим образом не устраняют травматических переживаний. Как становится понятно читателю, герой может начать новую жизнь, но переживания войны никогда полностью не исчезнут из его памяти» [Kostecka 2017, 38]. В социально-политической тематике введение сказочного элемента дает возможность осветить социальные вопросы, с таким трудом решаемые в действительности. Во всех этих случаях сказочное становится первой ступенью познания мира — исторического и современного, точно так же как волшебная сказка, которую взрослый читает на ночь маленькому ребенку, становится первой ступенью познания мира добра и зла. С помощью сказочного осуществляется возможность знакомства юного читателя с тем, как устроен современный мир в его недавней исторической перспективе, со всеми его сложностями и противоречиями. Такое знакомство необходимо в условиях недостаточного жизненного опыта и отсутствия пока еще опыта исторического.

### *Примечания*

- <sup>1</sup> Переводы цитат с английского языка выполнены авторами статьи.
- <sup>2</sup> Джейн Йолен известна также как автор многочисленных томов фэнтези. «Дьявольская арифметика», подростковый текст, рассказывающий о Холокосте, входит в США во многие школьные программы.
- <sup>3</sup> Книга написана на основе одноименного фильма, снятого Гильермо дель Торо, испанским режиссером, в 2006 г.
- <sup>4</sup> Книгу Ельчина можно встроить в ряд произведений американской детской и подростковой литературы о российской истории. Современная

американская детская литература часто прибегает к сказочности в тех случаях, когда события локализованы в прошлом России или Восточной Европы. Однако, в отличие от книг Йолен и Ельчина, как правило, авторы этих произведений не хотят (или не считают возможным) придерживаться исторической правды и предпочитают в произвольном порядке смешивать в одном произведении русских царей, Бабу-Ягу и других фольклорных персонажей, как это происходит в романе Грегори Магуайра «Яйцо и ложка» (2014), да и в многочисленных американских подростковых романах с «участием» выжившей после расстрела царской семьи принцессы Анастасии.

<sup>5</sup> Тема сталинских репрессий в реалистическом отображении появилась в детской литературе достаточно недавно, если не считать ходившей сначала в самиздате, а потом изданной в начале перестройки и переизданной в 2015 г. повести Марьяны Козыревой «Девочка перед дверью» (1977). Относительно недавно появились такие сугубо реалистические произведения, как «Сахарный ребенок» (2013) Ольги Громовой и «Польная елка» (2018) Ольги Колпаковой; в обеих книгах соединены сталинские репрессии и тыловые военные тяготы.

<sup>6</sup> Пятая книга, по словам автора, уже закончена и ждет публикации.

<sup>7</sup> Об этом периоде истории в современных условиях медийного пространства возможно повествование с точки зрения патриотического восторга, невозможным оказывается хоть сколько-то критическое осмысление происходившего. Тема Великой Отечественной войны в современной детской литературе является не только исторической, но и политической.

<sup>8</sup> Конечно, блокада, как и война в целом, и жизнь в тылу, в литературных произведениях описывалась не раз. Блокадные нарративы включают в себя публикации блокадных дневников детей и взрослых (например, книга блокадных «рассказов» взрослых и детей «Блокада. Хрестоматия», составленная П. Барсковой), реальные воспоминания блокадников, а также множество написанных специально для детей книг, например, такие реалистические произведения для младших подростков, как «Три девочки» (1948) Елены Верейской или «Кукла» (1989) Геннадия Черкашина.

## *Литература*

### *Источники*

*Аромштам 2014* — Аромштам М. С. Кот Ланселот и золотой город. М.: КомпасГид, 2014.

*Аромштам 2014a* — Аромштам М. С. Плащ крысолова. М.: КомпасГид, 2014.

*Басова 2018* — Басова Е. В. Следы. М.: Речь, 2018.

- Ботева 2018* — Ботева М. А. Сад имени т. с. М.: КомпасГид, 2018.
- Веркин 2020* — Веркин Э. Н. Облачный полк. М.: КомпасГид, 2020.
- Востоков 2010* — Востоков С. В. Президент и его министры. М.: Время, 2010.
- Ельчин 2013* — Ельчин Е. Сталинский нос / пер. с англ. Е. Ельчина и О. Бухиной. М.: Розовый жираф, 2013.
- Жвалевский, Пастернак 2019* — Жвалевский А. В., Пастернак Е. Б. Москвост. М.: Время, 2019.
- Жуков 2010* — Жуков И. А. Крокодил, который любил все красивое. М.: Априори-Пресс, 2010.
- Жуков 2012* — Жуков И. А. Русская пленница французского кота. М.: Пешком в историю, 2012. (Серия «Россия в 1812 г.»).
- Корчак 2016* — Корчак Я. Король Матиуш Первый / пер. с польского Н. Подольской. М.: АСТ, 2016.
- Ледерман 2020* — Ледерман В. В. Календарь ма(й)я. М.: КомпасГид, 2020.
- Пастернак 2011* — Пастернак М. В. Тайна морской звезды: историческая сказка для детей. М.: Пешком в историю, 2011. (Серия «Древний Крит»).
- Первик 2013* — Первик А. Как работать президентом / пер. с эст. Л. Блюм. Таллинн: КПД, 2013. (Minu eestikeelne gaamat. Моя эстонская книжка).
- Торо, Функе 2020* — Торо Г. дель, Функе К. Лабиринт Фавна / пер. с англ. М. Лахути. М.: Азбука, 2020.
- Яковлева 2016* — Яковлева Ю. Ю. Дети ворона. М.: Самокат, 2016.
- Яковлева 2018a* — Яковлева Ю. Ю. Краденный город. М.: Самокат, 2018.
- Яковлева 2018b* — Яковлева Ю. Ю. Жуки не плачут. М.: Самокат, 2018.
- Яковлева 2020* — Яковлева Ю. Ю. Волчье небо. М.: Самокат, 2020.
- Yolen 2014* — Yolen J. Devil's Arithmetic. New York: Puffin Books, 2014.
- Yolen 2016* — Yolen J. Briar Rose. New York: Tor Teen, 2016.

### *Исследования*

- Асонова 2020* — Асонова Е. «Табу или не табу — вот в чем вопрос!» // Детские чтения. 2020. № 1 (17). С. 320–333. DOI: 10.31860/2304-5817-2020-1-17-320-333.
- Асонова, Каширина, Маймистова 2017* — Асонова Е., Каширина Е., Маймистова Д. Современные сказочники и их сказки // Детский сад: теория и практика. 2017. № 7. С. 80–85.
- Бухина 2014* — Бухина О. Почему они так боятся детской литературы // Colta.ru. 2014. 18 июня. URL: <http://www.colta.ru/articles/literature/3584>.

- Тибонье 2020* — Тибонье Л. Великая Отечественная война в современной русской детской литературе: в поисках альтернативы // Детские чтения. 2020. № 1 (17). С. 144–166. DOI: 10.31860/2304-5817-2020-1-17-144-166.
- Asonova, Bukhina 2020* — Asonova E., Bukhina O. Everything is New: The Publishers, the Writers, and Most Importantly, the Readers / trans. by I. Leyn // Bookbird. 2020. Vol. 58. No. 2. Pp. 1–12.
- Balina 2005* — Balina M. Introduction // Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales / Ed. by M. Balina, H. Goscilo, M. Lipovetsky. Evanston: Northwestern Univ. Press, 2005. Pp. 105–122.
- Bettelheim 1976* — Bettelheim B. The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales. New York: Alfred A. Knopf, 1976.
- Bukhina 2019* — Bukhina O. Why Are They So Afraid of Children’s Books? The Subversive Power of Imagination (P. 1) // Dzieciństwo. Literatura i Kultura. 2019. No. 1 (2). Pp. 170–187. DOI: 10.32798/dlk.163.
- Goscilo 2005* — Goscilo H. Introduction // Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales / Ed. by M. Balina, H. Goscilo, M. Lipovetsky. Evanston: Northwestern Univ. Press, 2005. Pp. 5–22.
- Harries 2000* — Harries E. W. The Mirror Broken: Women’s Autobiography and Fairy Tales // Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies. 2000. No. 14. Pp. 122–135.
- Haase 2000* — Haase D. Children, War, and the Imaginative Space of Fairy Tales // The Lion and the Unicorn. 2000. No. 24 (3). Pp. 360–377. DOI: 10.1353/UNI.2000.0030.
- Kostecka 2017* — Kostecka W. Once Upon a Time There Was a War: The Use of Fairy-tale Conventions in Contemporary Polish Literature for Children about Refugees // MASKA: Magazyn Antropologiczno-Społeczno-Kulturowy. 2017. No. 4 (36). Pp. 33–49.
- Lipovetsky 2005* — Lipovetsky M. Introduction // Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales / Ed. by M. Balina, H. Goscilo, M. Lipovetsky. Evanston: Northwestern Univ. Press. Pp. 233–250.
- Zipes 2007* — Zipes J. Fairy Tales and the Art of Subversion. Milton Park: Routledge, 2007.

### References

- Asonova 2020* — Asonova, E. (2002). “Tabu ili ne tabu — vot v chem vopros!” [“Taboo or not taboo — that is the question!”]. *Detskie chteniya*, 1 (17), 320–333. DOI: 10.31860/2304-5817-2020-1-17-320-333.
- Asonova, Bukhina 2020* — Asonova, E., Bukhina, O. (2020). Everything is New: The Publishers, the Writers, and Most Importantly, the Readers (trans. by I. Leyn). *Bookbird*, 58 (2), 1–12.



- Asonova, Kashirina, Maymistova 2017* — Asonova, E., Kashirina, E., Maymistova, D. (2017). *Sovremennye skazochniki i ikh skazki* [Modern storytellers and their tales]. *Detskiy sad: teoriya i praktika*, 7, 80–85.
- Balina 2005* — Balina, M. (2005). Introduction. In M. Balina, H. Goscilo, M. Lipovetsky (Eds.), *Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales* (pp. 105–122). Evanston: Northwestern Univ. Press.
- Bettelheim 1976* — Bettelheim, B. (1976). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Alfred A. Knopf.
- Bukhina 2014* — Bukhina, O. (2014). *Pochemu oni tak boyatsya detskoy literatury* [Why are they so afraid of children's literature]. In Colta.ru (18 June). Retrieved from <http://www.colta.ru/articles/literature/3584>.
- Bukhina 2019* — Bukhina, O. (2019). *Why Are They So Afraid of Children's Books? The Subversive Power of Imagination. Part 1*. *Dzieciństwo. Literatura i Kultura*, 1 (2), 170–187. DOI: 10.32798/dlk. 163.
- Goscilo 2005* — Goscilo, H. (2005). Introduction. In M. Balina, H. Goscilo, M. Lipovetsky (Eds.), *Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales* (pp. 5–22). Evanston: Northwestern Univ. Press.
- Haase 2000* — Haase, D. (2000). *Children, War, and the Imaginative Space of Fairy Tales. The Lion and the Unicorn*, 24 (3), 360–377. DOI: 10.1353/UNI.2000.0030.
- Harries 2000* — Harries, E. W. (2000). *The Mirror Broken: Women's Autobiography and Fairy Tales*. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 14, 122–135.
- Kostecka 2017* — Kostecka, W. (2017). *Once Upon a Time There Was a War: The Use of Fairy-tale Conventions in Contemporary Polish Literature for Children about Refugees*. *MASKA: Magazyn Antropologiczno-Społeczno-Kulturowy*, 4 (36), 33–49.
- Lipovetsky 2005* — Lipovetsky, M. (2005). Introduction In M. Balina, H. Goscilo, M. Lipovetsky (Eds.), *Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales* (pp. 233–250). Evanston: Northwestern Univ. Press.
- Thibonnier 2020* — Thibonnier, L. (2020). *Velikaya Otechestvennaya vojna v sovremennoy russkoy detskoy literatury: v poiskakh al'ternativy* [The Great Patriotic War in Modern Russian Children's Literature: Looking for an Alternative]. *Detskie chteniya*, 1 (17), 144–166. DOI: 10.31860/2304-5817-2020-1-17-144-166.
- Zipes 2007* — Zipes, J. (2007). *Fairy Tales and the Art of Subversion*. Milton Park: Routledge, 2007.

*Ekaterina Asonova*

Institute of System Projects at Moscow City University; ORCID:  
0000-0002-3707-5191

*Olga Bukhina*

Independent scholar, New York; ORCID: 0000-0002-6187-8074

CONTEMPORARY LITERARY TALES: HISTORY AND POLITICS IN  
CHILDREN'S READING

This article researches the role of contemporary children's historical fiction as well as fiction with social and political topics that use the elements of fairytales or fantasy to form historical and political (or civil) views of children. The use of artistic devices typical for fairytales is discussed in the article in a frame of the possibility of making historical information attractive and understandable for a young reader, even in such difficult cases as wars, political repressions, or authoritarian governments. This way the authors of books discussed in the article are able to tell much more about the essence of historical events and/or to create the conditions for understanding of the political organization of the society than if they would stay strictly with the realistic genres. For learning purposes, historical fairytales and fairytales discussing politics allow to meet very complicated educational challenges that satisfy a particular interest in history and/or politics natural for small children and to create the motivation to master the historical material.

*Keywords:* Fairytale, historical topics, perception of politics by children, motivation to study history or political organization of the society, children's need to read

## БИБЛИОГРАФИИ

*Мария Громова*

### БИБЛИОГРАФИЯ СЛОВЕНСКИХ НАРОДНЫХ СКАЗОК НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ (1861–2020)

Библиография включает издания переводов словенских народных сказок на русский язык, вышедших с 1861 г. по настоящее время.

*Ключевые слова:* словенские сказки, волшебные сказки, художественный перевод, народные сказки, словенский фольклор, сказки для детей, Леонид Яхнин, резьянские сказки, Татьяна Вирта, И. А. Бодуэн-де-Куртенэ

История переводов словенских народных сказок на русский язык уходит корнями в XIX в., но до сих пор практически не исследована. Настоящая библиография охватывает словенские народные сказки, предания и легенды, опубликованные на русском языке в период с 1861 по 2020 гг., в том числе в виде диафильмов, на виниловых пластинках и в сети Интернет.

Первые публикации словенских народных сказок на русском языке появляются в 1861–1904 гг. как иллюстративный материал в исследованиях видных ученых-славистов Ф. И. Буслаева и И. А. Бодуэна-де-Куртенэ. В популярном издании на русском языке словенские народные сказки впервые опубликованы в 1894 г.

Словенские народные сказки появляются в советских изданиях лишь после завершения советско-югославского конфликта 1948–1953 гг. и восстановления отношений с Югославией (1955), когда крепнут межкультурные и межлитературные связи, издаются

---

*Мария Михайловна Громова*  
МГУ имени М. В. Ломоносова  
Москва  
marija.gromova@list.ru

на русском языке произведения югославских писателей и фольклорные произведения югославянских народов. Словенские народные сказки регулярно издаются на русском языке, начиная с 1956 г., и входят во все сборники славянских сказок, а также включаются в более широкий контекст — сборники сказок народов мира.

Корпус дореволюционных переводов сказок югославянских народов в советский период не переиздается. Традиция перевода и публикации югославских народных сказок фактически создается заново.

Над первыми сборниками сказок народов Югославии работают известные ученые-слависты и глубокие знатоки фольклора этой страны — Н. И. Кравцов (1906–1980) и И. Н. Голенищев-Кутузов (1904–1969). Основной корпус словенских сказок, переведенных на русский язык и многократно издаваемых, формируется в 1956–1962 гг., причем переводы выполнены с сербского языка, так как переводчиков со знанием словенского языка в СССР в те годы практически нет (словенистика как специальность появляется в МГУ только в 1969 г.). Над переводами словенских сказок работают молодые сербохорватки, выпускницы славянского отделения филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова — переводчицы Т. Н. Вирта и И. И. Макаровская. Словенские сказки в их переводах переиздаются на протяжении всей советской эпохи и продолжают издаваться в постсоветский период (однако фамилии переводчиц при этом указываются далеко не всегда).

Последующие переводы словенских народных сказок на русский язык также выполнены с языка-посредника. Таковы переводы В. Арсеньева, С. Озеровой, Ю. Жанова с болгарского (1969, 1977), Л. Рюриковой с чешского (1972); отсутствует указание на язык, с которого выполнены пересказы, или на использование подстрочника, в сборнике славянских сказок, составленном и переведенном детскими писательницами и переводчицами Н. В. Гессе и З. М. Задунайской (1976).

До 1979 г. словенские народные сказки на русском языке публикуются только в сборниках. В «югославских» сборниках они составляют скромный процент. В сборниках с более широким территориальным охватом словенские сказки, как правило, образуют небольшой блок со сказками других народов Югославии — преимущественно сербскими. Отдельным изданием словенские народные сказки не выходят на русском языке ни разу (не считая двух диафильмов) — между тем как отдельными изданиями публикуются сербские (1956), черногорские (1979), чешские (1951, 1953,

1970), словацкие (1975) народные сказки, то есть фольклор многонациональных славянских государств отнюдь не воспринимается советскими издателями как однородное неделимое целое.

Не все сказки представляется возможным атрибутировать, так как некоторые сборники славянских и югославских сказок не содержат указания, какому народу принадлежит та или иная сказка.

Только в 1979 г. словенские народные сказки появляются в советской детской периодике — благодаря инициативе Л. Яхнина, с 1971 г. занимавшегося популяризацией в СССР югославского фольклора, в том числе малых жанров (детских песенок, закличек, загадок, колыбельных), а также детских сказок и поэзии югославских авторов. В 1979 г. Яхнин обращается к словенским сказкам и публикует свои переводы в журналах «Мурзилка» и «Колобок».

В первые годы после распада СССР многочисленные новообразовавшиеся издательства охотно перепечатывают дореволюционные и советские переводы словенских сказок в составе всевозможных сборников, зачастую не указывая фамилию переводчика.

Новые переводы словенских народных сказок изредка печатаются с 2001 г. в научных, нишевых или маргинальных изданиях. Большинство переводов выполняется отдельными энтузиастами и публикуется в сети Интернет.

Астериском (\*) отмечены публикации, рассчитанные на взрослую аудиторию.

### 1861

\*Дочь Вилинского царя. [Роженицы решают судьбу новорожденного]. [Цари Ветров, Солнца и Месяца]. [Золотые яблоки и девять Вил]. [Лесная Дева]. [Ви́ла помогает Марку Кралевичу в войне с русским царем]. [Вилы и Спящая царевна]. Хорутанские сказки<sup>1</sup> / Пересказ Ф. Буслаева // Буслаев, Ф. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 1. Народная поэзия. СПб.: Д. Е. Кожанчиков, 1861. 643 с. С. 338–344.

### 1876

\*Резьянские сказки. [Лисица выходит замуж за kota]. [Лисица дурачит волка]. [Лисица дурачит волка (вариация)]. [Лисица дурачит волка (вариация 2)]. [Лисицу зовут крестить]. [Лисица дурачит лиса]. [Целебная вода]. [Шкатулка, кошелек и трубочка]. [Две девушки мучаются за свои грехи]. [Колдунья с козухом] // Бодуэн-де-Куртенэ, И. А. Резья и резьяне // Славянский сборник. Т. 3. СПб.: [б. и.], 1876. С. 298–310.

\*Резьянские предания. [Дезертиры]. [Два беглых русских солдата]. [Война между Францией и Россией]. [Семь русских дезертиров]. [Беглые русские генералы-заговорщики]. [Человек из свиты Аттилы]. [Предание

о двух крестах на большом камне и о дележе пастбищ между двумя братьями]. [Господница]. [Замок]. [Крестный ход на день св. Августина]. [Наводнение]. [Погребение мертвых] // Бодуэн-де-Куртенэ, И. А. Резья и резьяне // Славянский сборник. Т. 3. СПб.: [б. и.], 1876. С. 316–318, 341, 365–366.

#### 1894

Сын рыбака. Словинская сказка // Славянские сказки / Собрал и изложил А. И. Соколов. Худож. М. О. Микешин. 2-е изд., доп. СПб.: А. Ф. Девриен, 1894. 137 с. С. 89–101.

Рецензия: Систематический указатель книг для детей и юношества / Указатель обработали на основании отзывов комиссии: Е. В. Арцимович, О. А. Беляевская, В. И. Добродеева, М. В. Имшенецкая, О. И. Капица, В. А. Коротнева, А. В. Пешехонова, А. М. Фатеева. Под ред. О. И. Капица. Ч. 1. Сказки. Сказки народные, произведения народной словесности, былины, легенды, предания, сказания, сказки разных авторов; Подвиг. музей учеб. пособий при Постоян. комис. по техн. образованию ИРТО. Лит.-изд. отд. Петроград: тип. М. А. Бессонова, 1915. Ст. 71.

#### 1898

Славянские сказки (Сказки славянских народов) / Пер. не указан. М.: И. Д. Сыгин, 1898. 224 с.

Содержание: Два брата и богатство. Бедняк и духи. Царевич. Дворец ни на небе ни на земле. Стойша и Младен. Дурак. Баба и дуб. Золотые яблоки и девять павлинов. Златорунный баран. Роша вил. Судомойка. Два брата идут по свету. Олень и его три дочери. Добрые дела не пропадают. Братья делят наследство. Баш-Челик. Королевич. Кобылич и мужичок с ноготок — борода с локоток. Разбойники. Счастливец. Чудесный перстень. Умная девушка. Юноша и волшебницы. Чудесное лекарство. Дитя с девятисвечником. Лягушка-царица. Как наказывается ложь и награждается правда. Клуна за тремя волосами. Три кольца. Дворец на облаках. Соль. Медведь, свинья и лисица. Ободранный баран. Обманутый волк. Петушище.

#### 1899

Что посеешь, то и пожнешь. О волке и старой собаке<sup>2</sup>. Сын рыбака. Словинские сказки // Сказки славянских народов. Сербов, босно-герцеговинцев, болгар, хорватов, словинцев, моравов, чехов, лужичан, кашубов, поляков, русин / Пер. М. А. Лялиной. С 20-ю рисунками славянских художников. СПб.: В. И. Губинский, 1899. 149 с. С. 84–91.

Рецензия: Систематический указатель книг для детей и юношества / Указатель обработали на основании отзывов комиссии: Е. В. Арцимович, О. А. Беляевская, В. И. Добродеева, М. В. Имшенецкая, О. И. Капица,

В. А. Коротнева, А. В. Пешехонова, А. М. Фатеева. Под ред. О. И. Капица. Ч. 1. Сказки. Сказки народные, произведения народной словесности, былины, легенды, предания, сказания, сказки разных авторов; Подвиж. музей учеб. пособий при Постоян. комис. по техн. образованию ИРТО. Лит.-изд. отд. Петроград: тип. М. А. Бессонова, 1915. Ст. 69–71.

#### 1904

\*[Терские сказки]. [Приходской священник, царь и мельник]. [Петух, кот, вол и баран прогоняют волков]. [Волк, козел и осел] (рассказ-анекдот). [Как человек к Богу ходил]. Исторический рассказ о неурожае и голоде. [Барин и петух]. [Осел и вол]. [Как барин и солдат вместе позавтракали]. [Как черт помог слуге от горба избавиться]. [Мышь, скорпион и муравей]. [За сыр, по справедливости, для всех троих]. Историческое предание [о происхождении одиннадцати семей от русского и далматинца]. [О Котрьянце]. *Анекдотические рассказы*. [Вор пришел в Черный Верх]. [Парни снесли осла на сеновал вдовы]. Миф о пяти пальцах. *Рассказы-анекдоты*. [Вор на исповеди]. [Воры в церкви]. [По большой нужде]. [По малой нужде]. [Служанка морит голодом скупого священника]. [Лошадь учится оставаться без еды]. [Муж учит жену быть прилежной]<sup>3</sup> // *Бодуэн-де-Куртенэ, И. А.* Материалы для южнославянской диалектологии и этнографии: II. Образцы языка на говорах терских славян в северо-восточной Италии. СПб.: типография Академии наук, 1904. XXXII + 240 с. (Сборник Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук. Т. 78. № 2.) С. 3–5, 29–32, 40–46, 68–71, 88–92, 96–98, 108–111, 119–120, 122–123, 140–142, 143–151.

#### 1956

Пастушок. Король при смерти. Водяной. О Драве. Железный перстень. Как молодец захотел узнать, что такое страх. Жар-птица. Сказка о ремесле<sup>4</sup> // *Девушка-лебедь. Сказки народов Югославии / Пер. с сербско-хорв. Татьяны Вирта. Ред. и сост. Н. И. Кравцов. Худож. В. Таубер. М.: Детгиз, 1956. 134 с. С. 57–98.* (Для младшего школьного возраста).

\*Югославские сказки<sup>5</sup>. Поп и прихожане. Про жадного попа. Как бедный богатого проучил. Про богатого крестьянина. Врун и брехун. Мудрец и девушка. Как горцы у приморцев покупали лето. Любопытный прохожий. Кто плохо мешок завязал? Как староста учил сына тихо говорить. Недогадливый волк. Лягушка и змея. Дрозд в клетке. Про глупого оленя. Конь и осёл. Ленивая жена. Что всего важнее? Бедняк и судьба. Как пастух переспорил королевскую дочку. Девушка-лягушка. Маленькая вила / Пер. Н. Цветинович-Грюнберг. Литературная обработка А. Любарской // *Славянские сказки / Ред. Т. Д. Зубкова. Сост. болгарских, чешских и польских сказок Л. И. Толстая. Сост. югославских сказок Н. А. Цветинович-Грюнберг. Худож. В. Власов. Л.: Лениздат, 1956. 224 с. С. 165–220.*

**1957**

Водяной. Словенская народная сказка / Пер. и обработка Татьяны Вирта // Волшебная кисть. Сказки зарубежных стран / Сост., предисл., общая ред. В. Важаева. Худож. Г. Филипповский. М.: Детгиз, 1957. 455 с. (Шк. 6-ка для нерус. семилет. школ). С. 428–432.

**1958**

Жар-птица. Водяной. Сказка о ремесле. Как молодец захотел узнать, что такое страх. Король при смерти / Пер. Татьяны Вирта // Славянские сказки / Сост. И. Геркан. Худож. Ф. Русецкий. Саратов: Саратовское книжное издательство, 1958. 208 с. С. 185–206.

**1962**

Водяной. Словенская народная сказка / Пер. и обработка Татьяны Вирта // Волшебная кисть. Сказки зарубежных стран / Сост., предисл., общая ред. В. Важаева. М.: Детская литература, 1962. 480 с. (Шк. 6-ка для нерус. семилет. школ). С. 447–450.

\*О храбром кузнеце. Железный перстень. Пастушок. Целебное яблоко. Граф-боров. Злая мачеха и добрая подчерица. Лис. Водяной. Удивительное дерево. Три горошины. Девушка и псоглавцы. Как черт женился. Стекланный мост. Косой и медведь. Почему у муравьев кривые ноги. Белая змея. Семь лет с белой змеей. Почему заяц куцый. Как белка замуж выходила. Волк, собака и кот. Король и три его сына. Прилежный батрак. Король при смерти. Живьем замуванная. Король Матияш. Как вербовщики залучали наших дедов на солдатскую службу. Сказка о Драве. О четырех музыкантах. По-немецки не знал. Бедный юноша и мудрая королева / Пер. И. Макаровской // Сказки народов Югославии. Переводы с сербскохорватского, словенского и македонского / Сост. Л. С. Архипова. Предисл. И. Голенищева-Кутузова. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. 408 с.

**1963**

\**Таубер В. И.* Водяной. Словенская народная сказка // Таубер В. И. Сказки народов мира. Калинин: ИЗОГИЗ, 1963.

Краткий пересказ сказки на обороте открытки с иллюстрацией.

**1969**

Граф-боров. Маленькая фея<sup>6</sup> // Сказки славянских народов. Том 2. За три-девять земель / Сост. А. Каралийчев, Н. Тодоров. Пер. В. Арсеньева, С. Озеровой, Ю. Жанова. София: Болгарский художник, 1969. 141 с.



**1970**

Жар-птица. Югославские народные сказки<sup>7</sup> / Пер. с хорватско-сербского Р. П. Волос. Сост. Григор Витез. Загреб: Младост, 1970. 276 с.

Содержание: Баш-Челик. Жар-птица. Стойша и Младен. Три волшебницы, слепой старик и лысый. Башня ни на небе, ни на земле. На дереве без имени. Золотая яблоня и девять пав. Стожары. Счастливые часы. Конек-горбунок. Три загадки. Бедный юноша и лиса. Марко — коровий пасынок. Дьявол и его ученик. Биберче. Язык животных. Побратим волшебницы. Золотой конь. Огненный человек и царевна. Девочка и три волшебницы. Царевич и девушка-лебедь. Приключения младшего царского сына. Девочка и змея. Три великана. Одноглазый великан. У царя Трояна козы уши. Девушка быстрее коня. Милош и Дивоня. В подземном царстве. Двенадцать крошек. Водяной. Сказка о королевской виноградной лозе. Бывает и над молодец! Золушка. Удел. Первым делом ремесло! Чабан и три волшебницы. Всемогущая сабелька. Золоторунный баран.

**1971**

\*О храбром кузнеце. Железный перстень. Пастушок. Целебное яблоко. Граф-боров. Злая мачеха и добрая подчерица. Лис. Водяной. Удивительное дерево. Три горошины. Девушка и псоглавцы. Как черт женился. Стекланный мост. Косой и медведь. Почему у муравьев кривые ноги. Белая змея. Семь лет с белой змеей. Почему заяц куцый. Как белка замуж выходила. Волк, собака и кот. Король и три его сына. Прилежный батрак. Король при смерти. Живьем замурованная. Король Матияш. Как вербовщики залучали наших дедов на солдатскую службу. Сказка о Драве. О четырех музыкантах. По-немецки не знал. Бедный юноша и мудрая королева / Пер. И. Макаровской // Сказки народов Югославии / Перевод с сербохорв., словен. и макед. под ред. Н. Немчиновой. Сост. Л. Архипова. Ред. О. Кутасова. Титово Ужице: Вести, 1971. 224 с.

**1972**

Бедняк и мудрая принцесса. О золотой рыбке // Славянские сказки. Сказки для царевны Несмеяны / Пер. с чешского Л. Рюриковой. Сост. О. Сироватка, Р. Лузык. Худож. Мария Желибская. Прага: Артия, 1972. 182 с. С. 131–134, 175–179.

**1976**

Сокровища водяного (словенская сказка) // Ни далеко, ни близко, ни высоко, ни низко. Сказки славян / Пересказ для детей Н. Гессе и З. Задунайской. Худож. В. Власов. Оформление Е. Власовой. Л.: Детская литература, 1976. 319 с. С. 257–259.

**1977**

Граф-боров. Маленькая фея // Сказки славянских народов. Том 2. За тридевять земель / Сост. А. Каралийчев, Н. Тодоров. Пер. В. Арсеньева, С. Озеровой, Ю. Жанова. София: Болгарский художник, 1977. 142 с.

**1979**

Пшеница — лучший цветок / Пер. Л. Яхнина. Худож. Б. Диодоров // Мурзилка. 1979. № 12. С. 8–11.

**1981**

Пшеница — лучший цветок<sup>8</sup>. Словенская сказка в пересказе Л. Яхнина // Девушка-лебедь. Славянские сказки в пересказе С. Маршака, К. Паустовского, Н. Гессе и З. Задунайской, Н. Подольской, Н. Шерешевской, Т. Вирта, Л. Яхнина / Ред. Н. А. Терехова. Худож. Ф. Лемкуль. М.: Детская литература, 1981. 127 с. С. 97–103.

**1984**

\*О храбром кузнеце / Пер. И. Макаровской. Железный перстень. Пастушок / Пер. Т. Вирта. Целебное яблоко. Граф-боров. Злая мачеха и добрая подчирица. Лис / Пер. И. Макаровской. Водяной / Пер. Т. Вирта. Удивительное дерево. Три горошины. Девушка и псоглавцы. Как черт женился. Стекланный мост. Косой и медведь. Почему у муравьев кривые ноги. Белая змея. Семь лет с белой змеей. Почему заяц куцый. Как белка замуж выходила. Волк, собака и кот. Король и три его сына. Прилежный батрак / Пер. И. Макаровской. Король при смерти / Пер. Т. Вирта. Живьем замурованная. Король Матияш. Как вербовщики залучали наших дедов на солдатскую службу / Пер. И. Макаровской. Сказка о Драве / Пер. Т. Вирта. О четырех музыкантах. По-немецки не знал. Бедный юноша и мудрая королева / Пер. И. Макаровской // Сказки народов Югославии. Переводы с сербскохорватского, словенского и македонского / Под ред. О. Кутасовой. Худож. В. Юрлов. М.: Художественная литература, 1984. 568 с.

**1985**

Словенская сказка. Пастушок / Пер. Т. Вирты // Сказки народов мира. Тысяча и одна ночь / Сост. В. П. Аникин, Н. И. Никулин, Б. Н. Путилов, Р. А. Кушнерович. Серия «Библиотека мировой литературы для детей». Том 32. Народные и авторские сказки пяти континентов. М.: Детская литература, 1985. 734 с. С. 318–319.

**1986**

Пшеница — лучший цветок. Словенская сказка / Пересказ и сценарий Л. Яхнина. Художник Н. Ермак. Ред. Т. Семибратова. М.: студия «Диафильм» Госкино СССР, 1986. Д-010–86.

**1987**

\*О конюхе и девушке с ледяной горы (Караванки) / Пер. В. Рябченко // Сказки гор. Братислава: Словарт, 1987. 232 с. С. 138–147.

\*Как белка выходила замуж. Стекланный мост. Рубашка счастливого человека. Притча о Драве // Славянский фольклор. Тексты / Сост. Н. И. Кравцов, А. В. Кулагина. М.: изд-во МГУ, 1987. 376 с. С. 133, 157–158, 167–168, 184–185.

Словенская сказка. Пастушок / Пер. Т. Вирты // Сказки народов мира. Тысяча и одна ночь / Сост. В. П. Аникин, Н. И. Никулин, Б. Н. Путилов, Р. А. Кушнерович. Серия «Библиотека мировой литературы для детей» (новое оформление). Том 32. Народные и авторские сказки пяти континентов. М.: Детская литература, 1987. 734 с. С. 318–319.

**1988**

Водяной. Пастушок / Перевод Т. Вирты // Сказки народов Европы / Сост., автор вступит. ст. и примеч. А. Л. Налепин; ил. Г. А. В. Траугот. М.: Детская литература, 1988. 719 с., ил. (Сказки народов мира в 10 томах, т. IV). С. 191–197.

Пшеница — лучший цветок. Словенская сказка / Пересказ и сценарий Л. Яхнина. Художник Н. Ермак. Ред. Т. Семибратова. М.: студия «Диафильм» Госкино СССР, 1988. Д-010–86.

**1989**

Водяной. Словенская сказка, Югославия / Пер. и обработка Т. Вирты // Пять добрых друзей / Сост., предисл., общая ред. В. Важдаева. Пермь: Пермское книжное издательство, 1989. 240 с. С. 217–220.

Петер-молоток. Словенская народная сказка / Пересказ и сценарий Л. Яхнина. Художник Н. Белякова. Ред. Г. Витухновская. М.: студия «Диафильм» Госкино СССР, 1989. Д-058–89.

Три сына. Словенская сказка / Пересказ Л. Яхнина. Худож. А. Борисов // Колобок. 1989. № 1. С. 12.

**1990**

Двенадцать уток<sup>9</sup> / Пер. Л. Яхнина // Сказки народов Европы / Сост. Л. В. Ханбеков. Худож. В. П. Слаук. Минск: Юнацтва, 1990. 336 с. С. 248–255.

**1991**

\*О храброе кузнеце / Пер. со словен. И. Макаровской. Железный перстень. Пастушок / Пер. со словен. Т. Вирты. Целебное яблоко. Граф-боров. Злая мачеха и добрая подчерица. Лис / Пер. И. Макаровской. Водяной / Пер. Т. Вирта. Удивительное дерево. Три горошины. Девушка и псоглавцы. Как черт женился. Стекланный мост. Король Матияш. Как вербовщики залучали наших дедов на солдатскую службу / Пер. И. Макаровской. Сказка о Драве / Пер. Т. Вирта. Косой и медведь. Почему у муравьев кривые ноги. Белая змея. Семь лет с белой змеей. Почему заяц куцый. Как белка замуж выходила. Волк, собака и кот. Король и три его сына. Прилежный батрак / Пер. И. Макаровской. Король при смерти / Пер. Т. Вирта. Живьем замурованная. О четырех музыкантах. По-немецки не знал. Бедный юноша и мудрая королева / Пер. И. Макаровской // Сказки народов Югославии. Пер. с сербскохорв., словен., македон. / Предисл. И. Голенищева-Кутузова. Худож. В. И. Юрлов. М.: Художественная литература, 1991. 398 с.

\*Что посеешь, то и пожнешь. О волке и старой собаке. Сын рыбака // Славянские сказки / Сост. Юрий Медведев. Оформление Л. Колосова. Н. Новгород: Русский купец, 1991. 320 с. С. 241–249.

Рубаха счастливого человека (народная сказка) // Писатели мира детям: Хрестоматия по зарубежной детской литературе / Сост. Э. И. Иванова. М.: Просвещение, 1991. 383 с. С. 361–362.

**1992**

Бедняк и мудрая принцесса. Водяной. Пастушок / Пер. Т. Вирты. О золотой рыбке / Пер. Л. Рюриковой // Царевна Несмеяна. Славянские сказки / Сост. Е. В. Цыбина. Москва — Минск: журнал «Дружба народов» — ТПЦ «Полифакт», 1992. 304 с. (Сказки для детей и взрослых.) С. 258–268.

Граф-кабан. Маленькая фея. Словенская сказка / В обраб. Н. Тодорова. Пер. В. Арсеньева // Волшебный фонарь. Сказки со всего света. В двух томах. Т. 1. Победитель великанов. Сказки народов Европы / Сост. М. Е. Шумская. Худож. И. Преснецова. М.: Олимп — АСПОЛ, 1992. 352 с. С. 109–119.

**1993**

Граф-боров. Словенская сказка / Пер. со словен. И. Макаровской. У лжи ноги коротки. Словенская сказка / Пер. со словен. Н. Дмитриева. Пшеница — лучший цветок. Словенская сказка / Пересказ Л. Яхнина // Ученик чародея. Сказки народов Европы / Сост., предисл. М. Сергеева. Худож. А. Самарин. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1993. 400 с. С. 370–380, 393–395.

Почему у муравьев кривые ноги. Почему заяц кувшый. Словенская народная сказка // Волшебные сказки о животных. М.: Квадрат, 1993. 377 с. С. 105–108.

Прилежный батрак. Словенская сказка // Голые короли. Сказки, притчи, анекдоты, шутки народов мира / Сост. Д. Л. Брудный, Г. П. Лобарев. М.: Республика, 1993. 367 с. С. 248–253.

### 1994

Водяной. Словенская сказка / Пер. Т. Вирты // Сказки народов Европы / Сост. Л. В. Шустрова. Худож. Т. А. Ляхович. М.: Книголюб, 1994. 416 с. С. 115–118.

### 1995

Белая змея. Почему у муравьев кривые ноги. Водяной. Словенская сказка // Видимо-невидимо / Сост. А. Н. Ефимов, Л. В. Бережная. Ред. Л. В. Седых. Киев: Довира; М.: Институт социальной и экономической интеграции «Собеседник», 1995. 318 с. (Волшебные ступени). С. 136–137, 169–171, 290–292.

Словенская сказка. Пастушок / Пер. Т. Вирты // Сказки народов мира. Том 9. Народные и авторские сказки пяти континентов / Сост. В. Аникин, Н. Никулин, Б. Путилов, Р. Кушнерович. Худож. Г. К. Спирин. М.: Детская литература, 1995. 736 с. (Серия: Библиотека мировой литературы для детей-2.) С. 318–319.

### 1996

Словенская сказка. Пастушок / Пер. Т. Вирты // Сказки народов мира. Тысяча и одна ночь. М.: Terra, 1996. 734 с. С. 318–319.

### 1999

Водяной. Словенская сказка / Худож. Л. Уральская // Костер. 1999. № 8. С. 15.

Комикс по сказке.

### 2000

Водяной. Словенская сказка // Золото в печке. Сказки, легенды и фантастические истории народов мира / Сост. О. Л. Лейкинд, Д. Я. Северюхин. М.: Евразия+, 2000. 440 с. С. 49–50.

### 2001

\*Словенские народные сказки. Смертельно больной король. Золотое яблоко // Пер. Ирены Ругел. Корова, конь, овца и пес / Пер. Сони-Марии

Ругел. Кошка и мыши / Пер. Бориса Ругела. О королевском пути на небеса / Пер. Ирены Ругел. Семь неправд / Пер. Борис Ругел // Словенско-русский альманах. История, языкознание, публицистика, художественная литература Словении, справочные материалы по Словении, карты. Издано в ознаменование 10-летия независимости Республики Словения, 30-летия современной русской словенистики и 100-летия первого перевода произведений Ф.Прешерна на русский язык / Автор замысла, сост. и отв. ред. Юст Ругел. Ред. и консультант О.Плотникова. М.—Зеленоград: Общество содействия развитию связей между Словенией и Россией «Д-р Франце Прешерн», Журналистское издательское агентство «ЖАГ—ВМ», 2001. 279 с. С. 240—246.

### 2003

Шла мышка через мостик. Словенская сказка / Пересказ Л. Яхнина // Антология детской литературы для детей 3–5 лет / Сост. Л. Яхнин, Е. Зайцева. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. 160 с. С. 128–129.

### 2009

Маленькая фея // Волшебная книга. Сказки народов мира / Сост. Т. Пономаренко, О. Шапка, А. Емец. Под ред. С. Складар. Худож. М. Елефирова. Харьков: Клуб семейного досуга, 2009. 345 с. (Детская литература.) С. 134–138.

Удивительное дерево. Граф-боров. Три горошины / Пер. И. Макаровской. Водяной. Пастушок. Король при смерти / Пер. Т. Вирты. Почему у муравьев кривые ноги / Пер. И. Макаровской. О волке и старой собаке / [Пер. не указан] // Сказки народов мира: В 10 кн. Кн. 3: Сказки славянских народов / Под ред. Н. Занозиной. М.: Терра — Книжный клуб, 2009. 416 с. (Сказки мира.) С. 388–411.

2010 \*Народный сказ «Курент» (Кобарид) / Пер. со словен. Г. Замятиной // Словенская литература (от истоков до рубежа XIX–XX вв.). М.: «Индрик», 2010. 248 с. С. 74–79.

### 2012

Маленькая фея // Волшебная книга. Сказки народов мира / Сост. Т. Пономаренко, О. Шапка, А. Емец. Под ред. С. Складар. Худож. М. Елефирова. Харьков: Клуб семейного досуга, 2012. 352 с. (Детская литература.) С. 134–138.

\*[Терские сказки]. [Приходской священник, царь и мельник]. [Петух, кот, вол и баран прогоняют волков]. [Волк, козел и осел] (рассказ-анекдот). [Как человек к Богу ходил]. Исторический рассказ о неурожае и голоде. [Барин и петух]. [Осел и вол]. [Как барин и солдат вместе позавтракали]. [Как черт помог слуге от горба избавиться]. [Мышь, скорпион

и муравей]. [За сыр, по справедливости, для всех троих]. Историческое предание [о происхождении одиннадцати семей от русского и далматинца]. [О Котрьянце]. *Анекдотические рассказы*. [Вор пришел в Черный Верх]. [Парни снесли осла на сеновал вдовы]. Миф о пяти пальцах. *Рассказы-анекдоты*. [Вор на исповеди]. [Воры в церкви]. [По большой нужде]. [По малой нужде]. [Служанка морит голодом скупого священника]. [Лошадь учится оставаться без еды]. [Муж учит жену быть прилежной] // *Бодуэн-де-Куртенэ, И. А.* Материалы для южнославянской диалектологии и этнографии: II. Образцы языка на говорах терских славян в северо-восточной Италии. М.: URSS Либроком, 2012. 272 с. (Лингвистическое наследие XX в.) С. 3–5, 29–32, 40–46, 68–71, 88–92, 96–98, 108–111, 119–120, 122–123, 140–142, 143–151.

Репринтное издание исследования 1904 г.

\*Цуфулин. Как цуфулин победил в полетах. Козлинк. Как рисовать круг. Как на свете появились ящерицы. Трехголовый белый медведь. Радуга. Об облаках. Парень, который любил облака. Теты. Белая кошка. Огненная женщина. Про фасолинку / [Пер. со словен. Е. Коницкой] // Словенские сказки (21.08.2012.) [Электронный ресурс] URL: [https://jelkon.jimdofree.com/словенские\\_сказки](https://jelkon.jimdofree.com/словенские_сказки) (дата обращения: 21.01.2021).

### 2013

\*Лучшие сказки Словении = Najlepše slovenske pravljice (+ CD) / Пер. Марины Биляш. Сост. Душица Кунавер. М.: Билингва, 2013. 80 с.

Содержание: Золотая рыбка. Великан. Жалик феи. Виленица. Горный гном.

### 2014

Подарок волшебниц. Словенская народная сказка // 365 сказок и историй на каждый день. [М.]: РООССА, [2014]. 368 с. С. 100–101.

### 2015

\*Дуяцесса (резьянская легенда) / Пер. С. Реутта // Duiacessa (Дуяцесса) (18.03.2015.) [Электронный ресурс] URL: [https://vk.com/wall-57515704\\_5658](https://vk.com/wall-57515704_5658) (дата обращения: 21.01.2021).

\*Дыра в горе Канин (резьянская легенда) / Пер. С. Реутта // Ta göra šis jamo tana Čjaninu (Дыра в горе Канин) (04.03.2015.) [Электронный ресурс] URL: [https://vk.com/wall-57515704\\_5429](https://vk.com/wall-57515704_5429) (дата обращения: 21.01.2021).

Стеклянный мост. Словенская сказка / Пересказ Ольги Кондратюк // Волшебный котел. Сказки народов мира. В 2-х книгах. Книга 2 / Худож. Г. Калиновский. М.: Нигма, 2015. 232 с. С. 223–225.

**2016**

Сокровища водяного. Словенская сказка // Ни далеко, ни близко, ни высоко, ни низко. Сказки славян / Пересказ для детей Н. Гессе и З. Задунайской. СПб.–М.: Речь, 2016. 352 с. С. 287–289.

**2017**

\*На Рождество / Пер. с ит. А. Гладкого. Под ред. С. Реутта // На Рождество (Vinahte) (06.01.2017.) [Электронный ресурс] URL: [https://vk.com/wall-57515704\\_9337](https://vk.com/wall-57515704_9337) (дата обращения: 21.01.2021).

О трёх грошах. Заяц и медведь. Словенская сказка // Фэт-Фрумос и солнце и другие балканские сказки / Сост. А. Фрезер. Под ред. К. А. Ерохина. Худож. А. Кустова. Харьков: Книжный Клуб «Клуб семейного досуга», 2017. 256 с.

**2018**

\*О конюхе и девушке с ледяной горы (Караванке, Словения) / Пер. В. Рябченко // Сказки гор. М.: Нигма, 2018. 232 с. С. 138–147.

Стеклянный мост. Словенская сказка / Пересказ О. Кондратюк // Волшебный котел. Сказки народов мира. В 2-х книгах. Книга 2 / Худож. Г. Калиновский. М.: Нигма, 2018. 232 с. С. 223–225.

**2019**

\*Кузнечик — певец и скрипач у муравьев. Резьянская сказка / Пер. со словен. М. Громовой // Резьянская версия «Стрекозы и муравья» с необычной и поучительной моралью (15.06.2019.) [Электронный ресурс] URL: [https://vk.com/wall-168887269\\_540](https://vk.com/wall-168887269_540) (дата обращения: 12.11.2020).

\*Чудище в лисьей норе. Резьянская сказка / Пер. со словен. М. Громовой // Резьянская сказка про лису (15.06.2019.) [Электронный ресурс] URL: [https://vk.com/wall-168887269\\_541](https://vk.com/wall-168887269_541) (дата обращения: 12.11.2020).

\*Про кошку, которая собралась замуж за пса. Резьянская сказка / Пер. со словен. М. Громовой // Резьянская сказка. Про кошку, которая собралась замуж за пса (17.06.2019.) [Электронный ресурс] URL: [https://vk.com/wall-168887269\\_543](https://vk.com/wall-168887269_543) (дата обращения: 12.11.2020).

\*Заяц на лису работает. Резьянская сказка / Пер. со словен. М. Громовой // Заяц на лису работает (18.06.2019.) [Электронный ресурс] URL: [https://vk.com/wall-168887269\\_547](https://vk.com/wall-168887269_547) (дата обращения: 12.11.2020).

\*Как волку усы остригли. Резьянская сказка / Пер. со словен. М. Громовой // Как волку усы остригли (19.06.2019.) [Электронный ресурс] URL: [https://vk.com/wall-168887269\\_553](https://vk.com/wall-168887269_553) (дата обращения: 12.11.2020).

\*О поросенке, который не хотел сам идти домой. Резьянская сказка / Пер. со словен. М. Громовой // О поросенке, который не хотел сам идти домой (20.06.2019.) [Электронный ресурс] URL: [https://vk.com/wall-168887269\\_558](https://vk.com/wall-168887269_558) (дата обращения: 12.11.2020).



- \*Мышка богатая и мышка бедная. Резьянская сказка / Пер. со словен. М. Громовой // Мышка богатая и мышка бедная (21.06.2019.) [Электронный ресурс] URL: [https://vk.com/wall-168887269\\_560](https://vk.com/wall-168887269_560) (дата обращения: 12.11.2020).
- \*Янчек-ежик. Словенская сказка / Пер. со словен. М. Громовой // Янчек-ежик (24.06.2019.) [Электронный ресурс] URL: [https://vk.com/wall-168887269\\_571](https://vk.com/wall-168887269_571) (дата обращения: 12.11.2020).

## 2020

Словенские сказки. Что посеешь, то и пожнешь. О волке и старой собаке. Сын рыбака // Славянские сказки / Худож. Т. Евсеева. М.: Бином. Лаборатория знаний, Олма, 2020. 256 с. (Подарочные издания. Сказки и мифы народов мира.) С. 104–114.

\**Иванчич Кутин, Барбара, Кенда-Еж, Кармен.* «Сказка для взрослых», записанная в 1872 г. в с. Чигинь в Словении / Пер. со словен. М. В. Ясинской // Живая старина. 2020. № 3 (107). С. 16–19.

- \*[Терские сказки]. [Приходской священник, царь и мельник]. [Петух, кот, вол и баран прогоняют волков]. [Волк, козел и осел] (рассказ-анекдот). [Как человек к Богу ходил]. Исторический рассказ о неурожае и голоде. [Барин и петух]. [Осел и вол]. [Как барин и солдат вместе позавтракали]. [Как черт помог слуге от горба избавиться]. [Мышь, скорпион и муравей]. [За сыр, по справедливости, для всех троих]. Историческое предание [о происхождении одиннадцати семей от русского и далматинца]. [О Котьянце]. *Анекдотические рассказы.* [Вор пришел в Черный Верх]. [Парни снесли осла на сеновал вдовы]. Миф о пяти пальцах. *Рассказы-анекдоты.* [Вор на исповеди]. [Воры в церкви]. [По большой нужде]. [По малой нужде]. [Служанка морит голодом скупого священника]. [Лошадь учится оставаться без еды]. [Муж учит жену быть прилежной] // *Бодуэн-де-Куртенэ, И. А.* Материалы для южнославянской диалектологии и этнографии: II. Образцы языка на говорах терских славян в северо-восточной Италии. М.: Издательство УРСС, 2020. 272 с. (Лингвистическое наследие XX в.) С. 3–5, 29–32, 40–46, 68–71, 88–92, 96–98, 108–111, 119–120, 122–123, 140–142, 143–151. Репринтное издание исследования 1904 г.

## Примечания

- 1 Оригинал: Chorvatisch-slovenische Märchen aus der Umgegend von Warasdin. Mitgetheilt von Matthias Valjavec // *Miklosich, Fr., Fiedler, J.* Slavische Bibliothek oder Beiträge zur slavischen Philologie und Geschichte. 2. Band. Wien: Wilhelm Braumüller, 1858. 312 p. S. 151–169. Город Вараждин, где Матия Валявец записал сказки, расположен на территории Хорватии на границе со Словенией; там до сих пор проживают

- словенцы. Между словенцами и хорватами существуют разногласия по поводу национальной принадлежности данных сказок. Современная словенская фольклористика рассматривает их как словенские.
- <sup>2</sup> В вышедших к этому времени в Словении сборниках нам не удалось найти оригиналы этих двух сказок.
  - <sup>3</sup> Сказки «Лошадь учится оставаться без еды» и «Приходской священник, царь и мельник» И. А. Бодуэн-де-Куртенэ ранее публиковал без перевода. См.: Образцы говоров фриульских славян // Фриульские славяне. Статьи И. И. Срезневского и приложения СПб.: типография Академии наук, 1878. 97 с. (Записки императорской Академии наук. Т. XXXVIII. Приложение.) С. 58, 59–60.
  - <sup>4</sup> В известных нам словенских сборниках сказок эта сказка обозначена как македонская.
  - <sup>5</sup> Данный раздел не содержит указаний на народы Югославии, которым принадлежат те или иные сказки.
  - <sup>6</sup> Сказка с таким названием известна в Словении как хорватская.
  - <sup>7</sup> Сборник не содержит указаний на народы Югославии, которым принадлежат те или иные сказки.
  - <sup>8</sup> В 1987 г. был опубликован набор открыток с иллюстрациями Ф. В. Лемкуля к сказкам из этого сборника (авт.-сост. М. Э. Дмитриева, тираж 175000 экз.). Данная сказка ошибочно обозначена там как словацкая. Подобная путаница с атрибуцией словенских и словацких сказок встречается в сборниках сказок до сих пор.
  - <sup>9</sup> Словенская сказка с таким названием существует, но имеет совершенно другой сюжет.

*Mariya Gromova*

Lomonosov Moscow State University; ORCID: 0000-0001-6081-7520

BIBLIOGRAPHY OF SLOVENIAN FOLK TALES IN RUSSIAN  
(1861–2020)

The bibliography includes editions of translations of Slovenian folk tales into Russian, published from 1861 to the present.

*Keywords:* Slovenian folk tales, fairy tales, literary translation, folk tales, Slovenian folklore, fairy tales for children, Leonid Yakhnin, Resia tales, Tatiana Virta, Jan Baudouin de Courtenay

## ОБЗОРЫ

*Ewa Nicewicz*

### THE MOST IMPORTANT JOURNALS FOR CHILDREN'S LITERATURE IN POLAND: AN OVERVIEW

This article introduces modern Polish magazines on children's literature, gives a brief overview of Polish children's literature studies, and also characterizes main periodical and serial magazines that publish children's literature studies

*Keywords:* Polish children's literature, "Guliwer", "Filoteknos", "Paidia i literatura", "Dzieciństwo. Literatura i kultura", history of Polish children's literature studies, history of Polish children's literature critique

In Poland, studies of children's literature have been officially initiated by a group of scientists affiliated with the University of Warsaw. In Warsaw, the Interuniversity Team for Research into Children and Youth's Literature was established on the initiative of Krystyna Kuliczowska in 1969 [Heska-Kwaśniewicz 2008, 8]. In this period research was also conducted in two other regions: in Wrocław by Jerzy Cieślowski — most important for future research in literary theory, children's culture and children's folklore — and in Opole by Izabela Kaniowska-Lewańska. The next generation on children's studies was related to folklore (Jolanta Ługowska), history of children's literature (Ryszard Waksmund) and children's literature and social communication (Edward Balcerzan). The political transformation which eventually led to the fall of communism in 1989 favoured the further advancement and materialisation of institutionalisation of research into literature for the youngest readers. New research schools and centres emerged at the turn of the 1980s and

---

*Ewa Nicewicz*  
Cardinal Stefan Wyszyński University  
Warsaw  
e.nicewicz@gmail.com

the 1990s, established mainly at faculties of Polish studies. A noteworthy fact is that the research of children's literature (my main focus here is literature) in Poland is conducted mostly by literary scholars, culture experts, and library science specialists affiliated with faculties of the humanities, and more rarely by researchers involved with faculties of pedagogy — like e.g. in Italy.

The first Polish journal focusing entirely on children's literature — *Guliwer* — was established in 1991 in Warsaw by Joanna Papuzińska, a researcher, children's writer, and literary critic [Leszczyński 2002, 142]. The idea of a professional periodical addressing children's literature, books, and reading habits was born in the 1950s but it was impossible for it to thrive for political reasons — to put it simply, it was not looked at favourably by the authorities of the time [Wójcik-Dudek 2009, 100]. The journal's main target audience is people and institutions dealing professionally with children's literature (scientists, teachers, librarians, booksellers, publishers, authors, critics), and also individuals from the education and culture sectors, as well as parents wishing to forge the reading tastes of their children in a conscious fashion. The journal aims to spread the knowledge about literature written for children and youth and about its authors, provide information about children's literature market and about modern forms of promotion of books. Initially a bimonthly, it has been published as a quarterly since 2000 (since 2003 in Katowice). Even though many great researchers and experts on the subject published there, only for some period of time it was considered a regular scientific journal and was included on the Lists of journals of the Ministry of Science and Higher Education in Poland<sup>1</sup>. Today it is more than anything else an important popularizing journal.

*Guliwer* has had no competition in the form of new scientific journals for a long time<sup>2</sup>. Although studies of children's literature are becoming more popular year by year, in the 1990s and early 2000s, they are still 'dispersed' — there are no centres with a nationwide reach [Heska-Książkiewicz 2009, 119–124]. A true breakthrough in the institutionalisation of research into young readers' literature in Poland will occur only in the second decade of the 21<sup>st</sup> century. In line with global trends, the domain of science of children's literature will gain more recognition and start developing more dynamically, attracting more researchers. Studies will no longer be conducted only in centers with a long-standing research tradition like Katowice, Cracow, Warsaw, Wrocław, Opole and Poznań but also in Gdańsk, Kielce, Szczecin, or Toruń. New scientific journals dealing with this branch of literature and serious institutions with a national and international reach will emerge.

The first international scientific journal (yearbook) in Poland is *Filoteknos. Literatura dziecięca — mediacja kulturowa — antropologia dzieciństwa* (“Filoteknos. Children’s Literature — Cultural Mediation — Anthropology of Childhood”). It was founded in 2010 at the Institute of Polish Studies at University of Wrocław by Jerzy Cieślowski’s student Ryszard Waksmund and apart from literature for children and young people, also refers to cultural mediation and deals with broadly defined issues of the anthropology of childhood. The periodical addresses works related to children as a cultural point of reference. The journal aims to make Polish readers familiar with the scientific output of researchers from abroad and to promote Polish studies of childhood and children’s literature. It features publications in various languages and is offered in print and in electronic format.

Three years later has appeared a scientific journal named *Czy/tam/czy/tu* (“I read”)<sup>3</sup> published since 2013 in Kraków on the initiative of researchers (mainly Polish philologists) from the Jagiellonian University and the Adam Mickiewicz University. The biannual publication addresses children’s literature and the many broad contexts that surround it, and features four permanent sections: Literature, Contexts, Reviews, and Varia. The establishment of the journal is an outcome of the activity of Children’s and Youth Literature Research Centre of the JU Faculty of Polish Studies. The periodical has a nationwide audience and has been given the patronage of the Polish Section of IBBY. It is published only in electronic format.

Another digital-only scientific journal, but one with an international reach, is *Paidia i literatura* (“Paidia and Literature”). It has been published annually in Katowice by the University of Silesia since 2018. It addresses issues related to children’s and youth literature. It enables centres from Poland and abroad (the content is published in various languages) to present research results and exchange research experience. The journal’s target audience includes educators, library science specialists, culture experts, educationalists, psychologists, Polish language teachers, pre-school and primary school teachers, and students planning to become teachers.

At present, the newest scientific journal is *Dzieciństwo. Literatura i kultura* (“Childhood: Literature and Culture”), published biannually since 2019 in Warsaw on the initiative of researchers affiliated with the Centre for Research on Children’s and Youth Literature — established in 2009 at the University of Warsaw, cultivating the traditions of Krystyna Kuliczowska’s Interuniversity Team for Research into Children and Youth’s Literature. Its aim is to initiate and present a scientific

reflection on the various representations of childhood as portrayed in literature and other forms of culture: films, series, comic books, plays, works of art, video games, etc. The idea of the journal is to bring the diverse disciplines and research schools together. Given its interdisciplinary nature, this biannual journal is aimed at researchers: literary scholars, culture/media/film experts, bibliographers, library science specialists, and art historians, as well as practitioners: organisers of cultural activities, librarians, teachers. The journal is published in electronic format and features publications written in both Polish and English.

Finally, it seems reasonable to mention two quite young research centres, which do not publish journals yet, but conduct valuable research into children's literature. The first is the Interdisciplinary Research Group on Picture Books operating since 2015 in Gdańsk. Its mission is to analyse picture books taking many different perspectives into account: cultural studies, anthropology, pedagogy, psychology, literary theory, arts, and bibliology. The second is the Centre for Research on Children's and Young Adult Literature established in Wrocław in 2017 on the initiative of specialist not in Polish but in foreign language studies. The centre is engaged in research into children's literature and the culture of childhood. The institution brings together different research perspectives, both those strongly rooted in the long tradition of research conducted at the Faculty of Letters: literary history, literature and culture, linguistics, reception, translation, translation theory, bibliology, media science, and those that emerged later: cultural studies and popular culture studies, gender studies, participatory research, studies conducted by children, memory studies. It works with similar research centres and institutions of culture in both Poland and abroad. It popularises knowledge about children's literature by organising conferences, seminars, and workshops — and by participating in international projects. As already mentioned, the centre does not have its own journal but works closely with *International Research in Children's Literature*, the scientific journal of International Research Society for Children's Literature<sup>4</sup>.

As shown in this brief outline, which certainly does not cover the topic in full, research into children's literature in Poland has been gaining a growing interest. It is proven not only by the number of journals and centres emerging in the last decade but also by the fact that many periodicals with a long-standing tradition of dealing with literature for adult readers decide to publish monographic issues with a focus on children's reading<sup>5</sup>. There are dedicated publishing series established at several research centres (Poznań, Toruń, Warsaw). Moreover, this short article doesn't discuss the pedagogical and child education journals (e.g.

“Educatio Nova”, “Polonistyka. Innowacje”, “Pedagogika Rodziny”, “Przyjaciel Dziecka”, “Wychowanie w Rodzinie”), still strong in this field. They would require a separate publication on this topic considering the area of pedagogical exploration and the psychology of the child and childhood is still of great importance especially in interdisciplinary approaches to the study of humanistic education, child education, issues of axiology, ethics and values. It seems that Polish studies of children’s literature are in full bloom and will continue to develop at a dynamic rate.

### Notes

- <sup>1</sup> Cf. Lists of journals of the Ministry of Science and Higher Education in Poland. URL: <http://www.bip.nauka.gov.pl/wykaz-czasopism-naukowych/komunikat-w-sprawie-wykazu-czasopism-naukowych-wraz-z-liczba-punktow-przysnanych-za-publikacje-naukowe-w-tych-czasopismach-ustalony-na-podstawie-wykazow-ogloszonych-w-latach-2013-2016.html>.
- <sup>2</sup> It seems reasonable to mention at least two popular science periodicals, both significant from the perspective of the issues raised here. A quarterly entitled *Ryms*, a sort of guide through the children’s literature market, is established in 2007 [Wójcik-Dudek 2009, 100], aimed at modern and ambitious parents and creators: writers, illustrators, teachers, pre-school tutors, librarians, and all other open-minded individuals. This was the year when a special supplement to the *Poradnik Bibliotekarza* (“Librarian’s Guide”) monthly, entitled *Świat Książki Dziecięcej* (“The World of Children’s Literature”), is first published.
- <sup>3</sup> In fact, the title of the journal is a play on words that cannot be reproduced in a foreign language.
- <sup>4</sup> Cf. International Research Society for Children’s Literature. URL: <http://www.irscl.com/reviews.html>.
- <sup>5</sup> Cf. *Przekładaniec* (2006, 2009), *Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy* (2016), *Italica Wratislaviensia* (2017), *Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie* (2020).

### Bibliography

#### References

- Heska-Kwaśniewicz 2008* — Heska-Kwaśniewicz, K. (2008). „Wstęp”. In K. Heska-Kwaśniewicz (Ed.), *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)* (Vol. 1, pp. 7-12). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Heska-Kwaśniewicz 2009* — Heska-Kwaśniewicz, K. (2009). „Współcześni badacze literatury dla dzieci i młodzieży”. In K. Heska-Kwaśniewicz (Ed.),

Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980) (Vol. 1, pp. 119-124). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

*Leszczyński 2002* — Leszczyński, G. (2002). „Guliwer”. In B. Tylicka, G. Leszczyński, A. Bałuch (Eds.), *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*. Wrocław: Ossolineum.

*Wójcik-Dudek 2009* — Wójcik-Dudek, M. (2009). „Podróżując przez Morze Tekstów. «Guliwer» – czasopismo o książce dla dziecka”. In K. Heska-Kwaśniewicz (Ed.), *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)* (Vol. 2, pp. 99-108). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

*Ewa Nicewicz*

Cardinal Stefan Wyszyński University, Warsaw

#### ВЕДУЩИЕ ЖУРНАЛЫ О ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ В ПОЛЬШЕ: ОБЗОР

В обзоре представлены современные польские журналы, посвященные детской литературе, дана краткая история изучения польской детской литературы и охарактеризованы основные периодические и серийные издания, публикующие исследования по детской литературе.

*Ключевые слова:* Польская детская литература, «Guliwer», «Filoteknos», «Paidia i literatura», «Dzieciństwo. Literatura i kultura», история изучения польской детской литературы, история критики польской детской литературы



## КОНФЕРЕНЦИИ

*Hanna Liljeqvist, Åsa Warnqvist*

### BREAKING RECORDS AND SILENCES: AN ACCOUNT OF THE IRSCL CONGRESS 2019 “SILENCE AND SILENCING IN CHILDREN’S LITERATURE”

The theme of the Congress that was held by the International Research Society for Children’s Literature (IRSCL) in August 14-18, 2019, was the following: “Silence and Silencing in Children’s Literature”. This article overviews the Congress’ main themes, summarizes the presentations and the key points of discussions. The Congress’ theme sought to capture the ambivalent nature of children’s literature which allows it to simultaneously function as a discursive silencing practice and as a tool for child’s empowerment. 513 delegates from 52 countries took part in the Congress, which accounts for richer research materials and deeper research itself.

*Keywords:* Children’s literature, silence, taboo, narratology, approaches to children’s literature studies

Since its foundation in 1970, the International Research Society for Children’s Literature (IRSCL) arranges a Biennial Congress for scholars of children’s literature. At a time when lockdowns and social distancing have become part of everyday life, it is not without a certain sense of nostalgia that we look back on the 24<sup>th</sup> Biennial Congress, which attracted hundreds of delegates from all over the world.

The Congress took place in Stockholm, Sweden, in the beautiful City Conference Centre, on 14–18 August 2019. A Nordic collaboration from start to finish, it was hosted by the Swedish Institute for

---

*Hanna Liljeqvist, Åsa Warnqvist*  
Swedish Institute for Children’s Books,  
Stockholm  
hanna.liljeqvist@barnboksinstitutet.se,  
asa.warnqvist@barnboksinstitutet.se

Children's Books (Sweden). The co-organizers were the Department of Culture, Languages, and Media at Malmö University (Sweden), the Department of Culture and Aesthetics at Stockholm University (Sweden), and the Faculty of Arts, Psychology, and Theology at Åbo Akademi University (Finland). The organizing committee consisted of the institute's Research Manager Åsa Warnqvist together with Professor Elina Druker, Professor Björn Sundmark, and Associate Professor Mia Österlund.<sup>1</sup> In the planning and preparation of the Congress the organizing committee also had invaluable help from Congress Assistant Simon Springare.

The Congress' theme was "Silence and Silencing in Children's Literature": the theme intended to highlight and explore the complicated relationship between children's literature and the issue of silence. As we had noted in the Call for papers, children's literature has long been, and still is, interwoven with a discourse of silence and silencing that has its roots in the notion that "children should be seen but not heard". We can draw parallels to how the discourses of Orientalism and patriarchy silence non-Western voices and women's voices respectively. At the same time children's literature can also serve to break the silence by giving children a voice or addressing tabooed topics. The Congress theme, starting with these different perspectives on connections between silence and children's literature, sought to capture the ambivalent nature of children's literature, which enables it to simultaneously function as a discursive silencing practice and as a tool for empowerment.

In the Call for papers, we expressed a wish to "cause an 'alarm' that will be noisily heard throughout the world of children's literature — and beyond!" The response exceeded all our expectations as hundreds of fellow scholars within the field of children's literature convened in Stockholm to heed our call. A record-breaking 513 delegates from 52 countries took part in the Congress, making it the biggest Congress in IRSCL history. The majority of the participants were children's literature scholars, but among the delegates were also artists, publishers, and other professionals within the field of children's literature. Over the span of five days, 460 presenters addressed a variety of topics or themes related to silence and silencing in children's literature, spanning from racism and censorship to agency and voice.

The five Congress keynote speakers also explored silence and silencing from a number of perspectives. Associate Professor Vanessa Joosen (University of Antwerp, Belgium) delivered the Congress' first keynote, titled "Silence and Silencing in Children's Literature: Theoretical Perspectives, State of the Art and Future Goals". In her keynote, Joosen presented an overview of the different ways in which silencing

and voicing operate in children's literature both as aesthetic practices and as frequently addressed topics. She also reflected on how attention to silencing and voicing has influenced the study of children's literature, which for instance can be seen in the great interest in theoretical approaches that critically examine the power structures that result in the silencing of certain groups and voices. Art historian and Senior Lecturer Temi Odumosu (Malmö University, Sweden) addressed the issue of representation in the second keynote presentation, "What Dreams May Come? Dealing with History and Decolonising Imagery for Children". Using a wide range of examples, spanning from 18<sup>th</sup>-century portraits to 21<sup>st</sup>-century advertisements, Odumosu uncovered the unspoken by pointing out colonial and racist elements in these images.

The third keynote speaker was Professor Andrea Mei-Ying Wu (National Cheng Kung University, Taiwan) with the presentation "The (Silent) Archival Stories of Children's Literature: Munro Leaf, Taiwan, and Beyond". By examining the archival traces of American author Munro Leaf's "cultural tours" of the Middle East, Europe, and South and East Asia in the 1960s, Wu demonstrated how archival studies can both fill and generate more silences. Professor Bob Davis (University of Glasgow, Scotland) drew attention to yet another perspective on silence in his keynote presentation "Silence, Sirens and Sleep: The Experience of Lullabies", which focused on the universal, yet relatively unresearched genre of the lullaby. His analysis of a selection of popular lullabies underlined the ambivalent relationship between the lullaby and sleep and, in turn, between the lullaby and silence. Lastly, Professor Boel Westin (Stockholm University, Sweden) delivered the Congress' final keynote presentation "A Hundred Miles of Silence: The Moomin Stories of Tove Jansson", where she explored the different functions and meanings of silence in Jansson's Moomin universe. For example, she showed how silence frequently is portrayed in a positive light in the Moomin books, particularly through its connections to chosen loneliness.

The panels were divided into ten sessions each consisting of 13 parallel panels. The large number of participants resulted in a rich and diverse programme. This was evident not only in the variety of topics addressed, but also in the presenters' choice of material. The highly international mix of scholars from different cultures and language areas made visible material that is often overlooked — or silenced — within a field heavily dominated by studies on Anglo-American material. Moreover, the variety of material within individual panels also served to illuminate many interesting connections and counterpoints across texts in different languages and from different cultures and countries.

Some panels focused on specific genres — such as poetry, fantasy, and fairy tales — whereas others were more topic-oriented, dealing with taboos, muteness, girlhood, and social inequality, just to name a few examples. In some panels the common denominator was the theoretical perspective, for instance cognitive criticism and ecocriticism. With so many participants and panels, it is impossible to do them all justice in a short summary. Only a few of the themes or topics will be mentioned here.

Representation was a recurring theme during the Congress, especially accentuated in panels and presentations on race, indigenous voices, diversity, (dis)ability, and LGBTQ+. Here emphasis was placed on highlighting voices that are often silenced in fiction for young readers, the variety and sheer number of examples brought up all pointing to the central role that “unsilencing” plays within the field today. Another prominent strand, also related to representation, was that of migration and refugee experiences. These issues were the focus of several panels, such as “‘Things Can Change with a Whisper’: Conversations about Immigrant and Refugee Experiences In and Out of the Text” and “Silent Voices: Refugee Stories in Contemporary Children’s Literature”. Discussions frequently returned to if and how children’s literature can give voice or bear witness to the stories of refugees and immigrants. Witnessing was also brought to the fore in the many presentations and panels on depictions of war in children’s literature.

Furthermore, the notion of “breaking silence” served as a fruitful starting point for discussions in many various contexts as evidenced by panel titles such as “Breaking the Silence with Challenging Picturebooks”, “Breaking the Taboo of the Death Topic in Contemporary Polish Literature for Children”, “Intemperate Tots: Breaking the Silence on Alcohol and Children’s Culture”, and “Breaking Silences, Claiming Representation: Race, Grief, and Creativity in Young People’s Literatures”. Another recurring concept was agency, which long has been a popular topic within children’s literature studies. During the Congress this was explored in panels on “Voice, Power, Agency in East Asian Texts”, “Voice/Agency vs. Censorship/Suppression in Korean, Russian, Czech, and Chilean Children’s Literature”, and “Voice, Silence and Agency in Literature and Film Set in Swedish Sápmi”. Moreover, digital developments within the book industry in recent years have led to an increased interest in these issues among children’s literature scholars. For example, in the Congress schedule this was represented by the three panels dedicated to “Digital Perspectives” that addressed such topics as literary apps, webcomics, and augmented reality picturebooks.

By raising the theme of silence and silencing in children's literature we hoped to stimulate discussion, to break the silence. This was accomplished in more ways than one, not only during keynotes and panels, but also during breaks. 513 happy delegates laughing and chatting over coffee make a lot of noise. After a year of Zoom conferences, the idea of over 500 people with similar interests gathered under the same roof feels like a distant dream. Hopefully, we can all soon get together again and cause yet another "alarum".

### Notes

- <sup>1</sup> The authors would like to thank co-organizers Elina Druker, Björn Sundmark and Mia Österlund for their feedback on this text.

*Ханна Лильеквист, Оса Варнквист*

Шведский институт детской книги, Стокгольм

РАЗРУШАЯ ЗАПРЕТЫ И ПРЕРЫВАЯ МОЛЧАНИЕ: ОТЧЕТ  
О КОНГРЕССЕ IRSCl «МОЛЧАНИЕ И ЗАМАЛЧИВАНИЕ  
В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ» (2019)

В обзоре освещается конгресс IRSCl «Молчание и замалчивание в детской литературе», состоявшийся 14-18 августа 2019 г. в Стокгольме. Кратко характеризуется содержание выступлений пленарных докладчиков, тематические направления конгресса и ключевые темы дискуссий. Центральной проблемой обсуждений стала специфическая амбивалентность детской литературы, позволяющая ей одновременно функционировать как дискурсивная практика подавления речи и как инструмент расширения прав и возможностей ребенка. В конгрессе приняли участие 513 делегатов из 52 стран, что позволило существенно расширить как сам материал исследований, так и подходы к его изучению.

*Ключевые слова:* Детская литература, молчание, табу, голос, нарратология, подходы к изучению детской литературы

## РЕЦЕНЗИИ

*Дмитрий Новохатский*

### КАК РАБОТАЕТ КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР В ПЕДАГОГИКЕ? РЕЦ. НА КН.: DORENA CAROLI. DE AMICIS IN RUSSIA. LA RICEZIONE NEL SISTEMA SCOLASTICO ZARISTA E SOVIETICO. ROMA: CAROCCI EDITORE, 2020

В рецензии анализируется недавняя монография «De Amicis in Russia. La ricezione nel sistema scolastico zarista e sovietico» Дорены Кароли. В книге исследуется влияние идей гуманистической школы, изложенных итальянским писателем и педагогом XIX в. Эдмондо Де Амичисом, на реформы школьной системы в дореволюционной и советской России. В обзоре освещаются теоретические основы монографии (в основном теория культурного трансфера), ее структура, стиль автора и результаты исследования. Дорена Кароли разрабатывает вопрос рецепции идей Де Амичиса в широком культурном контексте, поэтому ее исследование дает достаточно полное представление об эволюции школьной системы в царской России и советском государстве, а также предлагает широкую панораму рынка детской книги в конце XIX в.. В монографии подчеркивается универсальный характер идей Де Амичиса, которые на протяжении почти ста лет за счет переводов и адаптаций служили источником обновления школьной системы в России в различных социальных и политических контекстах.

*Ключевые слова:* Эдмондо Де Амичис, культурный трансфер, идеальная школа, гуманистическая педагогика, школьная система в России, перевод и адаптация

---

*Дмитрий Владимирович Новохатский*  
Катанский университет  
Италия  
dmitry.novokhatskiy@unict.it



В своей новой монографии известный итальянский специалист по детской литературе и истории педагогики Дорена Кароли обращается к интереснейшему вопросу — восприятию идей писателя и классика итальянской педагогики Эдмондо Де Амичиса в России. Как указывает автор, «хорошо известна история рецепции и имитаций Де Амичиса во Франции, Польше, Бразилии, однако до сих пор остается неисследованной рецепция великого итальянского писателя в царской и советской России» [Caroli 2020, 33]. Следует отметить, что центральная книга Де Амичиса — «Cuore» (дословно —

*Сердце*; в русских переводах — «Записки школьника», «Дневник школьника», «Школьные товарищи»), впервые вышедшая на итальянском языке в 1886 г., только до 1917 г. выдержала шесть русских изданий; неоднократно переиздавалась она и в советское время — сам по себе достаточно редкий случай органического перехода идей из дореволюционной России в постреволюционную. Становилась эта книга и предметом исследования отечественных ученых, что отражено как в тексте монографии, так и в обширной библиографии работы. Однако несомненная новизна и оригинальность монографии Д. Кароли заключается не только в скрупулезном анализе фактографических данных, связанных с различными изданиями «Cuore» в России, сколько в рассмотрении идей Де Амичиса сквозь призму транскультурного подхода; система образования и воспитания в этом случае предстает органической частью национальной культуры. Эта система, с одной стороны, кодифицирована многочисленными законодательными актами и потому достаточно закрыта и инертна, с другой — это подвижный механизм, составными частями которого являются живые люди — ученики и педагоги, ищущие конкретные пути преодоления бюрократической косности, а потому открытые новым идеям, в том числе — культурному переносу. Именно культурный перенос (или же *культурный трансфер* в терминологии М. Эспаня), согласно позиции Д. Кароли, в условиях кризиса национальной педагогики конца XIX — начала XX вв. в России стал механизмом, способным ответить на многие вопросы, которые стояли перед отечественным образованием. Автор подчер-

кивает универсальность педагогической концепции Де Амичиса — «одного из самых читаемых прозаиков своего времени» [Карайченцева 2010, 138], которая оказалась востребованной и позже — в советской педагогике, решавшей новые задачи.

В фокусе монографии — вопрос не только *как* педагогика Де Амичиса повлияла на систему школьного образования и воспитания в России и в СССР, но — прежде всего — *почему* идеи итальянского педагога были востребованы российской и советской школой. Конечно же, такой подход вызывает необходимость глубинного анализа собственно отечественной системы образования в историческом срезе, ее достоинств, недостатков и — самое главное — условий формирования общественного запроса на ее обновление, нашедшего реализацию в культурном трансфере идей Де Амичиса. В свете вышесказанного исследование Д. Кароли ставит несколько целей:

- 1) представить историю издания произведений Де Амичиса в России и Советском Союзе; выделить существенные особенности перевода, распространения и рецепции этих изданий;
- 2) выявить базовые элементы культурного переноса в области детской литературы во второй половине XIX — первой половине XX в.;
- 3) проследить эволюцию системы школьного образования в России на момент появления творчества Де Амичиса (то есть в последнюю четверть XIX столетия);
- 4) проанализировать непосредственный издательско-литературный контекст детской книги и литературы по педагогике в России конца XIX в.;
- 5) выявить причины, способствовавшие популярности идей Де Амичиса в дореволюционной России и показать непосредственное и опосредованное влияние этих идей;
- 6) отобразить преломление наследия Де Амичиса в педагогике молодого советского государства и в творчестве ведущих представителей соцреализма (например, В. Катаева).

Достижению заявленных целей подчинена структура монографии, состоящей из введения, шести разделов, объединенных в три главы, научной библиографии (включающей в себя также русскую фильмографию по произведениям Де Амичиса) и указателя имен.



Следует отметить, что книга Д. Кароли написана интересным, живым языком, далеким от сухого академизма, который тем не менее сочетается с глубокой научностью текста. Автор удачно использует литературные стратегии, чтобы выстроить проблемный диалог с читателем. Это очевидно уже во *Введении*, открывающемся по-настоящему детективной загадкой: неужели Анна Ульянова, переводчик Де Амичиса, и Анна Ульянова-Елизарова, сестра Владимира Ленина, — одно и то же лицо? Действительно ли сам Ленин не только был знаком с творчеством итальянского педагога, но и настаивал на внедрении принципов педагогики Де Амичиса в России? Установить непосредственный контакт с читателем помогает и детальное, неспешное обоснование идеи создания книги и эволюции структуры монографии, написанное от первого лица: от переводческой и педагогической деятельности Анны Ульяновой-Елизаровой, связанной с издательством «Посредник», к теории свободного воспитания Л. Толстого (собственно, основавшего «Посредник» для распространения новых педагогических идей) и к «педагогике протеста», возникшей как реакция на официальный подход к обучению и воспитанию в царской России и подготовившей почву для распространения идей Де Амичиса; далее — к анализу как системы образования в России и раннем СССР, так и собственно работ Де Амичиса и их рецепции. Во *Введении* Д. Кароли объясняет причины, по которым в исследовании больше внимания уделяется начальной школе в царской России по сравнению со школой советского периода или образованием взрослых, а также подробно останавливается на теории *культурного трансфера*, положенной в основу методологии рецензируемого исследования. Автор подчеркивает, что эта теория, подробно разработанная М. Эспанем на материале русско-французских культурных связей, может быть успешно применена и в случае Де Амичиса, рецепция творчества которого «не ограничилась простым распространением новых жанров, топосов и героев, а породила настоящих последователей, создавших (под влиянием Де Амичиса — Д. Н.) кинематографические и литературные произведения» [Caroli 2020, 11]. Исследование рецепции текстов Де Амичиса оказывается наиболее продуктивным при условии комбинации теории культурного трансфера с семиотическим подходом, что позволяет органически соединить литературно-рецептивный и историко-культурный анализ.

*Первая часть* книги делится на два больших раздела, первый из которых — «Рецепция творчества Эдмондо Де Амичиса в России на рубеже XIX–XX вв.» — посвящен непосредственно не только

о теме, вынесенной в заглавие (хотя автор приводит список изданий Де Амичиса в России с 1889 по 1917 гг. и кратко характеризует особенности каждого из них), но и развивает теоретическую базу исследования, заложенную во *Введении*. Автор последовательно освещает теорию культурного трансфера в применении к области детской книги, опираясь на исследования видных семиологов и культурологов — Кристофа Шарля, Йоахима Клейна, Юрия Лотмана. Д. Кароли активно использует тезис М. Николаевой о специфике детской литературы в сравнении с литературой для взрослых, определяемой наличием так называемого «двойного кодирования» — запрограммированного кода прочтения для взрослых и иного кода прочтения для детей. Кроме того, в первом подразделе приводится краткая социально-политическая характеристика России во второй половине XIX столетия, характеризуются общие тенденции развития «литературы для народа» этого периода (во многом сводившейся к лубку) и изменения в издательском секторе. Как справедливо полагает Д. Кароли, успех творчества Де Амичиса в России во многом был предопределен позитивным образом Италии в русском интеллектуальном сознании 1850–1880-х гг., связанном с героикой Рисорджименто и достижениями государственного строительства объединенной Италии. Этот образ легко воссоздается из путевых записок и из творчества видных русских мыслителей того времени — Николая Добролюбова, Александра Герцена, Михаила Бакунина. Особо подчеркивается роль двух литературных факторов в окончательном закреплении героического позитивного образа Италии в русском коллективном сознании на рубеже XIX–XX вв. — невероятно популярного в России романа Э. Л. Войнич «Овод» (1897) и речи Максима Горького к столетию со дня рождения Джузеппе Гарибальди (1907).

В разделе 1.2. — «От школьной реформы Екатерины II до введения обязательного школьного образования в 1908 г.» — автор излагает краткую характеристику развития школы в России на протяжении более чем ста лет. Подчеркивается, что процесс эволюции системного школьного образования в России с самого начала носил противоречивый характер, во многом связанный с социально-политической природой Российской империи: значительным социальным неравенством и, как следствие, наличием ярко выраженных классовых противоречий, лишь частично решенных отменой крепостного права в 1861 г.; огромной дистанцией между городом и деревней. Немаловажную роль в отсталости народного образования играл и многонациональный характер империи, в которой школы

для «инородцев» зачастую выполняли не столько образовательную, сколько русификаторскую функцию. Культурный трансфер в сфере педагогики, по мнению Д. Кароли, в полной мере испытал эффекты этих противоречий: государство осознавало отсталость российского школьного образования по сравнению с европейским и стремилось взять лучшее из зарубежных педагогических практик. В то же время иностранное влияние связывалось с потенциальными революционными и антиправительственными настроениями, что в итоге вылилось в учреждение Александром II земских школ в 1864 г., полностью находившихся под контролем лояльной государству православной церкви. Отображают официальную идею параллельного развития ребенка и воспитания православного патриота учебные пособия, использовавшиеся в начальной школе и выдержавшие многочисленные издания до 1917 г., — «Детский мир» (1861) и «Родное слово» (1864) К. Д. Ушинского и «Азбука и уроки чтения в трех книжках» Н. Ф. Бунакова. Так во второй половине XIX в. в России формируется общественный запрос на обновление школьной системы, противопоставленный официальной политике в области школьного образования, в особенности начального обучения, связанный, например, с педагогическими идеями Л. Н. Толстого: к концу XIX в. «в деревню стали попадать книги издательства „Посредник“, основанного Л. Н. Толстым; эти книги стали началом ползучей революции в сознании масс» [Caroli 2020, 74]. По мнению автора, именно в этих условиях идеи Де Амичиса попали на благодатную почву: гуманистическая школа Де Амичиса казалась своеобразной утопией, в которой соединились идеи и всестороннего развития ребенка, и примирения враждующих социальных классов: «Де Амичис пытался показать современникам, что гармоничное сосуществование различных слоёв итальянского общества вполне возможно» [Семенихина 2018, 235].

Анализу роли издательства «Посредник» в реформировании школьного образования в конце XIX столетия посвящен третий раздел монографии (первая часть *второй главы*, «Новые каталоги детской литературы»). Учитывая, что именно «Посредник» опубликовал «Сиоге» в 1898 г., логично, что Д. Кароли задается вопросом общего контекста публикации книги Де Амичиса и, как следствие, — культурно-просветительской роли издательства «Посредник» на ниве школьного образования в конце XIX в. Основанное Л. Н. Толстым для распространения новых педагогических идей, многие годы это издательство существовало под руководством «толстовца» И. Горбунова-Посадова, в свою очередь писателя

и философа. Анализируя ассортимент детской книги, предложенный издательством «Посредник» и рецептивный контекст этих публикаций, Д. Кароли приходит к выводу о неоднородности движения за обновление школьного образования в предреволюционной России. С одной стороны, «Посредник» успешно продвигал толстовскую концепцию христианского воспитания, связанную с реализацией моральных заповедей; в то же время в условиях кризиса доверия к церкви, связанного в целом с кризисом доверия к власти в исследуемый период, книги «Посредника» вызвали к жизни идеи свободного воспитания, не связанного с верой. Оба течения сознательно дистанцировались от официальной концепции школьного образования и подчеркивали ее отсталость. Особый интерес в этой главе представляет анализ непосредственных свидетельств процесса обновления школы в царской России — воспоминаний школьных учителей, активно использовавших книги «Посредника» в учебном процессе. Отождествляя себя с будущим российской школы, последователи «Посредника» искали поддержку своих идей в зарубежной педагогике, в том числе — итальянской, наиболее ярким представителем которой на тот момент оказался Де Амичис.

Изданиям книги «*Суюге*» в России до 1917 г. посвящен 4 раздел монографии, где Д. Кароли успешно интегрирует литературно-переводческий анализ публикаций «*Суюге*» в общую научную концепцию работы. Особую ценность этой части монографии придает сравнительный анализ четырех изданий «*Суюге*» в дореволюционной России, развивающийся в двух направлениях: сравнение указанных изданий как с собственно итальянским текстом, так и между собой; таким образом переводческие комментарии, добавления, сокращения, различные варианты перевода формируют диахронически подвижную картину рецепции творчества Де Амичиса в России. Иными словами, монография показывает, какую эволюцию рецепция идей Де Амичиса претерпела за относительно короткий — тридцатилетний — срок в условиях отечественного культурного пространства; Д. Кароли убедительно показывает, как каждый переводчик адаптировал перевод книги Де Амичиса соответственно собственным целям и интересам, при этом неизменно учитывая опыт предыдущих изданий и соответственно выстраивая обновленную концепцию культурного трансфера идей итальянского педагога. Так, например, происходит в переводе под названием «Школьные товарищи», выполненном Анной Ульяновой в 1898 г.: с целью избежать чрезмерного, по мнению издателей и перевод-

чика, маскулизма и адаптировать книгу в том числе для женского чтения, эпизоды боевых побед из оригинального текста «Cuore» были заменены на сочиненные самой же Ульяновой истории отважных девочек. Примечательна попытка автора монографии воссоздать литературно-культурный портрет Анны Ульяновой, долгие годы сотрудничавшей с «Посредником». В советской и российской историографии образ А. И. Ульяновой-Елизаровой традиционно находится в тени ее младшего брата — В. И. Ульянова-Ленина, и Анна Ульянова рассматривается прежде всего как революционерка. Вместе с тем, трудно переоценить ее вклад в развитие отечественной системы школьного образования: последовательная сторонница обновления российской школы, Анна Ульянова стала одним из наиболее активных поборников воплощения принципов педагогики Де Амичиса на отечественной почве. Не в последнюю очередь с деятельностью Анны Ульяновой, имевшей неоспоримое влияние в постреволюционной России, Д. Кароли связывает успех идей Де Амичиса в СССР.

Советский период рецепции педагогики Де Амичиса в России рассматривается в третьей главе монографии. *Пятый раздел* книги открывается анализом рассказа Де Амичиса «La maestrina degli operai» (дословно – *Учительница рабочих*, 1898) и его адаптаций как до 1917 г., так и в Советской России, прежде всего, сценария В. Маяковского для фильма «Барышня и хулиган» (1918). Действие этой киноленты, снятой за две недели и «предназначенной для молодого рабочего зрителя» [Caroli 2020, 181], перенесено в дореволюционную Россию. Автор исследования показывает, как в советской России, поставившей цель воспитания нового «советского человека», творчество Де Амичиса оказалось не менее востребованным, чем в дореволюционный период, в том числе в рамках программы ликвидации общей неграмотности — то есть в образовании взрослых. Как наглядно иллюстрирует случай «Барышни и хулигана», молодая советская педагогика двояко использовала творческое наследие Де Амичиса — собственно воспитательный аспект его произведений сочетался с социологическим, в котором акцентировались классовые противоречия и подчеркивались возможности их преодоления в советском контексте. Короткометражная лента «Барышня и хулиган», как замечает Д. Кароли, представляет собой прекрасный пример культурного трансфера: фильм изобилует советской символикой, и представляет собой адаптацию оригинального сюжета Де Амичиса к советским условиям, конкретно — к проблеме ликвидации неграмотности среди взрослых.

Наконец, в *6 разделе* монографии судьба наследия Де Амичиса в Советском Союзе рассматривается на примере рассказа «Il figlio del reggimento» (дословно — *Сын полка*). Д. Кароли использует ту же аналитическую стратегию, что и в предыдущем разделе, то есть предлагает анализ не только собственно оригинального рассказа Де Амичиса, но и сравнение переводов и адаптаций этого произведения до и после 1917 г. Особое внимание автор монографии уделяет знаменитой повести В. Катаева «Сын полка» (1944), подчеркивая ее двоякую основу: с одной стороны, идейная связь повести В. Катаева с одноименным рассказом Де Амичиса очевидна, хотя действие из XIX в. перенесено во времена Великой Отечественной войны, с другой — повесть Катаева описывала феномен, действительно широко распространившийся в войну и ставший мощным примером гуманизма советского человека и всеобщего патриотизма, сплотившего в борьбе против фашизма всех советских людей — как взрослых, так и детей. По мнению Д. Кароли, именно повесть В. Катаева способствовала тому, что после периода кратковременного «затишья» в 1930-х гг. идеи Де Амичиса снова привлекли внимание советской педагогики в период Оттепели, когда во времена хрущевской школьной реформы, в 1958 г. выходит новое красочное издание «Cuore» на русском языке. Это издание в очередной раз подчеркивает универсальность текстов Де Амичиса: в условиях нового экономико-политического контекста хрущевской Оттепели «Cuore» воспринимается как идеал пролетарской школы, утерянный во времена сталинизма; обновление в этом случае воспринимается как возвращение к истокам социализма.

В итоге автор монографии приходит к интереснейшему выводу: частный случай рецепции идей Де Амичиса в русском культурном пространстве убедительно демонстрирует, что, несмотря на декларативный разрыв между культурными тенденциями в дореволюционной России и после октября 1917 г. во многих областях, например, в педагогике, культурная преемственность между царской и советской Россией очевидна. С этим выводом трудно не согласиться.

Книга будет полезна педагогам, историкам, культурологам, литературоведам и всем интересующимся культурными связями между Россией и Италией.

## Литература

### Источники

*Caroli 2020* — Caroli Dorena. De Amicis in Russia. La ricezione nel sistema scolastico zarista e sovietico. Roma: Carocci editore, 2020.

### Исследования

*Карайченцева 2010* — Карайченцева С. А. Российский репертуар изданий для детей конца XIX — начала XX в.: Динамика выпуска, структура, издателя // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2010. № 5. С. 130–143.

*Семенихина 2018* — Семенихина Е. В. Ребёнок и общество в Италии конца XIX в. в детской повести Эдмондо де Амичиса «Сердце»: мечты и реальность // Социально-политические процессы в истории мировых цивилизаций. Материалы III Всероссийской конференции кафедры всеобщей истории. Красноярск, 21 ноября 2017 г. / отв. ред. Д. В. Григорьев. Красноярск: КГПУ, 2018. С. 231–242.

### References

*Karaychentseva 2010* — Karaychentseva, S. A. (2010) Rossiyskiy repertuar izdaniy dlya detey kontsa XIX — nachala XX veka: Dinamika vypuska, struktura, izdateli [Russian Repertoire Of Children Books At The End Of The 19<sup>th</sup> — Beginning Of The 20<sup>th</sup> Century: Dynamics Of Publishing, Structure, Editors]. In: Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Problemy poligrafii i izdatel'skogo dela, 2010, 5, 130–143.

*Semenikhina 2018* — Semenikhina, E. V. (2018). Rebyonok i obshchestvo v Italii kontsa XIX veka v detskoj povesti Edmondo de Amichisa “Serdtshe”: mechty i realnost' [The Child And The Society In Italy At The End Of The 19<sup>th</sup> Century In Children Short Novel “Heart” By Edmondo De Amicis: Dreams And Reality]. In D. V. Grigoriev (Ed.), Sotsial'no-politicheskie processy v istorii mirovykh tsivilizatsiy. Materialy III Vserossiyskoj konferencii kafedry vseobshchey istorii. (Krasnoyarsk, 21 November 2017). [Socio-Political Processes in the History of World Civilizations. Proceedings of the Third National Conference at the Chair of Universal History (Krasnoyarsk, 21 November 2017)] (pp. 231-242). Krasnoyarsk: KGPU.

*Dmitry Novokhatskiy*

Catania University; ORCID: 0000-0002-6309-5428

HOW DOES CULTURAL TRANSFER IN PEDAGOGICS WORK?  
REVIEW OF THE BOOK: DORENA CAROLI. DE AMICIS IN  
RUSSIA. LA RICEZIONE NEL SISTEMA SCOLASTICO ZARISTA E  
SOVIETICO. ROMA: CAROCCI EDITORE, 2020

The present review analyses a recent monograph *De Amicis in Russia. La ricezione nel sistema scolastico zarista e sovietico* by Dorena Caroli. The book is dedicated to the investigation of how the ideas of humanist school, expressed by the 19<sup>th</sup> century Italian writer and educator Edmondo De Amicis, influenced the school system transformations in the pre-revolutionary and in the Soviet Russia. The review consequently puts into light the theoretical basis of the monograph (mostly, the theory of cultural transfer), its structure, the style of the author and the results of the research. The author puts the question of De Amicis' ideas reception in a broad cultural context, thus the study offers a deep insight into the school system evolution in the czarist Russia and the Soviet state and a broad map of children book market at the end of the 19<sup>th</sup> century. The monograph highlights a universal nature of De Amicis' ideas which for almost a century through a number of translations and adaptations served as a source for the school system renovation in Russia in various social and political contexts.

*Keywords:* Edmondo De Amicis, cultural transfer, ideal school, humanist pedagogy, school system in Russia, translation and adaptation



*Stefania Carioli*

FAIRY TALES YESTERDAY AND TODAY.  
REVIEW OF ARTICONI A., CAGNOLATI A.  
(EDS.), LE METAMORFOSI DELLA FIABA,  
TAB EDIZIONI, ROMA, 2020

The review of “Le metamorfosi della fiaba” underlines the importance of concepts such as meta-history and metamorphism in the study of fairy tales. The collection of essays displays a variety of approaches, which allows the reader to tackle this issue from very different points of view. Particular attention is paid to the re-creation and re-mediation of fairy tales according to different narrative media, from oral story to musical theater, from cinema to picture books. The overall impression given by the book is that the metamorphoses of the fairy tale continue to confirm its significance even today and through a symbolic and figurative language reveals the variety of relationships between human beings in an intuitive and polysemantic way.

*Keywords:* metamorphism, fairy tale, re-mediation, meta-history, transpositions, cross cultural analysis

“*Le metamorfosi della fiaba*” is the first title of the new *Wonderland* editorial series, edited by Antonella Cagnolati, full professor of history of pedagogy, who teaches the history of gender education and children’s literature at the University of Foggia, and Angela Articoni, PhD at the University of Foggia, an expert in children’s literature. Meta-history and metamorphism have allowed the fairy tale to go beyond space and time, and the authors explore this theme from various and original points of view. Symbolic and figurative language, intuitive rather than rational, gave the fairy tale the gift of polysemous; a fantastic and universal form allowed the fairy tale to convey archaic wisdom, in which every individual – as Italo Calvino states – was able to recognize that “part of

---

*Stefania Carioli*  
University of Florence  
Italy  
stefania.carioli@unifi.it

life that is precisely the making of a destiny: youth, from birth that often brings with it a wish or a condemnation, to detachment from home, to the trials to become an adult and then mature, to confirm oneself as a human being. And in this summary drawing, everything...<sup>1</sup>. The volume explores this world while reflecting on the fairy tale – its origins, its forays into genres such as fantasy, its interpretations and metamorphoses, which make it recognizable in every time and every place, and every narrative medium: from oral story to musical theater, cinema, picture books.

Antonella Cagnolati, in “*I do want him to grow up*’. *La saga di Harry Potter come Bildungsroman dell’eroe*” [“*I do want him to grow up. Harry Potter Saga as Bildungsroman of the hero*], proposes an analysis of the complexities of the phases that pre-adolescent encounters on his journey to adulthood. The changes, the disappointments, the dependency – these are the small steps that Harry takes on his journey of building his own identity. As in the most classic of fairy tales, from the beginning we are aware of the drama that scarce cues and allusive phrases only hint at, the tragic result of which is the disappearance of Harry’s parents (p. 171). The entire saga adopts the methodological category of *Bildungsroman*, which reflects millions of adolescents who find themselves suspended between desires for self-affirmation, bitter defeats, and pessimistic disappointments. The saga has reached young audience also thanks to the colossal fantasy film series. And precisely the fact that the cinematic medium declined on the theme of the eternal charm of the fairy tale in the cinema is at the center of Angela Articoni’s analysis.

Despite their apparent simplicity both animated and live-action films introduce existential issues: death, suffering, sex, pedophilia, poverty, and injustice (pp. 52–53); on these taboo topics, the most powerful references to fairy tales emerge. The author of the essay recalls the first time when fairy tale and cinema had really met each other; the French master George Méliès had used them to show magical metamorphoses. Méliès was a genius, a true creator of cinema at the beginning of its time, and he had intuited the potential of the fairytale-cinema union. However, what the fairy tale in cinema requires is not a simple transposition but rather a work of re-creation, of authorial appropriation of the original, which the author shows through Italian fairy-tale cinema: from Francesco Rosi’s *C’era una volta* [*Once upon a time*] (1967) up to the recent Matteo Garrone’s *Racconto dei racconti* [*The Tale of the Tales*] (2015), a fairytale film more faithful to the Giambattista Basile’s *Pentamerone* (1634), which tries to perturb through a disturbing vision between the imaginative, the pathetic, the horror and the obscene (p. 73).

Gian-Luca Baldi also addresses the topic of re-creation or re-mediation, but in the theatrical mode of expression, proposing a musical fairy tale that looks to the future, that opens to utopia and hope. 'To imagine' means 'to create', and for this reason imagination becomes the central point of his essay (p. 85). The author refers to two Italian writers, Italo Calvino and Gianni Rodari, who left an important legacy to recover the dream of the future, underlining the inescapable need for fantasy. Above all Rodari had valued imagination, playfulness, joyfulness, and divergent thinking, and so entrusted them to the third millennium as pedagogical tools intended for changing the society. Baldi starts from some main elements of Charles Dickens' novel *Hard times* (1854), and from its striking parallels with current environments and characters, without the slightest trace of fantasy, proceeds to build his fairy tale. In this fairy tale, he imagines another world, completely different from Dickens' world, in which the future is extinguished and the utopia of a better world dies.

Another optimal combination of expressive methods is the one that takes place today in the merging of a fairy tale and a picture book. In contemporary literature for children, the "millennial narrative device" of a fairy tale meets a picture book, a "narrative device" of the last decades. The author, Susanna Barsotti, highlights how today in the picture book the fairy tale gains the most fertile ground to reconfirm its narrative strength and its pedagogical and educational value. The fairy tale also permeates contemporary children's literature with its own characteristics, and not only in the explicit rewritings of classic fairy tales. Thanks to its ability to travel in space and time, it changes shape and readapts itself to new historical eras and new languages, insinuating itself, sometimes silently, into various story forms, and allows to discern itself only by traces and clues (p. 116). The meeting point between fairy tale and picture book lies in the privileged relationship that both establish with children.

Gabriella Armenise focuses on the fairy tale writer Emma Perodi (1850–1918), who left her indelible mark in the tradition of the fairy tale world and in Italian cultural history, as she contributed to the broader project of people's literacy that has began after the Unification of Italy (p. 18). The author of this essay underlines how the ideal models on which Emma Perodi focused are simple and at the same time effective. Of these was born the *Novelle della nonna* [*Grandmother's short stories*] (1893, Salani, Firenze), a collection of fantastic fairy tales (mostly Tuscan), which have their roots in myth and magic. They are the source of the narrative power of an unconventional pedagogical project, which

is intent on giving voice not only to a historical universe but also to an ethical one, albeit within the limits of the thought that has characterized the passage between two centuries (p. 21). Therefore, to fully understand Emma Perodi's educational functionality, it is necessary to put her work in that historical and ideological context in which she lived (p. 23).

In his contribution, Lorenzo Cantatore questions himself about the distinction between a male writer and a female writer for children and teenagers, and identifies this distinction in the way of telling stories with animal-characters and in the interpretation of the "otherness". In male writings the feeling of otherness mainly emphasizes the autonomous wild nature, eternal enemy and challenger of the animal; in female writings the animal otherness mostly functions to reaffirm the paradigm of welcoming and reproducing a model ideal of a happy life, even when it is limited to the childhood years of the child-characters or child readers. The author's first essay on pedagogies narrated by women draws on the works of three writers, different in age, country of origin, genre, literary style, and social environment to which they belong: Ida Baccini, Beatrix Potter and Marjorie Rawlings.

Leaving the animals, we move on to minor fairy-tale characters — the elves, and in particular the Brownies from the famous series by the American writer Palmer Cox. Subject of Dorena Caroli studies is the literary and iconographic metamorphosis that had happened to these modern elves in translations of the first book of the series in Russia and in Italy. Comparison of the two translations reveals that this two countries have different patterns of accepting Brownies. In Russia, they inspired the character of Murzilka who underwent an interesting metamorphosis linked to the evolution of the Soviet political context of the 1920s and 1930s, in particular of the ideology before and after the October Revolution (p. 246).

In her essay Daniela De Leo explores the structure of fantasy through a phenomenological reading within the oppositional dialectic between representation and perception. The goal is to outline the field of the imagination — as an opening of possible worlds — with reference to Husserl's texts on fantasy and images. As an example, the author uses fantasy genre, which looks at the immediate reality to inhabit the imaginary scenario. The image of the world that is being proposed is never a false one as in fairy tales, but an image that relates to actual reality and where the actual reality completes its metamorphosis. In each fairy tale, the reader is present as in his own world of experience, and the fantasy is encamped on this world, which does not need to clash with the actual reality of experience, as it can exist in a parallel way.

The latest essays show how the fairy tale has crossed and continues to cross cultural and geographical boundaries.

In *La fiaba yiddish tra ricerca identitaria e sionismo: Temerl (1917) di Moyshe Broderzon* [*Yiddish Fairy Tale between the Search for Identity and Zionism: Temerl (1917) by Moyshe Broderzon*] Mattia di Taranto chooses a case study representing the stylistic quality and thematic richness reached by the Yiddish-language fairy-tale genre between the 19th and 20th centuries. From the lexical, content, and iconographic examination emerges the multiplicity of references to an extremely refined literary product, also highlighting the inimitable typical features of Jewish cultural contribution.

Ewa Nicewicz-Staszowska points out that from second half of the 20th century to this day the fairy tale has undergone incessant rewritings and textual and iconic adaptations. In a reality like ours, which is becoming more and more hybrid and heterogeneous, the fairy tale is no longer considered a real literary genre, but an immense reservoir of reasons to draw on to discover new possibilities of interpretation. It is reborn in Italy under different forms and transmits new contents, specifically represented by Gianni Rodari and Bruno Munari, and by Bohadan Butenko in Poland. Butenko reinterprets the fairy tale material that has been stratified over the centuries and repurposes Little Red Riding Hood, Cinderella, Hansel and Gretel, and Snow White, creating unique rewritings: he introduces plots and characters from different fairy tales, reverses characters' roles, exploits the power of error, often resorts to the rhetorical figure of hyperbole, disrupts the Proppian functions, inserting itself, albeit unwittingly, in the trend wrought by Gianni Rodari.

Irena Proscenc examines the modern fairy tales of Svetlana Makarovič, one of the most important and prolific Slovenian children's writers. In this contemporary writer's texts the typical creatures of the classic fairy tale are introduced in new environments, semanticized anew, modernized, and often connoted with ironic nuances that question their traditional roles. On the one hand, the tales of this writer are linked to ancient Slavic traditions, and on the other hand, they deviate from traditional narrative strategies through the recontextualization of mythological characters.

As this volume shows, the metamorphoses of the fairy tale continue to confirm its significance, with or without the "Once upon a time...", the power of its traditional knowledge, which through a symbolic and figurative language reveals the variety of relationships between human beings in an intuitive and polysemantic way. This allows us to read the

fairy tale differently according to who we are, filling it with the reality that most appeals to us.

### *Notes*

<sup>1</sup> Calvino I. (2015) *Fiabe italiane*, Milano: Mondadori.

*Стефания Кариоли*

Университет Флоренции, Италия; ORCID: 0000-0002-2697-2997

СКАЗКИ ВЧЕРА И СЕГОДНЯ. РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ ARTICONI A., CAGNOLATI A. (EDS.), *LE METAMORFOSI DELLA FIABA*, TAB EDIZIONI, ROMA, 2020

В рецензии характеризуется содержание книги, подчеркивается важность для нее таких понятий, как метаистория и метаморфоза. Сборник демонстрирует разнообразие подходов, что позволяет читателю подойти к этим понятиям с самых разных точек зрения. Особое внимание уделяется воссозданию и переосмыслению сказок в соответствии с различными повествовательными средствами: от устной истории до музыкального театра, от кино до книг с картинками. Общее впечатление от книги в том, что метаморфозы сказки продолжают подтверждать ее значение и сегодня, и через символический и образный язык интуитивно раскрывают разнообразие отношений между людьми.

*Ключевые слова:* метаморфоза, сказка, ремедиация, метаистория, транспозиции, кросс-культурный анализ

Адрес редакции «Детские чтения»: [detskie.chtenia@gmail.com](mailto:detskie.chtenia@gmail.com)

Сайт журнала: [www.detskie-chtenia.ru](http://www.detskie-chtenia.ru)

Оформление обложки Е. Мороз

Подписано в печать 29.06.2021. Формат 60×84 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Тираж 200 экз.