

ОТ РЕДАКЦИИ3

АРХИВ ДЧ

Сергиенко И. Скандинавская литературная сказка в России
в конце XIX — начале XX вв.6
Финский писатель Захария Топелиус.....11
Родников В. Сельма Лагерлёф и новые пути в детской литературе15

ИССЛЕДОВАНИЯ

Троицкий С. «Мумиведение» и перспективы его развития в России34
Рехал Йоханссон А. Этика и художественные методы в повестях Туве Янссон
о Муми-троллях.....43
Лундгрен Б. Простодушный Муми-Троль узнает мир: интертекстуальные
связи между повестями о муми-троллях и «Кандидом» Вольтера59
Бозун К. «Мамоцентризм» как принцип преодоления страхов
в сказках Туве Янссон.....65
Корхонен К. Глазами Морры76
Левко Е. Герои, образы, предметы и способы их номинации
в сказках Туве Янссон.....89
Новикова Я. Сказка в военное время: Юрьё Кокко «Песси и Иллюзия» (1944).....99
Ахметова М. Антиутопия в детской литературе: «Капитан Крокус»
Ф. Ф. Кнорре.....117
Лекаревич Е. Маскульт для подростков: жанр антиутопии133
Дымшиц В. Детские стихи Льва Квитко в русских переводах150

КОНФЕРЕНЦИИ

Головин В. История критики детской литературы: обзор научных событий177
Балина М. «Give me Liberty or Give me Death»: The High Stakes and Dark Sides
of Children’s Literature187

РЕЦЕНЗИИ

Литовская М. Рецензия на книгу Ирины Глушенко «Барабанщики и шпионы»
Марсельеза А. Гайдара»190

SUMMARY195
Сведения об авторах199

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ) РАН

ДЕТСКИЕ ЧТЕНИЯ. Вып. 9

ISSN 2304-5817 (*Detskie chtenia*)
ISBN 978-5-7525-2795-1
ISBN 978-5-7525-3010-4 (вып. 9)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
Мария Литовская (*Екатеринбург*)
Андрей Костин (*Санкт-Петербург*)
Светлана Маслинская (*Санкт-Петербург*)
Анна Сенькина (*Санкт-Петербург*)
Инна Сергиенко (*Санкт-Петербург*)

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ
Ирина Арзамасцева (*Москва*)
Всеволод Багно (*Санкт-Петербург*)
Марина Балина (*Bloomington, USA*)
Валентин Головин (*Санкт-Петербург*)
Марина Костюхина (*Санкт-Петербург*)
Сара Панкеньер (*Santa Barbara, USA*)
Михаил Яснов (*Санкт-Петербург*)

Выпускающий редактор *Инна Сергиенко*

Адрес редакции «Детских чтений»: detskie.chtenia@gmail.com
Странички в интернете: www.detskie-chtenia.ru
www.armchair-scientist.ru/detlit/

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА:
Зав. редакцией *Ф. А. Еремеев*
Верстальщик *Е. А. Захарова*

Почтовый адрес издательства: «Кабинетный ученый»
Россия, 620014, г. Екатеринбург, а/я 489

Postal address: Armchair Scientist
Russia, 620014, Ekaterinburg, P. O. Box 489

Тел.: +7 (904) 5461725
E-mail: fee1913@gmail.com

© Авторы статей, 2016
© Издательство «Кабинетный ученый», 2016

ОТ РЕДАКЦИИ

Статус произведения детской литературы нередко обуславливает парадоксальную судьбу тех или иных книг в качестве объектов научного осмысления — так, например, очевидными кажутся лакуны в отечественной исследовательской литературе посвященной творчеству известной скандинавской писательницы Туве Янссон (1914–2002), признанного классика детской литературы XX века. Несмотря на значительное число откликов на ее книги, переведенные на русский язык, в педагогической и методической литературе, анализ этих текстов с точки зрения художественной специфики в отечественной научной традиции пока что фрагментарен и единичен¹, а наиболее значительное исследование написано уже довольно давно². Представляется, что такое положение вещей бросает сообществу экспертов по детской литературе недвусмысленный вызов, пробуждая научный азарт и определяя перспективные направления исследований.

В девятом номере альманаха «Детские чтения» вниманию читателей предлагается блок статей, посвященных исследованию цикла повестей Туве Янссон о муми-троллях. Авторы статей — участники международной конференции «Философский опыт детской литературы: муми-тролли и другие (к столетию со дня рождения Туве Янссон)», представители различных гуманитарных дисциплин — философы, филологи, культурологи демонстрируют различные подходы к объекту своих исследований. В статьях «Этика и художественные методы в повестях Туве Янссон о муми-троллях» Агнеты Рехал Йоханссон и «Мамоцентризм» как принцип преодоления страхов в сказках Туве Янссон» Ксении Богун рассматривается взаимосвязь философских аспектов и особенностей поэтики сказочно-фантастической прозы Янссон; Бенгт Лундгрэн в статье «Простодушный муми-тролль познает мир» прибегает к помощи компаративистского метода, сравнивая приключения Муми-тролля с похождениями вольтеровского Кандида в контексте становления европейской гуманистической философии, Куизма Корхонен в статье «Глазами Морры» анализирует прием

фокализации в повестях Янссон, трактуя образ Морры как комплекс различных проекций, Екатерина Левко представляет работу в жанре комментария к тексту («Герои, образы, предметы и способы их номинации в сказках Туве Янссон»). Тематически приемы к этому блоку статей работа Ярославы Новиковой «Сказка в военное время: Юрьё Кокко «Песси и Иллюзия» (1944)», где говорится о популярной литературной сказке финского автора Юрьё Кокко, еще не известной русскому читателю.

Материалы архива ДЧ призваны обозначить историческую ретроспективу знакомства отечественной педагогической и литературной критики с произведениями скандинавской детской литературы. Обзор российской периодики конца XIX — начала XX в. свидетельствует о том, что творчество скандинавских авторов, в том числе и обращенное к детям, привлекало интерес критиков, было хорошо известно читателям, а их книги вызывали живой отклик в литературно-педагогической прессе. В разделе «Архив» публикуется статья сотрудника педагогического журнала «Вестник воспитания» Виктора Родникова «Сельма Лагерлеф и новые пути детской литературы», напечатанная в 1913 г., и анонимная заметка о творчестве финского писателя Сакариуса Топелиуса, помещенная в журнале «Вестник иностранной литературы» за 1898 г.

Статьи Марии Ахметовой («Антиутопия в детской литературе: «Капитан Крокус» Ф. Ф. Кнорре») и Евгении Лекаревич («Масскульт для подростков: жанр антиутопии») посвящены произведениям, относящимся к жанру антиутопии для детей и подростков, в последние годы стремительно набирающему популярность у молодежной читательской аудитории. М. Ахметова рассматривает, как традиция классической антиутопической литературы повлияла на социальную фантастику советского писателя Ф. Кнорре, а Е. Лекаревич уделяет основное внимание бестселлерам современной фантастико-приключенческой литературы для подростков, вошедшим в контент современной массовой культуры.

В статье Валерия Дымшица «Детские стихи Льва Квитко в русских переводах» анализируются тексты детских стихотворений Льва Квитко, знакомые русскому читателю как образцы классической советской детской поэзии. Стихи рассматриваются в контексте взрослого творчества Квитко, практически неизвестного сегодня, характеризуются принципы их перевода, выявляются социокультурные факторы, влияющие на характер переводов и судьбу поэтического творчества Квитко, обращенного к детям.

Завершает номер обзор двух конференций: сотрудник Центра Исследования Детской Литературы ИРЛИ РАН Валентин Головин представляет материалы о работе семинара «Воспитание нового читателя» (к 150-летию критики детской литературы) (СПб, ИРЛИ РАН) и секции «Критика детской литературы» на международной конференции-форуме «Детская литература как событие» (Москва, МГПУ); профессор Марина Балина (Illinois Wesleyan University) делится впечатлениями о 42-й ежегодной конференции Американской Ассоциации Детской Литературы «“Give me Liberty or Give me Death”: The High Stakes and Dark Sides of Children’s Literature», проходившей в июне 2015 г. в Ричмонде (штат Вирджиния).

Источники

¹ Днепрова И. Л. Слово во славу кентавра. (Языковые и неязыковые средства персонажей сказочных повестей Туве Янссон) // Воспитание языковой личности и изучение литературы. СПб.: Изд-во РГПУ им. Герцена, 2002. С. 101–109; Грекова Н. В. Реальность абсурдности // Детская литература и воспитание. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2005. Вып. 2. С. 93–96.

² Брайде Л. Ю. Скандинавская литературная сказка. М.: Наука, 1979;

АРХИВ ДЧ

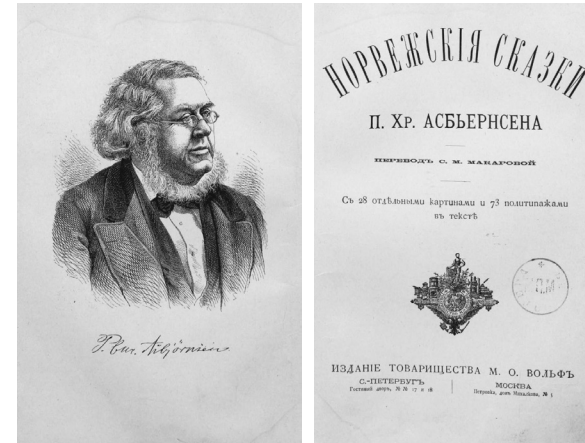
И. Сергиенко

СКАНДИНАВСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА В РОССИИ В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX вв.

«За последнее время появилось довольно много и очень интересных сочинений для детей в переводах со скандинавских языков (норвежского шведского, датского), — писал в 1915 г. известный историк и критик детской литературы Н. В. Чехов (1865–1947). — Скандинавская литература, совершившая в конце XIX в. свое победоносное шествие по Европе, продолжает жить и развиваться. Ее искренность, своеобразная красота ее образов, глубина мысли — все это отражается и на детской отрасли этой литературы; это тем более понятно, что и авторы-то иногда оказываются те же самые...» [Чехов 1915, с. 54].

В этом небольшом фрагменте критик подводит итог периоду 1870–1910-х гг., во время которого состоялось вхождение произведений скандинавских авторов в круг детского чтения в России. Этот путь был, по-своему, непростым и отражал не только сложные хитросплетения культурных связей, но и развитие взглядов на детскую литературу и детское чтение.

Первым из скандинавских писателей, с которым познакомилась Россия, был Х.-К. Андресен (1805–1875). Но, несмотря на то, что о его книгах, в том числе и детских, критики пишут еще в 1840-х — 1860-х гг. [Белинский 1983, с. 196]; [Добролюбов 1983, с. 295]; [Толль 1862, с. 177] сказки Андерсена становятся популярны в детском чтении, начиная лишь с 1880-х гг., чему, во-многом, способствовал растущий интерес к скандинавской литературе, связанный с именами Г. Ибсена и А. Стриндберга, ознаменовавших своим творчеством начало эпохи модернизма. После выхода в 1894 г. четырехтомного сборника «Сказки и истории», который был переведен П. Г. Ганзенем и А. В. Ганзен непосредственно с датского языка, а не с немецкого или французского, как это делалось раньше, книги Андерсена издаются ежегодно, а за писателем



Фронтиспис одного из первых изданий сказок П.-К. Асбьернсена в России, 1885 г.

закрепляется статус классика детской литературы, «великого сказочника» [Александров 1906, с. 23].

В 1880-е гг., на волне интереса к «скандинавскому», в России выходят книги, впоследствии также ставшие классикой детского чтения и сохраняющиеся в этом качестве до сих пор — например, сборник «Норвежские сказки» П. К. Асбьернсена и И.-Й. Му, сказки С. Топелиуса¹. В 1890–1900-е гг. переводятся и печатаются произведения авторов, на сегодня почти забытых, но популярных в свое время и представляющих для российского читателя скандинавскую литературную сказку как самостоятельное и оригинальное направление — Виктора Рюдберга (1828–1895) Хелен Нюблум (1843–1926), Эльзы Бесков (1874–1953), Хедвиг Индебету (1844–1933), Анны Валенберг (1858–1933)² и других.

В этом номере в рубрике «Архив» публикуются две статьи литературных критиков конца XIX — начала XX, посвященные творчеству Сакариуса Топелиуса (1818–1898) и Сельмы Лагребль (1858–1940).

Одна из них — небольшая анонимная заметка из журнала «Вестник иностранной литературы» за 1898 г. — сегодня может быть интересна тем, что транслирует отклик современника на вхождение книг классика финской / шведской литературы Топелиуса в круг отечественного детского чтения. В России в 1880-е гг., для детей преимущественно издавались сказки, такие, как «Береза

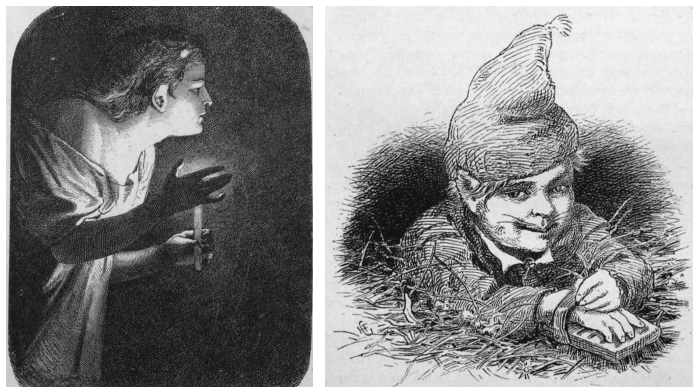


Иллюстрация к сказкам «На восток от солнца, на запад от луны» и «Вечер, проведенный на одной норвежской кухне» («Норвежские сказки П.-Кр. Асбьернсена», СПб.-М.: Изд-во М. О. Вольфа, 1885)



Иллюстрация к сказке «Ловля макрелей» («Норвежские сказки П.-Кр. Асбьернсена», СПб.-М.: Изд-во М. О. Вольфа, 1885)

и звездочка»; «Дети Солнца», «Милосердный — богат», «Дар морского царя», «Две сосны», «Сампо-лопаренок», «Празднование Рождества у гномов» и другие, взятые из сборников сказок, написанных в 1847–1852 гг. Возможно, что появление данной заметки связано с выходом в 1897 г. в Санкт-Петербурге (издательство Н. Аскарханова) иллюстрированного сборника «Сказки Топелиуса», включавшего наиболее полное их число.

Любопытно, что если у себя на родине Топелиус был популярен как взрослый и детский беллетрист одновременно — современники называли его «финским Вальтер Скоттом и Андерсеном» [Лескинен 2010, с. 295], а сам автор заметки сравнивает писателя с Дюма-отцом, Эженом Сю и Виктором Гюго, то в России из его наследия были востребованы, главным образом, книги для детей. И сегодня в кругу чтения остаются они же.



Издание сказок П.-К.Асбьернсена в пересказе А.Любарской (Петрозаводск: Изд-во «Карелия», 1972 г.). Иллюстрации Н. И. Брюханова. Иллюстрация к сказке «Замок Сориа-Мория»



Издание повести С. Лагерлеф «Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями» в пересказе З.Задунайской и А.Любарской (Петрозаводск: Изд-во «Карелия», 1969 г.). Иллюстрации Н. И. Брюханова

Статья критика детской литературы и религиозного писателя Виктора Петровича Родникова (1879–1943), опубликованная в педагогическом журнале «Вестник воспитания» в 1913 г., представляет несколько непривычный писательский профиль Сельмы Лагерлеф, главным образом, как автор хрестоматийной детской книги «Путешествие Нильса Хольгерсона с дикими гусями». Для критика начала XX в. Лагерлеф, прежде всего, представительница скандинавского модернизма, создательница литературных образов, формирующих идейное и эстетическое своеобразие этого нового направления: романа «Сага об Йесте Берлинге» (1891), рассказов

и новелл мистико-религиозного характера (сборник «Истории из Хальстанеса» (1898) и др. Говоря о творчестве Лагерлёф для детей критик, по понятным причинам, останавливает свое основное внимание на цикле рассказов «Легенды о Христе» (1904), в то время как книгу о путешествии Нильса, которая впоследствии едва ли не единственная представляла имя Сельмы Лагерлёф советскому читателю, он рассматривает вскользь.

Примечания

¹ Одно из первых изданий — «Норвежские сказки Петера Асбьернсена». СПб.: Товарищество М. О. Вольфа, 1885; сборник «Сказки З. Топелиуса, профессора Александровского университета в Гельсингфорсе» / пер со швед. М. Гранстрем и А. Гурьевой. М.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1882 г., позднее неоднократно переиздававшийся.

² Рюдеберг В. Приключения маленького Витта в ночь под Рождество / Пер. со шведского Е. В. Лавровой. СПб.: Изд-во Е. В. Лавровой и Н. А. Попова, 1897; Нюблум Е.-А. Бурные волны морские: сказка / Пер. с датского П. Г и А. В. Ганзен. СПб.: Н. Морев, 1901; Нюблум Е.-А. Водяной: сказка / Пер. с датского П. Г и А. В. Ганзен. СПб.: Н. Морев, 1902; Бесков Э. Черничный дедка / Пер. со шведского СПб.: Изд-во А. Ф. Девриена, 1903; Индебету Г. Щебетанье птиц. Сказки, от которых веет теплом и светом / Пер. со шведского А. Эльвенгрен. СПб.: В. И. Губинский, 1912; Валенберг А. Песня принцессы / Пер. со шведского Н. С.-А-на. Пг.: Синодальная типография, 1916

Источники

Александров Я. Великий сказочник: несколько слов о жизни Андерсена, его историко-литературном значении, об отношении поэта к детям и педагогических достоинствах его сказок // Начальное обучение. 1906. № 1. С. 23–31.

Лескинен М. В. Путешествие по родной стране: описание как способ национальной репрезентации. Финляндия и финны в изображении З. Топелиуса // Одиссей. Человек в истории. М.: Наука, 2010.

Родников В. Сельма Лагерлеф и новые пути в детской литературе // Вестник воспитания. 1913. № 1. С. 207–231

Толь Ф. Г. Наша детская литература. Опыт библиографии современной детской литературы, преимущественно в воспитательном отношении. СПб.: Тип. Эдуарда Веймара. 1862.

Чехов Н. В. Введение в изучение детской литературы. М.: Изд-во Сытина, 1915.

Финский писатель Захария Топелиус // Вестник иностранной литературы. 1898. № 5. С. 319—321

ФИНСКИЙ ПИСАТЕЛЬ ЗАХАРИЯ* ТОПЕЛИУС

В тридцатых годах нашего столетия национальное возрождение, которое прошло могучей полосой через всю Европу, начиная с Прованса и кончая «хладными финскими скалами», вызвало к деятельности целый ряд замечательных писателей во всех европейских странах. В Финляндии это движение, как и везде, выразилось стремлением писать на родном языке, изучать свою старину и народность, увековечить славные предания своего народа и понять свои племенные связи, и если теперь финская наука стоит на уровне европейской и уже выработала в области истории и языкознания свои определенные методы и задачи, то она обязана этим скромным начинаниям тружеников тридцатых годов. Всякий, кому приходилось иметь дело с финской исторической наукой, знает имена Аспелина, Альквиста, профессора Сетэлэ, Пасонена, Микколы¹ и других ученых, которым удалось осветить судьбы финского народа в его древнейших сношениях с германцами, литовцами и славянами. Подобно этому высокому уровню исторических знаний, в Финляндии стоят очень высоко изучение родной поэзии, интерес к единоплеменным народностям (мордве, зырянам, мадьярам и др.) и стремление к просвещению. Все эти прекрасные проявления культурности народного финского духа вытекают из одного и того же источника — национального самосознания. Элиас Ленрот, собравший эпические песни «Калевалы», жившие в устах карелов, философ Вильгельм Снельман² и еще более знаменитый поэт Рунеберг были первыми вождями народа в этом направлении. Более скромная роль выпала на долю недавно скончавшегося Захарии Топелиуса; зато его популярность в народе превзошла славу всех его предшественников, а его литературная физиономия писателя, чуждого всяких партийных взглядов, поражает редкой чистотой. Кротость и доброта его как человека, привлекала к нему людей всех званий и возрастов, жизнь его, небогатая приключениями,

* Устаревший перевод имени «Сакарнус». — *Прим. публ.*



Портрет С. Топелиуса. Гравюра Ю. Шюблера, выполненная для журнала «Нива»

но проникнутая до мелочей преданностью народу, внушала людям глубокое уважение к нему. Он был совершенно чужд какой бы то ни было рекламы, да и не нуждался в ней: день его рождения праздновался во всей Финляндии, и дети, совсем незнакомые ему, поздравляли «своего дедушку Топелиуса». За границей ему посчастливилось менее: дух Ибсена мощно закрыл собой перед глазами мира всю Скандинавию, но, когда опьянение его жгучими произведениями пройдет, люди захотят поближе взглянуть в других северных писателей, и в лице Топелиуса они найдут воплощение другой стороны скандинавского духа, которая вся выливается в неясную грезу, смутную и трепетную, как белая летняя ночь.

Топелиус родился 14 января 1818 г. близ Ny Karleby, в Остроботнии³ отец его был купцом, но Захарию влекло к умственной жизни, и он рано сделался профессором в Гельсингфорском университете, где читал сначала философию, а потом русскую, финскую и скандинавскую историю. В то же время он был редактором одного из местных журналов. Первый сборник его поэтических произведений, под заглавием «Цветы вереска», появился в 1845 г. В 1847 г. он выпустил в свет «Саги». Затем он написал несколько исторических романов и повестей: «Герцогиня Финляндская», «Рассказы хирурга», «Королевский перстень», «Шпага и плуг», «Огонь и вода». Кроме того, Топелиус написал несколько театральных пьес: «Пятьдесят лет спустя», «Охота короля Карла» и драму: «Регина фон Эммеритц». В этих пьесах он находился под сильным

влиянием Виктора Гюго, между тем как его романы отмечены влиянием Дюма-отца и Эжена Сю. Но не в этом главная заслуга Топелиуса. Он особенно много сделал для финляндских детей. Его сказки «Рождество Трольда», «Пикку Матти», «Сампо Лаппелилле», «Будь добр к бедным» и «Перл истины» являются необходимой принадлежностью всех скандинавских и финляндских школ, которые, кажется, скорее, отказались бы от столов и скамеек, чем от сказок Топелиуса. В 1888 г., в возрасте 70 лет, этот бодрый старик нашел у себя достаточно силы, чтобы написать большой роман из эпохи тридцатилетней войны: «Planaternas Skyddslingar». 80-летний юбилей его был отпразднован с большой пышностью и с большим единодушием. Как-то вечером он вышел из дому, чтобы присутствовать на одном из таких торжеств; вероятно, он очень устал или простудился: только вернувшись домой, он лег в постель и заснул, чтобы больше не просыпаться. Он умер в мире, окруженный славой, исполненный великих надежд, которые никогда не покидали его.

В похоронах Топелиуса приняли участие Скандинавия и вся Финляндия. Они знают, чем они обязаны «дедушке Топелиусу», который ежедневно находил в своем почтовом ящике пять, шесть детских писем. Он учил их детей верить в идеал, в свое отечество; он учил их терпению и бодрости в бедности, милосердию в богатстве; он внушал им любовь к правде и честности. Сам он был одарен простой и кроткой душой и герои его добры и проникнуты великодушными чувствами, а если у них и есть недостатки, то такие поверхностные, что от них очень легко избавиться. Правда, у него встречаются и злодеи, но это такие злодеи, что на них бывает неприятно и смотреть. Его ирония также отличается нежностью и кротостью. Припомним только сказку о Пикку Матти, мальчугане с золотыми кудрями, единственным золотом, которое у него было; другого у него ничего не было: он не обладал даже необходимой частью костюма — панталонами. Это обстоятельство оставалось совершенно незамеченным для него, пока жизнь не научила его, как полезно иметь панталоны. Дело было так: Пикку Матти вздумал отправиться в город смотреть канатного плясуна. «Как же ты пойдешь в город, когда у тебя и штанишек-то нет», — замечает ему старый дед. Тогда раздобыли бабушкину юбку, но мальчик разобиделся, что его могут принять за девочку, и остался дома. В другой раз Пикку Матти хотел выйти на дорогу вместе с другими мальчишками поклониться королю. На него надели старые

солдатские штаны, в которых красовался еще его дедушка, и Пикку Матти бодро побежал на дорогу. Однако тут булавки, которыми были подколоты панталоны, выскочили. Это нисколько не смутило мальчика, который по военному отдал честь проезжавшему королю. Министр заметил его и ссудил его деньгами на покупку нужнейшей части туалета.

Дети предпочитают Топелиуса Андерсену; юмор последнего кажется им иногда чересчур изысканным, а символ сказки остается зачастую непонятен. Топелиус — поэт молодых народов, он наивен, неопытен, не искушен жизнью его воображение неистощимо, сравнения показывают, что он происходит из народа, близкого к природе. Он дает жизнь всему, к чему прикасается; мир, который он видит, кажется очарованным миром. Его исторические романы несколько растянуты и тяжелы, в них нет центральной фигуры и они лишены всякого психологического интереса; Топелиус слишком прост душой, чтобы любить местный колорит, и не обладал даром делать рельефными свои картины прошлого. Его стихи проникнуты тем же энтузиазмом, той же восторженностью перед вечными истинами и родной землей, которые дали смысл этой прекрасной жизни.

Примечания

¹ Аспелин Иоганн Рейнхольд (1842–1915) — историк, первый финский археолог; Альквист Август (1826–1889) — финский поэт, филолог, лингвист, литературный критик; Миккола Иосиф Юлиус (1866–1946) — финский лингвист, славист, специалист по санскриту.

² Снелльман Вильгельм Йохан (1806–1881) — российский и финский философ, писатель, литературный критик и государственный деятель.

³ Отстработния — историческая провинция Финляндии, в наши дни — центральная часть страны.

В. Родников

СЕЛЬМА ЛАГЕРЛЁФ И НОВЫЕ ПУТИ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

I

Двум требованиям должен удовлетворять детский писатель. Прежде всего, он должен быть художником слова, талантом — требование, обязательное для всякого писателя. Только истинные поэты должны быть детскими писателями, справедливо замечает Вольгаст («Проблемы детского чтения»). Вместе с этим детский писатель должен быть педагогом в высшем смысле этого слова: должен знать детей и уметь говорить с ними. Сельма Лагерлёф, один из крупнейших литературных талантов современной Швеции, удовлетворяя безусловно первому требованию, имеет все данные удовлетворить и второму. Она добрую половину своей жизни провела скромною сельскою учительницею, и за это время она так привязалась к детям, так полюбила детей, что, вступив и на литературное поприще, она продолжает работать для них. «Как часто мы видим молчаливых детей, — говорить Сельма Лагерлёф в одном из своих романов, — и не знаем, что они носят в себе тайную мечту, которую не смеют никому открыть. Как много странных фантазий скрывается под шелковистыми волосами, какие удивительные вещи видят кроткие карие глаза с опущенными ресницами» («Геста Берлинг»), Так может писать только человек, действительно любящий детский мир, чуткий к его «тайным мечтам», к его запросам. Да и как не любить детей — «эти маленькие существа, которые каждому протягивают руку, обо всех думают хорошо, не смотря, прекрасно или некрасиво то лицо, которое они целуют, и одинаково любят молодых и старых, бедных и богатых» («Надгробная надпись» — Легенды и сказки). Чистота и наивная бесхитрость ребенка, по представлению писательницы, способны тронуть самое суровое сердце. Вот скупой и жестокий крестьянин в холодную и бурную дождливую ночь впускает к себе в избу двух маленьких оборванных девочек; их мать, бедная вдова, была разо-



Портрет С. Лагерлёф. Стокгольм, 1928 г., фотоателье «Jaeger»

рена его таким же, как и он, суровым отцом. Все засыпает. Но отогревшиеся бродяжки-девочки не спят, они что-то шепчут про себя.

— Замолчите ли вы? — крикнул крестьянин. Он был в таком раздраженном настроении, что мог побить детей, но бормотанье не прекращалось, хотя он еще раз сурово приказал детям молчать.

— Когда наша мать, покидая нас, ушла, — отозвался вдруг светлый детский голосок, — я пообещала ей никогда не забывать вечерней молитвы. Это обещание я должна сдерживать и Бритта-Мария тоже. Как только кончим, мы будем совсем тихи.

Крестьянин сидел и слушал, как малютки шептали свою вечернюю молитву. Потом он стал ходить большими шагами по комнате, порою как бы в большом душевном смятении сжимая руки.

— Погубил лошадь! Обоих детей превратил в бродячих нищих — все это дело его отца! Видно, не все, что делал отец, было, в конце концов, правильно.

Он бросился на стул и подпер рукою голову. Вдруг по его лицу пробежала судорога; слезы подступили к глазам; он быстро отер их, но подступили новые и покатались по его щекам.

Мать видела из задней каморки, что произошло в большой комнате; ей не надо было поэтому спрашивать.

Она только пошла тихонько к обоим спящим детям, подняла их, отнесла в заднюю комнату и положила их там в свою собственную кровать. Потом она опять вышла к сыну.

— Послушай, Ларс, — сказала она и сделала вид, что совсем не замечает его слез. — Позволь мне оставить здесь детей. Я их всегда

сердечно жалела, после того, как твой отец продал дом их матери. И ты тоже жалел их?..

— Да, но...

— Мне хочется оставить их здесь и сделать из них порядочных людей. Они слишком хорошие дети для того, чтобы нищенствовать.

Крестьянин ничего не мог возразить, из его глаз хлынули светлые слезы; он схватил морщинистую руку матери и погладил ее [«Чудесное путешествие на гусях»].

Сельма Лагерлёф за годы учительства сжилась с детьми и полюбила их. Но научилась ли она говорить с ними, умеет ли она говорить то и так, чтобы захватило детские интересы? Ответ на это будет несколько ниже.

Как писательница, Сельма Лагерлёф в большинстве своих работ выступает с чисто романтическим настроением. Было время, рассказывает она про себя, когда она увлекалась писателями-реалистами, и ей в голову никогда не приходило, что можно писать иным способом, иным языком, нежели тем, которым писали эти писатели. Сама она тогда больше любила собственно романтиков, но романтизм отжил, а она вовсе не думала воскрешать его форму и манеру изложения. Несмотря на то, что голова ее была переполнена историями о привидениях и о необузданной любви, о прекрасных дамах и кавалерах, жаждущих приключений, она сама все-таки хотела писать спокойной прозой в реалистическом направлении («Сказка о сказке» — предисловие к роману «Геста Берлинг»). Но ее талант скоро вывел ее на правильный путь. Чутьем она угадала свое призвание и сначала, как бы в шутку, написала две вещицы в другом стиле, — «такой прозой, которая почти была ритмична». «И тогда я заметила, — рассказывает писательница, — что в этом стиле могу писать, что тогда у меня является вдохновение — это я чувствовала». Но только позднее различные обстоятельства личной жизни с потерей родного гнезда и тоскою по нем укрепили писательницу в этом направлении. Накануне того дня, как она навсегда покидала родные места, она решила написать книгу, не задаваясь высокими целями, на свой собственный лад, как позволять ей ее небогатые способности. Конечно, это не будет, как она думала, *chef d'oeuvre*. Люди будут смеяться над ее книгой, но она все-таки напишет ее. Она напишет ее для себя самой, чтобы спасти то, что она могла еще спасти от своего дома — дорогие старые воспоминания, счастье и мир беззаботных дней и прекрасный ландшафт с длинным озером и синееющей цепью гор («Сказка о сказке»).

Видным элементом романтической настроенности в произведениях Сельмы Лагерлёф является начало религиозное. Это начало, с некоторым оттенком мистики, проникает в ее «Сказки и Легенды», ее «Легенды о Христе», не говоря уже о такой вещи, как «Чудеса Антихриста» — вещи, не предназначенной для детей. Религиозность Сельмы Лагерлёф не догматична, она проникнута духом живых переживаний. О религиозном настроении в ее творчестве можно сказать то же, что писательница говорит о старом полковнике Беренкрейце («Из истории Хальстанеса»), Старый Беренкрейц сидит над работою — ткет ковер. «Работая и следя за правильностью узора, Беренкрейц часто останавливался и задумывался о Боге. Он представлялся ему сидящим за громадным станком и ткущим еще более (чем у полковника) замысловатый узор. И он понимал, что в этом узоре должны быть светлые и темные пятна. И Беренкрейц сидел так и думал, пока ему не начало представляться, что его жизнь и жизнь людей, которых он знал, являются только маленькой частью громадной работы Бога, и вся ткань ясно представлялась его взору со всеми контурами и цветами. И если бы в эту минуту спросить Беренкрейца об его ковре, он признался бы, что изображал на нем свою жизнь и жизнь своих друзей как ничтожный снимок того, что он видел на великом станке Бога».

Важную роль в произведениях Сельмы Лагерлёф играет и фантазия, в них много фантастического элемента. Истории о привидениях, о добрых и злых духах, истории жизни святых, рассказы о прекрасных дамах и кавалерах Экебю переплетаются между собою, украшенные яркими и живыми характеристиками, картинными описаниями. Предметом своих произведений писательница берет все стихийное, великое, прекрасное и рассказывает все это с простой и трогательной безыскусственностью.

Но какие бы образы ни проходили пред нами в сочинениях Сельмы Лагерлёф, фантастические или реальные, — за всеми этими образами скрывается живая человеческая личность — благородная, чуткая, отзывчивая на всякую беду ближнего или же павшая, несчастная, ожесточившаяся, но и в самом падении своем не утратившая своего благородства, тоскующая по своей утраченной чистоте. И как бы низко ни опустился человек, искра добра всегда способна поднять его и сделать сильным. Вот пред нами один из любимых героев писательницы — Геста Берлинг, расстрига-священник. Он на свадебном пиршестве окружен молодежью, которая

восторженно приветствует его за его открытую улыбку, за его способность веселой и живой речью скрашивать серый жизненный путь. Никогда еще не видели его таким, каким он был в этот вечер. Это не был отщепенец, бездомный странствующий шут — нет, это был король среди всех этих людей, настоящий король.

Он возмущен тем, что невеста изменила своему прежнему жениху, и вот он устроил заговор с другими молодыми людьми против богатой невесты. Пусть она подумает о том, как дурно она поступила, отдав себя со своим прекрасным лицом и своим богатством старику. Молодежь бойкотирует ее во время танцев, и разгневанная девушка мстит инициатору этого: она публично ударяет Гесту по лицу.

— Ты хотела совершенно безнаказанно изменить своему слову и своим обещаниям, — мягко упрекает ее Геста в ответ на причиненное ему оскорбление. — Если бы человек, более достойный, чем я, захотел наказать тебя по заслугам, то он заставил бы тебя почувствовать, как ты дурно поступила... Ах, дитя, дитя, прости меня! — продолжает он ласково. — Прости бедного Гесту Берлинга! Ведь ты знаешь, что никому нет дела до того, что он говорит или что он делает. Никто не плачет от его гнева, как не плачут от укуса комара. Это было безумие, но я хотел помешать самой красивой и богатой девушке в нашем краю выйти за старика. А я только огорчил тебя.

И в ответ раскаявшаяся девушка рыдает у него на плече. А когда эта девушка полюбила самого Гесту, он отказывается от нее, потому что она нужна для счастья других: ее первого жениха и его семьи.

— Ты та, — говорит ей Геста, — которая могла бы из меня сделать человека, но я должен отказаться от тебя. Тот, который на небесах играет нашей волей, — мы должны склониться пред его карающей десницей... Все в этом доме надеются на тебя. Скажи, что ты останешься с ними и будешь их поддерживать и помогать им. Милая моя, хватит ли у тебя силы в твоём сердце, чтобы принести себя в жертву и улыбаться при этом?

Она с восторгом откликнулась на голос, призывающий ее к самоотречению.

— Я сделаю, как ты хочешь, принесу себя в жертву и буду улыбаться при этом.

И все это сделал беспутный священник — расстрига Геста Берлинг. «Ах, Геста Берлинг, сильнейший и слабейший из людей!..»

II

Вера в человеческую личность, ее высокое достоинство и высокое назначение вместе с указанными чертами художественного романтизма характеризует творчество Сельмы Лагерлёф, но не на эту сторону в творчестве писательницы я хочу обратить внимание. Отмеченные черты свойственны и другим талантливым представителям и общей, и детской литературы. В творчестве же Сельмы Лагерлёф есть черта, которая выделяет ее из ряда других писателей; черта эта — ее близость к источникам старинного народного творчества. Это есть, в сущности говоря, результат той же самой романтической настроенности писательницы, о которой говорилось раньше. В силу такой своей настроенности она естественно не может удовлетвориться грубою действительностью настоящего, а тяготеет в прошлое, где контуры всех образов мягче, воздушнее, где грубая реальность смягчается туманными далями, опускается сединами древности. И прошлое, как общечеловеческое, так и прошлое родного народа, одинаково привлекает писательницу. Отсюда и материал свой она отыскивает в творчестве прошлого, в нем черпает свое вдохновение.

Общечеловеческие сказания прошлого дают Сельме Лагерлёф материал для ее «Легенд о Христе». Легенды эти при посредстве книгоиздательств Саблина и Сытина успели уже довольно глубоко проникнуть в среду нашей читающей молодежи и встречены этой последней довольно приветливо. Чтение некоторых легенд девочкам младших классов одного женского учебного заведения глубоко захватывало маленьких слушательниц и вызывало на их глазах даже слезы.

Среди многочисленных поэтических мест в этих легендах особенно интересно рисуется ночь Рождества Христова.

Это было в то время, когда Август был римским императором, а Ирод царствовал во Иерусалиме.

Тогда случилось однажды, что необычайно великая и святая ночь спустилась на землю. То была самая темная ночь, какую кому-либо доводилось видеть, и можно было подумать, что весь земной шар провалился в какой-нибудь огромный подвал. Невозможно было отличить воду от земли и немисливо найти даже самую знакомую дорогу. Да и иначе и не могло быть, потому что с неба не доходило ни единого луча света. Все звезды оставались по своим домам, а ласковая луна отвратила от земли свое лицо.

И так же глубоки, как мрак, были тишина и молчание. Реки остановились в своем течении, ветер не шевелился, и даже осиновые листья

перестали дрожать. Если бы подойти к морю, то оказалось бы, что волны не ударяются о берег, а если бы пойти в пустыню, то песок не закрипел бы под ногами. Все окаменело и стало неподвижным, чтобы не нарушать святости ночи. Трава не смела расти, роса не падала, и цветы не решались выдыхать ароматов.

В эту ночь дикие звери не охотились, змеи не жалили, собаки не лаяли. И, что еще чудеснее, ни один неодушевленный предмет не пожелал бы нарушить святости ночи содействием злему делу. Ни одна отмычка не отперла бы замка и ни один нож не был бы в состоянии пролить кровь.

И в эту великую ночь в Риме император Август шел на Капитолийскую гору, чтобы принести богам жертву и испросить их согласия на то, чтобы ему было разрешено построить на священной горе храм в честь его самого — императора. По дороге император весело разговаривал со своими приближенными, и потому ни один из них не заметил бесконечной тишины и молчания ночи. Только очутившись на верхней части Капитолия и дойдя до пустого пространства, предназначенного для нового храма, они увидели, что происходит что-то необычайное. Нет, это не была ночь, подобная другим ночам, ибо наверху, на краю скалы, они увидели диковиннейшее существо. Сначала они подумали, что это старый скрюченный оливковый ствол, потом решили, что древнее каменное изображение из храма Юпитера вышло на охоту. Наконец, они решили, что это, может быть, только старая сивилла. Да, это была она, пишущая пророчества на древесных листьях и знающая, что ветер отнесет веще слово тому, кому оно предназначается. Что же означало ее появление? Сивилла, казалось, не заметила подошедших, она сидела неподвижно, вперив свой взгляд вдаль на восток. Но когда, с появлением чудесной звезды на востоке, вся природа проснулась и оживилась, и два голубя, предназначенные в жертвоприношение и вырвавшиеся было из рук императора, теперь спустились из облаков и сели ему на плечо, — спутники императора поняли это как знак благосклонности богов к императору, и своими восторженными кликами нарушили покой сивиллы. Она встала со своего места на краю скалы и подошла к людям. Сивилла была ужасна в своей старости. Одной рукой она взяла императора за плечо, а другой указала ему на далекий восток.

— Смотри! — приказала она ему, и император поднял глаза и стал смотреть. Пространство открылось пред его взорами, и они проникли на далекий восток. И он увидел убогий вертеп под отвесной скалой и в открытую дверь его несколько коленопреклоненных пастухов. Внутри вертепа он увидел молодую мать на коленях пред маленьким ребенком.

И большие костлявые пальцы сивиллы указывали туда, на бедного ребенка.

— Да здравствует император! — сказала сивилла с насмешливым хохотом. — Вот Тот Бог, Которому будут поклоняться на вершине Капитолия!

На сивиллу сошел могучий дух предвидения. Ея тусклые глаза загорелись, руки протянулись к небу, голос изменился и приобрел такую силу, что, казалось, его можно было слышать на весь мир. И она произнесла слова, которые, казалось, прочитала на звездах:

— На вершине Капитолия будут поклоняться Обновителю мира!

Легенда эта называется «Видение императора»; написана она красиво и сильно, но при чтении с детьми не заметно, чтобы она производила на них захватывающее впечатление. Интересная для детей по своему сюжету легенда эта разработана не вполне применительно к маленькому читателю. Зато с большим интересом и глубоким вниманием дети читают сами и слушают легенду о птичке красношейке. Вот краткое содержание этой легенды.

Это было в то время, когда Господь творил не только небо и землю, но также и животных и растения, которым он сейчас же давал имена.

И вот однажды Господь был в раю и красил птиц, и у Него не хватило красок, так что щегленок рисковал остаться бесцветным, если бы Творец не вытер об его перья все кисти. Господь, величественный и кроткий целый день провел в раю, творил и пробуждал к жизни, и к вечеру ему пришлось в голову создать маленькую серую птичку.

— Помни, что тебя зовут красношейка, — сказал Господь птичке, и она улетела. Смотря на свое отражение в воде, она увидела, что вся она серенькая и даже шейка серая, ни одного красного перышка. Тогда она полетела обратно к Господу. Господь восседал, милостивый и кроткий, из Его рук вылетали птички и реяли над Его головой, голуби ворковали на Его плечах, кругом у Его ног распускались розы, лилии и другие цветы.

— Почему меня зовут красношейкой, когда я вся серая, когда у меня нет ни одного красного перышка? — вопрошает маленькая птичка Господа. Кругом она видела разноцветных красивых птиц, и ей казалось, что довольно маленького красного пятнышка на груди, и она была бы прелестною птичкой и по праву носила бы свое имя.

Господь тихо улыбнулся на ее вопрос и сказал: «Я назвал тебя красношейкой, и ты будешь носить это имя. Но ты сама должна будешь заслужить красные перышки на груди». С этими словами Он поднял руку и сновапустил летать птичку. Птичка задумчиво полетала по раю. Что может сделать такая маленькая птичка, чтобы добыть себе красные перышки?

Прошли долгие века, но красношейкам ничем не удалось заслужить себе красных перышек. И вот снова наступил день, который долгие годы останется памятным в истории человеческой. В этот день

маленькая серенькая красношейка сидела на краю своего гнезда в кусте шиповника. Что-то страшное видит она, грозящее ее малюткам.

— Смотрите, — говорит она им, — прижмитесь хорошенько друг к другу и не шевелитесь. Вот идет лошадь прямо на нас! Вот идет воин, сандалии его подбиты железом! На нас несется вся толпа! — Птичка сразу смолкла и притихла. Она почти забыла грозящую им опасность.

Вдруг она бросилась в гнездо и прикрыла крыльями птенчиков. — Нет, это слишком ужасно, — сказала она, — я не хочу, чтобы вы это видели, — это ведут на распятие трех разбойников.

И она боязливо распустила крылья, чтобы птенцы ничего не видели. Они слышали только громовые удары молота, жалобные стоны и дикие крики народа. Красношейка следила взглядом за всем происходившими. Ее широко раскрытые от ужаса глазки не могли оторваться от трех несчастных.

— Как жестоки люди, — думала птичка. — Им мало того, что они пригвоздили ко кресту этих трех бедняков, — нет, они еще надели на голову одного из них терновый венок. Я вижу, как иглы ранят его чело в кровь. А этот человек так прекрасен, и взгляд его так кроток, что его нельзя не любить. Когда я вижу, как он страдает, мне кажется, что в мое сердце вонзается острейшая стрела.

Птичка чувствовала все большую и большую жалость к распятому с терновым венком.

— Если бы я была орлом, — думала она, — я вырвала бы гвозди из его рук и сильными когтями разогнала бы его мучителей.

Она видела, как капли крови выступали на лбу распятого, и не могла больше усидеть в гнезде.

— Хотя я мала и слаба, но все-таки я должна сделать что-нибудь для несчастного мученика, — подумала птичка. Она вылетала из гнезда и полетела высоко в небо, описывая широкие круги над головой распятого.

Она долго летала кругом, не решаясь подлетать близко, потому что она была маленькая, пугливая птичка, никогда не приближавшаяся к человеку. Но мало-помалу она расхрабрилась, подлетела совсем близко и вырвала клювом один из шипов, вонзившийся в чело распятого. В это время на горлышко птички упала капля крови этого несчастного. Она быстро растеклась и окрасила маленькие нежные перышки на шее и груди птички.

Когда птичка прилетала обратно в гнездо, птенчики закричали:

— Перышки на твоей груди красные! Они краснее розы!

— Это просто капля крови с чела этого бедного человека, — отвечала птичка. — Она исчезнет, когда я выкупаюсь в ручье.

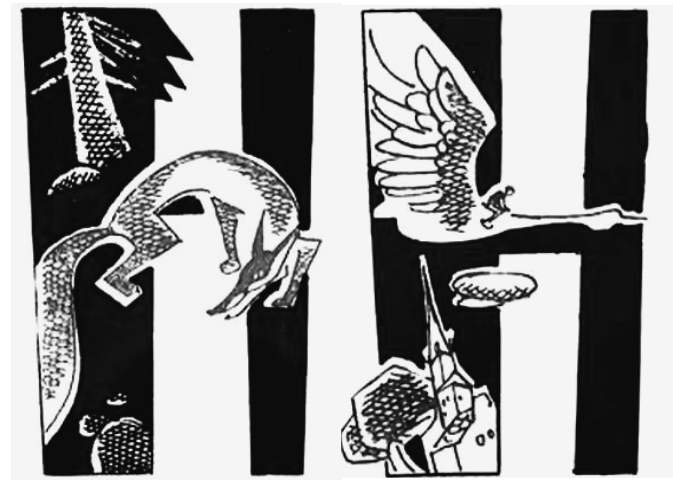
Но сколько ни купалась маленькая птичка, красное пятнышко не исчезало, и, когда птенчики подросли, их горлышко и грудь были окрашены в ярко-красный цвет, и так это идет до наших дней.

Особенно сильное впечатление на детей производит момент, когда красношейка вынимает шипы из чела страдальца. «Добрая птичка!» — прерывают они чтение легенды.

Сильно нравится детям и прелестная легенда «Вифлеемский младенец». Трогательно изображаются здесь детские забавы малютки Христа. Он помогает пчелкам, отягченным цветочною пылью, перенося их в улей; и пчелки не жалили ребенка, а охотно позволяли ему брать себя в руки. Сердобольный крошка спасает затем от ливня нежные белые лилии и этим возмущает сурового римского легионера, наблюдавшего за ним; воин смеется над чувствительностью ребенка. Но пчелки и лилии отблагодарили заботливого малютку — они спасли его, когда Ирод замыслил его погубить. Тронут был, в конце концов, и сам суровый легионер. Посланный в погоню за бежавшими от ярости Ирода родителями малютки, он настиг их вместе с младенцем спящими в пещере. И меч его уже направлялся на ребенка, но тут он припомнил, что и ему этот малютка когда-то оказал благодеяние: он принес ему воды, когда ему, стоявшему на часах, грозил солнечный удар. И при мысли об этом краска выступила у воина на лице. Разве может римский легионер забыть оказанную ему услугу? И он, забыв о щедрой награде, которая предстояла ему за голову ребенка, склонился и положил свой меч рядом с младенцем, чтобы беглецы, проснувшись, узнали, какой опасности они избегли. Уходя, он увидел, что ребенок проснулся. Малютка лежал и глядел на него своими прекрасными глазами, сиявшими, как звезды. И легионер преклонил колени пред ребенком.

«Владыка, ты — Всемогущ, — сказал он, — ты — Победитель, ты — Тот, Которого любят боги, ты — Тот, Который может спокойно наступать на скорпионов и змей». Он поцеловал ножку ребенка и тихо вышел из пещеры; мальчик продолжал лежать и глядеть ему вслед большими, удивленными детскими глазами.

Иным несколько характером проникнуты легенды в книге «Чудесное путешествие мальчика на гусях по Швеции». В легендах здесь оживает, одухотворяется все прошлое родной для писательницы страны. Она сама так любит это прошлое, и когда мысли о нем проносятся у нее в голове, ее «охватывает такая жгучая тоска по старым временам, что на глазах ее выступают слезы». Содержание этой книги незамысловато. Маленький лентяй, непослушный шалун, злой и безжалостный к животным мальчик Нильс Холгерсон, обидевший гнома, сам оказывается превращенным в малень-



Иллюстрации-инициалы Н.И.Брюханова к повести С.Лагерлеф «Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями»

кого гнома. И в таком виде Нильс должен путешествовать над родною страной с стаей диких гусей, на спине белого домашнего гусака, примкнувшего к стае. Гуси показывают ему всю его родину. Они несут его над хижинами, городами с фабриками, заводами, церквями, памятниками, прекрасными садами; над портами с верфями, над округами, в которых сосредоточены различные промыслы — то рыбные, то лесопильные, то рудные; над лесами и горами; над морским берегом и скалистыми островами; над красивыми реками, озерами. Пред мальчиком расстилаются красоты родной природы. Вот пред ним область Йестрикланд. «Эта земля в еловой юбочке и в гранитном корсаже. А вокруг талии у нее пояс, которому цены нет, так как он вышит голубыми озерами и цветущими лужайками; большие заводы сверкают на нем, словно драгоценные камни, и вместо пряжки у него целый город с дворцами, церквями и массой домов». Но не только в своем настоящем виде предстает страна пред созерцателем, — в целом ряде саг и легенд воскрешается и ее прошлое. Вот легенда о происхождении Стокгольма.

На месте теперешнего Стокгольма когда-то лежали три маленьких, ничем незамечательных острова. Никто не хотел там надолго селиться. Но вот одному рыбаку с острова удалось поймать русалку. Русалки при-

плыли на остров в тюленьих шкурах, и когда они резвились, побросав шкуры, рыбак спрятал одну шкуру, и одной из русалок нельзя стало возвратиться в морскую глубину. Ему стало жаль плачущей русалки:

«Пойдем со мной, — сказал он, — моя мать позаботится о тебе».

И он говорил с ней очень приветливо, пока она не послушалась его и не вошла в лодку. Рыбак и его мать — оба были необыкновенно добры к бедной русалке, и она тоже, казалось, чувствовала себя у них совсем хорошо. С каждым днем она становилась веселее, помогала старухе при работе и была совсем как всякая другая девушка, только гораздо красивее, чем все другие в округе.

И вот однажды рыбак предложил русалке стать его женою, она согласилась, и они в лодке поплыли в глубь Мелара (залив), чтобы обвенчаться в первой встретившейся по дороге церкви.

Любуясь сидевшею рядом с ним счастливою и нарядною невестой, жених невольно усмехнулся своей удаче и, не вытерпев, рассказал ей, как он спрятал принадлежавшую ей шкуру. Они были теперь как раз на том месте, где все это произошло, и невеста просит показать ей шкуру. Рыбак причалил к берегу и вытащил шкуру из-под камня, куда он спрятал ее тогда. Но едва увидела невеста тюленью шкуру, как она вырвала ее и набросила себе через голову. Шкура охватила ее тело, как что-то живое, и русалка моментально бросилась в воду. Жених видел, как она уплывала. Быстро прыгнул он за ней в воду, но не мог настичь ее. Когда он увидел, что больше не может удержать ее, в своем отчаянии он бросил вслед свое копье. Оно попало лучше, чем хотел того рыбак, потому что бедная русалка громко вскрикнула и исчезла в глубине.

Рыбак остался на берегу и надеялся, что она опять выплывет на поверхность. Но тут он увидел, как по воде разлился нежный блеск, который придавал ей поразительную красоту. Никогда не видел рыбак что-нибудь подобное; вода блестела и сверкала, и играла розовым и белым цветом, совсем как перламутр в раковине. И когда сверкающие волны ударили о берег, рыбак увидел, что и берег преобразился. Повсюду начали распускаться и благоухать цветы; мягкий блеск распространился над землей, и она приобрела красоту, которой раньше не имела.

И рыбак догадался, откуда шло все это. Дело же в следующем: кто видит русалку, находит ее прекраснее всех других смертных. Это не может быть иначе, а когда кровь русалки смешается с водой и потом вместе с волнами разольется по берегам, часть ее красоты передается и им, как наследство, так что все, кто их видел, увлекаются ими и полны тоски по ним.

С этих пор люди стали селиться на островах. Сначала это были только крестьяне и рыбаки, но в один прекрасный день сюда приехал король со своим ярлом. Когда он увидел три острова, он сейчас же решил воспользоваться ими. На самом большом из трех островов ярл построил крепость с могучей башней, которую называли Кернан. А вокруг острова он обвел стены. На юге сделал он в стене ворота, а сверху —

крепкую башню. Он построил мосты на другие острова и снабдил их высокими башнями. Эти берега и проливы здесь притягивали людей, и скоро со всех сторон потекли сюда люди, которые селились на островах.

Потом наступил день, когда ярл мог уйти на покой после своей большой работы; но в Стокгольме не было недостатка в строителях. Пришли монахи, которых звали «черные братья». Стокгольм понравился им, и они попросили разрешения построить там монастырь. Кроме них, пришло еще много и других людей; прежде всего, большое количество немецких ремесленников и купцов; и так как они были дельнее шведских, то их приняли хорошо. Они основались в городе за стенами, сломали маленькие бедные домики, которые стояли здесь раньше, и выстроили вместо них большие роскошные здания из камня. Стокгольм притягивал людей.

Да, Стокгольм притягивал к себе и людей и сокровища из всей Швеции. Поэтому он принадлежит теперь не одним стокгольмцам: он принадлежит каждому шведу и всей Швеции. Это город не только для себя и ближайшей округи, — нет, это город для всего государства, для всего народа. Здесь никому не надо чувствовать себя чужим или тосковать по родине. Здесь все шведы у себя дома.

А вот легенда о происхождении областей Смоланда и Шонена.

Это случилось в те времена, когда Господь Бог создавал вселенную. Он всецело углубился в это занятие, как вдруг к нему является св. Петр. Остановившись около Господа Бога, он некоторое время молча смотрел на его работу, а потом спросил, очень ли трудно творить мир. «О, да, нелегко!» — ответил Господь. Св. Петр стоял еще некоторое время и, видя, с какою легкостью Господь творит одну страну за другой, возымел желание испытать на этой работе и свои силы. «Не желаешь ли ты немного отдохнуть? — предложил он Господу, — а я бы в это время поработал за тебя». Но Господь Бог не согласился на это. «Я не знаю, насколько ты искусен в этой работе и можно ли тебе поручить докончить начатое мною», ответил он. Тут св. Петру стало обидно, и он ответил, что надеется создать страну не хуже тех, что сотворил Господь.

А Господь в это время как раз трудился над созданием Смоланда. Правда, он еще и вполнину не закончил его, но уже можно было догадаться, что у него выйдет плодородная и красивая страна. Но так как Господь Бог не мог ни в чем отказать св. Петру и к тому же был уверен, что трудно испортить то, что так превосходно начато, то и сказал: «Если желаешь, то попробуем, кто из нас двоих искуснее в этой работе; но так как ты новичок в ней, то для начала кончай то, что я наладил, я же стану творить новое». Св. Петр тотчас же согласился на это предложение, и каждый стал работать сам по себе. Господь Бог отпра-

вился несколько к югу и принялся творить Шонен. Немного прошло времени, и эта область была уже окончена. Тогда Господь пошел к св. Петру и спросил, закончил ли он свою работу и не желает ли взглянуть на созданную им, Господом, новую страну. «Я давным-давно завершил уже свою работу», ответил св. Петр, и по голосу его было слышно, до чего он доволен делом рук своих.

Осмотрев Шонен, св. Петр должен был по справедливости сознаться, что край этот прекрасен. Почва в нем была плодородная, удобная для обработки; куда ни кинуть взгляд, везде тянулись обширные долины, кое-где прорезанные небольшими пологими холмами. Казалось, будто Господь Бог нарочно постарался как можно лучше создать эту страну, чтобы людям жилось в ней особенно хорошо. «Да, это прекрасный край; но, по-моему, созданный мною еще лучше». «Так пойдем и посмотрим и твою работу», — предложил Господь.

Когда св. Петр только что принимался за работу, весь север и восток Смоланда были уже закончены, но юг и запад и вся середина были предоставлены на его усмотрение. Но когда теперь очам Господа открылось то, что натворил св. Петр, он до того испугался, что невольно воскликнул: «Да что же ты наделал, св. Петр?» Св. Петр опешил. Он воображал, что самое лучшее для земли, если на ней очень тепло, поэтому он нагромоздил друг на друга невероятное количество гор и камней и устроил таким образом высокое плоскогорье, полагая, что земля, находясь ближе к солнцу, будет от него получать и большее количество солнечных лучей. Затем он посыпал камни тонким слоем земли и счел, что все устроено наилучшим образом.

Но пока он осматривал с Господом Шонен, над Смоландом прошло несколько сильнейших ливней, и уже этого оказалось достаточным, чтобы на деле показать, чье произведете лучше. К прибытию Господа Бога и св. Петра вода уже успела снести со скал весь слой земли и повсеместно обнажить голый камень. На наиболее благополучных местах камень оказался прикрытым слоем глины и тяжеловесного гравия, но слоем очень тонким, так что и здесь, очевидно, вряд ли что могло расти, кроме сосен, мха, можжевельника и лишая; зато воды было везде вдоволь, она заполняла все горные расщелины, и повсюду виднелись озера, реки и ручьи, не считая болот и прудов, занимавших громадные пространства. Но плохо было то, что в одних местностях воды оказывалось слишком много, в других слишком мало, и громадные пространства были заняты сухими степями, по которым при малейшем движении воздуха носились целые облака пыли и песку. «О чем ты думал, чего хотел, творя эту страну?» — спросил Господь Бог. Смущенный св. Петр сказал, что для того Смоланд сделал таким высоким, чтобы одарить его наибольшим количеством солнечных лучей. «Но ведь зато ночи здесь будут очень холодными, потому что и холод зависит от близости к небу», — ответил Господь. — Я боюсь, что даже то немногое, что может расти на такой почве, будет вымерзать от холода».

Об этом св. Петр, конечно, не подумал. «Да, ты сотворил бедную и морозную страну, — продолжал Бог. — И изменить этого уже нельзя».

Так писательница знакомит маленького читателя с родной страной, заставляет его живо заинтересоваться ею, воскрешая пред ним минувшее во всем его очаровании и непосредственности картин, создавшихся в народной фантазии.

III

Таким образом, в произведениях Сельмы Лагерлёф воскресает прошлое, воскресает народность в ее облагороженном прошлом, в ее сокровищах старого творчества, воскресают грезы прошлого, грезы старого мира. Вот в этом факте и нельзя не видеть нового пути, на который вступает современная детская литература, начинающая систематическое извлечение сюжетов и материалов для пересказа детям из глубин творчества прошлого, начинающая систематическое сближение с источниками народного творчества. И путь этот, путь историзации материала детского чтения, намечается не только в работах Сельмы Лагерлёф, намечается он и у наших детских писателей. Правда, использование древних народных легенд и сказаний в целях детского чтения находило себе место и раньше как в западной литературе, так и у нас. Но до сих пор попытки в этом роде носили случайный характер, в настоящее же время намечается целое движение в этом направлении, захватывающее, как увидим ниже, также и теории детского чтения. У нас это направление заметно, например, в работах писателей, группирующихся вокруг детского журнала «Тропинка». Старинные народные легенды, поверья, «сказы», присловья — все это довольно широко используется работниками «Тропинки». С особенной талантливостью в этом роде пишут Манасеина («Медведь-грамотей, из старинных сказаний»), «Веснянка», «Сон-трава, малороссийское предание» и др.) и П. Соловьева. Старинные народные мотивы находят себе место и в поэзии «Тропинки». Вот стихотворение О. Белявской «Егорий»:

Выезжает Егорий на белом коне,
Светозарным доспехом блистая,
О заре выезжает навстречу весне,
По долам и угорьям прядая.
Где ступил его конь, — запестреют цветы:
Златоцвет с девясилом и дрема,
Развернутся из почек червонных листы,

Закудрявится пышно урема.
 Прободает Егорий копьём золотым
 Взбороненного поля уклоны,
 И зеленая ярь вырастает пред ним
 Из земли живоносного лона.

В таком же роде у нее стихотворения «Спиридон-Поворот», «Радуница» и др. Заметно стремление использовать для детской книги мотивы народного творчества и у наших художников: Клодт, Билибин, Васнецов, Поленов и отчасти Каррик.

Если сравнить произведения наших названных выше детских писателей и произведения Сельмы Лагерлёф, то обнаруживается разница. У наших писателей заметно стремление внести в разработку сюжетов, взятых из народного творчества, некоторый элемент стилизации, а Сельма Лагерлёф пользуется этим материалом в духе чистого романтизма. Несмотря на эту разницу, все же сущность, самый путь, или, точнее говоря, источник, там и здесь один и тот же. Но насколько рассматриваемый элемент уместен в детской книге, насколько он может отвечать запросам маленького читателя? Как к новому, намечающемуся в практике, пути отнесется теория детского чтения?

В современной критической литературе по детскому чтению, наряду с требованием от детской книги общелитературной художественности, усиленно проводится та мысль, что детская книга должна удовлетворять запросам детской природы, должна соотноситься с законами, управляющими детскими литературными вкусами. А определить последние, выяснить читательские вкусы детей можно двумя путями. Первый путь сводится к изучению непосредственно запросов ребенка методом анкетно-статистическим, привлекая к делу и материал биографический (каким чтением в детстве увлекались и на каком литературном материале развивались в детстве те или другие замечательные люди). Другой путь — общенаучное на психологических данных уяснение существенных особенностей природы ребенка, в зависимости от которых можно было бы узнать и запросы ребенка к книге. Руководясь этою второю точкою зрения, я и хочу подойти к той оценке, какую теорию может дать новому пути в детской литературе и в частности творчеству Сельмы Лагерлёф, поскольку оно соответствует этому пути.

IV

Новая психология развития ребенка устанавливает закон, по которому ребенок в своем духовном развитии проходит те же самые культурные стадии, какие переживало и все человечество (или отдельный народ) в прошлом. Мысль эта раскрывается в таких капитальных трудах, как работы проф. Чемберлена («Дитя. Очерки по эволюции человека»), Друммонда («Введение в изучение ребенка») и проф. Д. Балвина («Духовное развитие детского индивидуума и человеческого рода»). Правда, последняя работа несколько ограничивает этот закон, доказывая, что индивидуум, развиваясь, хотя и проходит регулярно ряд последовательных стадий, однако бывает, что известные стадии в развитии индивида часто соответствуют сразу позднейшим стадиям в ряду животных структур. При всем этом проф. Балвин не находит возможным совершенно отрицать «опыт рода». Вот почему, если не тождество, то, по крайней мере, аналогию, приблизительное сходство между развитием индивидуума и целого рода во всяком случае принять можно.

С особенною ясностью эту аналогию можно проследить на развитии рисунка. В киевском художественно-промышленном и научном музее, в отделе первобытной керамики, есть глиняный черепок, относимый к эпохе неолита. На черепке имеется изображение человеческой фигуры. Достаточно одного взгляда на эту фигуру, чтобы ясно было все ее сходство с рисунками любого маленького ребенка. Это сходство в художественном творчестве первобытного человека и современного ребенка (а равно и современного дикаря) в новое время раскрыто в целом ряде научных работ — Лихтварна, Кершенштейнера, Аменты, Левинштейна и др.

Приведенная точка зрения находит свое основание и в общеизвестной любви детей к сказкам. Сказки — это взгляд первобытного человека на окружающую его действительность, это сказания детства народа. Первобытным эпохам человечества и соответствует детский возраст. Дитя переживает, говорит один современный французский писатель-педагог (F. Mentre), героический период истории, являясь как бы современником эпохи, породившей мифологических героев: ему всюду чудятся великаны, грандиозные события. Вот почему героический элемент прежде всего приходится по душе маленькому читателю: он отвечает природе его. И так, глазами первобытного человека, все оживляя, все одухотворяя, и ребенок в ранний период своего детства смотрит на окружающую природу. Да и не только на природу, а и на все окру-

жающее. Ребенок все одухотворяет: и куклу, и картонную лошадь, и простую палку, и он готов упиваться сказками, именно благодаря этим анимистическим склонностям своей души. В силу сказанного понятно, что ребенку должны быть особенно дороги народные сказки: они создались при тех же настроениях, какие переживает и ребенок. Сказка ведет свое начало от младенческих времен народов, и близка она поэтому младенческим сердцам: сродни она им.

Итак, ребенок в своих переживаниях близок тому, что переживалось человечеством или отдельным народом в прошлом. А если это так, то прошлое из глубин своего творчества и должно прежде всего доставлять материал для удовлетворения читательской жажды ребенка. Этими глубинами пользоваться и из них между прочим черпать свой материал должна и детская литература. Тут можно привлечь к делу народные сказания, легенды, жития, поверия, хождения — произведения, от которых веет духом детства, которые поэтому не могут не привлекать к себе ребенка. При этом здесь можно иметь в виду старое творчество как общечеловеческое, так и особенно творчество родного народа. Вот что немецкий историк Гервинус пишет о том значении, какое для него в детстве имело чтение Гомера. «Весь мой ум и все мое существо было проникнуто гомеровскими мотивами, и чтение его мне доставляло высочайшее наслаждение; помимо того, оно открыло мою душу восприятию чистой формы и непосредственной красоты, вселило в меня любовь к простоте в природе и в жизни, научило чувствовать здоровую свежесть народного творчества».

За последнее время в критической литературе по детскому чтению видное место заняла работа Г. Вольгаста «Проблемы детского чтения». Намеченная выше мысль находит у Вольгаста довольно полное раскрытие и отчетливо формулируется. Старинный эпос, доказывает Вольгаст, более всего годится к обработке для детского чтения. В частности у мальчиков Вольгаст отмечает раннее проявление склонности к истории, и этой склонности, по его мнению, лучше всего может удовлетворять «чтение народных сказаний и саг». Признание старинных литературных сокровищ народного творчества наиболее подходящим чтением для детей, по словам Вольгаста, все более и более завоевывает себе права гражданства. «Они подходят для этого не только по духу и форме, но, являясь летописью жизни, более простой по мыслям, чувствам и условиям, они доступнее для детей, чем современная литература... Уважение к родине в ее поэтических преданиях, сказках, сагах, погово-

ках, исторических воспоминаниях должно воспитываться в детях и в детской литературе занимать соответствующее место. Большую роль здесь играют и народные детские песенки — эти древнейшие остатки старины».

Итак, сближение с сокровищами народного творчества и художественная их разработка применительно к детскому пониманию — вот один из новых, намеченных в теории путей детской литературы. По этому пути и идет, между прочим, творчество Сельмы Лагерлёф; писательница свои образы, свои сюжеты и свои настроения черпает из далей прошлого, — прошлого для нас, взрослых, для ребенка же являющегося его настоящим. Невозможно достичь развития ребенка, говорит Гердер, без того, чтобы не посвятить его в чистейшие родники истинной народной поэзии. От этих родников Сельма Лагерлёф и хочет напоить своих маленьких читателей.

ИССЛЕДОВАНИЯ

С. Троицкий

«МУМИВЕДЕНИЕ» И ПЕРСПЕКТИВЫ ЕГО РАЗВИТИЯ В РОССИИ

Еще пятьдесят лет назад в СССР почти никто не знал о муми-троллях (первый перевод на русский язык сказочной повести о муми-троллях, вышел в свет в 1967 г., правда, сразу тиражом 75 000 экземпляров¹), а восемьдесят лет назад не существовало еще и Муми-далена² со всеми его обитателями (первая книга была написана Туве Янссон в 1939 г.). Кто знает, появились ли они, если бы не случилось Зимней войны и не стали бы, как сказала сама Туве, «умирать краски»? Кризис в мире художника спровоцировал появление писательского мира. Существование муми-троллей, живущих изолированно в своей долине, тем не менее несет в себе следы событий, происходящих за ее пределами.

Первая история цикла, повествующая «о маленьких муми-троллях и большом наводнении», является отражением деструкции системы ценностей, крушением налаженной и привычной жизни, вызванным агрессией СССР в отношении Финляндии (Зимняя война 1939–1940). Ясно, что теперь ничего не будет, как прежде, ни у муми-троллей, ни у людей. Мироощущение становится пронизано щемящим предчувствием перемен и экзистенциальным ужасом от тотальной бесприютности и невозможности онтологического порядка. Компенсацией мировой дисгармонии может служить только внутренняя психологическая способность стать центром мироустройства в любом месте и любых обстоятельствах. Поиск себя и места для себя, описанный Янссон, приводит героев не в Эльдорато и не в Шамбалу, а их путь не заканчивается и вряд ли может завершиться, — герои обретают неустойчивое равновесие, легко способное быть разрушенным.

Публикация в 1945 г. первой книги о муми-троллях — истории о наводнении — приходится на время установления временного и нестабильного равновесия между Финляндией и СССР, приводя новых сказочных героев к измотанному войной читателю, лишенному возможности ощутить завершенность и совершенство



Слева: Издание первой повести о муми-троллях «Маленькие тролли и большое наводнение», 1945 год (Издательство «Schildts Förlags», Хельсинки). Справа: Первое издание Туве Янссон в России: «Муми-тролль и комета», 1967 год (Издательство «Детская литература», Москва)

бытия — Финляндия выступала на проигравшей в войне стороне [Jansson 1945].

Точность, с которой писательница отражала в историях о муми-троллях окружающую ее действительность, и то, что эти книги выходили удивительно вовремя, делали Туве Янссон чуть ли не прорицательницей, стремительно расширяя круг ее поклонников. Умение приходить к читателям вовремя, даже помимо воли самой создательницы, сопутствовало муми-троллям. Первой книгой, вышедшей на русском языке, оказалась не история о большом наводнении, а эсхатологическая сага об ожидании кометы [Янссон 1967]. Ожидание конца света, ожидание ядерной войны, мировые политические и экономические кризисы, военные конфликты (так в советских СМИ изображалась ситуация за рубежом), приводили к ощущению, что мир, по крайней мере, капиталистический, рушится. Эти апокалиптические настроения 1967 г. накладываются на историю про, казалось, обреченных жителей Муми-далена, не желающих пассивно ожидать неизвестно чего, но стремящихся знать больше о предстоящей гибели.

Характерно, что герои ищут, прежде всего, знания о грядущем Апокалипсисе, и только во вторую очередь — спасения. Здесь заманчиво усмотреть аналогию с ситуацией жизни за Железным занавесом, памятуя, например, что первый выпуск «Международной Панорамы» вышел в свет только в 1969 г. и т. д. Можно только догадываться, почему в качестве первой книги Туве Янссон, публи-



Туве Янссон, 1980-е гг.

куемой на русском языке, была выбрана именно повесть о комете, но не оставляет чувство, что эта история во многом перекликается с мироощущением и реалиями советской эпохи тех лет.

В 1970–1980-е становится родителями то поколение западных читателей, которое читало первые издания книг Туве Янссон, неудивительно, что в это время происходит всплеск интереса к ее творчеству. В 1984 г. в Бостоне выходит одна из первых книг о творчестве Янссон [Glyn Jones 1984]. Несмотря на то, что в позднем своем творчестве писательница отходит от детской литературы, постепенно растет ее известность прежде всего как автора для детей, ее сказки переводятся на разные языки мира, ей присуждаются почетные награды в области литературы, а муми-тролли становятся неотъемлемым элементом поп-культуры. В России «муми-бум» приходится на период перестройки и 1990-е гг. — это время, когда появляются новые переводы книг Янссон, выполненные Л. Ю. Брауде, Н. К. Беяковой, С. Б. Плахтинским, Е. А. Паклиной и др., книги о муми-троллях публикуются ежегодно, в 2000-е продолжается рост тиражей, готовятся новые издания.

Туве Янссон застала массовый интерес к ее творчеству, 80-летие писательницы в 1994 г. стало событием мирового масштаба. Помимо выставок живописных работ и изданий книг Туве, ее личность и творчество привлекают внимание исследователей из разных сфер: проводится юбилейный научный семинар, пишутся научные работы [см. Aejmelaeus 1994; Kåreland 1994]. Изучение

текстов о муми-троллях выделяется в отдельное направление, которое можно обозначить как «мумиведение».

Одним из первых исследований в этом направлении становится вышедшая в год 80-летия Янссон диссертация по психологии, рассматривающая проблему индивидуации у взрослых на примере муми-троллей [Müller-Nienstedt 1994]. Любопытно, что и в биографических работах основное внимание уделяется персонажам муми-саги, а не самой писательнице, как это представлено и в одной из первых биографий, написанной при участии самой Янссон [Tolvanen 2000].

В 1996 г. в Финляндии вышел в свет сборник статей, опубликованный Финским Институтом детской литературы, развивающий мумиведение как самостоятельное направление [Muumien..., 1996]. В этом проекте участвовали, как известные, так и начинающие исследователи, среди авторов были не только финны и шведы, но и поляки, и японцы. Важным отличием от других исследований, посвященных творчеству Янссон, подавляющее большинство которых написано по-шведски, было то, что этот сборник был опубликован на финском языке с обширными аннотациями статей на английском.

В целом, для исследователей творчества Янссон муми-тролли оказываются главными героями, несмотря на отдельные попытки представить Янссон, не только как сочинительницу историй о жителях Муми-далена, предпринятые, например, Кристиной Бьёрк [Björks 2003] и Бозль Вестин [Westin 2007]. Труд последней выделяется фундаментальностью замысла и количеством проработанного материала. Являясь результатом многолетней исследовательской работы [Westin 2008] он освещает жизнь писательницы с невероятной тщательностью, а также представляет читателю анализ литературных и живописных произведений Янссон.

2007 г. оказался богат на работы в этой области: помимо исследования Б. Вестин, вышла в свет искусствоведческая диссертация Сирке Хаппонен [Happonen 2007] о Туве Янссон как художнице и иллюстраторе ее собственных произведений, где ее творчество сопоставляется с аналогичным опытом Льюиса Кэрролла. В отличие от многих трудов о Туве Янссон, книга С. Хаппонен написана на финском языке. Иллюстрации к сказкам о муми-троллях исследовательница делает объектом искусствоведческого анализа, помещая их в круг признанно великих произведений изобразительного искусства. Подход С. Хаппонен позволяет ей не только описать генезис манеры Туве Янссон, показав влияние различных художе-



Слева: Биография Туве Янссон, написанная в соавторстве с ней. Справа: Исследование Кристины Бьёрк «Туве Янссон больше чем муми-тролли» (2003)

ственных традиций, но и продемонстрировать влияние самого текста на стиль художницы.

В том же году по результатам работы масштабной конференции, проходившей 24 марта 2007 г. в Пемброк Колледже в Оксфорде (Pembroke College, Oxford), вышел сборник научных трудов, посвященных Туве Янссон [Tove 2007]. Конференция, в которой приняли участие 55 представителей из 13 стран, показала, что мумиведение становится отдельным направлением исследований. В отличие от научного сборника 1996 г., имеющего все-таки локальное распространение из-за публикации на финском языке, англоязычная коллективная монография, вышедшая в Оксфорде, доступна более широкой аудитории, в том числе и в электронном варианте.

В этом контексте осмысление художественного мира, созданного Туве Янссон, с позиций философии имеет особое значение. Как значительный исследователь в этом направлении заявила о себе Агнета Рехал-Йоханссон и, несмотря на то, что ее диссертация защищалась по дисциплине «сравнительное литературоведение», шведская исследовательница демонстрирует философский подход к материалу, акцентируя внимание на проблемах философии культуры как в текстах Янссон, так и в их контексте в целом [Rehal-Johansson 2006]. В уже упоминавшемся оксфордском сборнике «Tove Jansson Rediscovered» (2007), А. Рехал-Йоханссон названа одним из наиболее авторитетных исследователей творчества Янссон, ее публикация подтверждает этот статус [Rehal-Johansson 2007].



Слева: Диссертация Сирке Хаппонен «Филифьонка в окне» (2007). Справа: Исследование Юкки Лааяринне «Муми-тролль и тайны бытия» (2009)

Интересная интерпретация историй о муми-троллях предлагается в книге автора Юкки Лааяринне «Муми-тролль и тайны бытия» [Laajarinne 2009]. Здесь для анализа произведений, относящихся к детской литературе, используется экзистенциальная философия, автор обращает внимание на параллели между учением Ж.-П. Сартра и сказками Т. Янссон, и полагает, что влияние его философии было оказано на творчество Янссон через интеллектуалов 1950–1960-х, составлявших ее окружение.

Упомянутая выше Сирке Хаппонен развивает идеи о метафизическом содержании книг Т. Янссон для детей в работе 2012 г. [Haapponen 2012], воссоздавая лингвистическую онтологию с помощью подробного изучения топосов, терминов, специфических муми-тролльских слов.

К столетнему юбилею писательницы в 2014 г. вышло несколько монографий о ее биографии и творчестве [см. Karjalainen 2013; Karlsson 2014], ряд журналов подготовили специальные юбилейные выпуски [см. The Lion 2014; Historiska_2014]. Юбилей отмечался по всему миру, в том числе и в Санкт-Петербурге, где, благодаря совместным усилиям Института Финляндии в Санкт-Петербурге, Института философии Санкт-Петербургского государственного университета, кафедры международных отношений Санкт-Петербургского государственного политехнического университета, Центра исследований детской литературы ИРЛИ РАН (Пушкинский дом) и Издательского дома «Новое литературное

обозрение» была проведена Международная научно-теоретическая конференция «Философский опыт детской литературы: Муми-тролли и другие (к 100-летию Туве Янссон)» [Благодатова 2014; Благодатова 2015]. Несколько статей, написанных на основе докладов, прочитанных в рамках конференции, публикуются сегодня в альманахе «Детские чтения»³.

Публикация статей на русском языке, вносящих свой вклад в исследование текстов и смыслов «Муми-саги», сегодня более чем важна, потому что русскоязычных работ, затрагивающих эту тему, мало: в основном, это статьи, как правило, с более широкой тематикой. Среди русскоязычных авторов, необходимо упомянуть, переводчицу и исследовательницу скандинавской литературы Л. Ю. Брауде (1927–2011), безусловная заслуга которой заключается во введении Туве Янссон и муми-троллей в российский научный оборот и популяризации их. Кроме научных трудов о скандинавской литературной сказке [Брауде 1973; Брауде 1974; Брауде 1979], ею написан ряд статей популярного характера и предисловий к книгам Туве Янссон [Брауде 1986; Брауде 1993; Брауде 1999].

В изданиях повестей о муми-троллях на русском языке представлено большое количество предисловий. Обзорный характер этого жанра вряд ли позволяет отнести предисловия к научным исследованиям, хотя наиболее содержательные из них предлагают читателю систему интерпретации, акцентируют ключевые моменты, раскрывают историю создания произведений, проясняют контекст и представляют личность автора [см. Мурадян 1987; Исаева 1987]. Статьи о Туве и ее сказках периодически появлялись в журналах, посвященных проблемам детства, детского образования и детской литературы («Детская литература» [Салонен 1975, Ойттинен 1992], «Дошкольное воспитание» [Иванова 1990; Иванова 1991], «Начальная школа» [Сафонова 2004], характер публикаций в которых определялся форматом и направленностью журнала. Среди них теоретический интерес представляют работы московской исследовательницы О. Н. Мязотс [Мязотс 2004; Мязотс 2001]. Интерес к анализу текстов о муми-троллях демонстрируют и некоторые другие критики детской литературы, филологи и педагоги [Днепров 2002] хотя его вряд ли можно назвать постоянным и стабильным.

Таким образом, можно сказать, что в русской научной литературе в отношении творческого наследия Туве Янссон исследовательской традиции еще не сложилось, а та литература, которая существует, за редким исключением, совершенно не учитывает результаты зарубежных исследований. По-видимому, становление такой традиции

в России — дело будущего. Остается надеяться, что публикуемые тексты поспособствуют этому. Среди статей есть те, что написаны скандинавскими исследователями специально для конференции, и переведены Марией Семиколенных.

Примечания

¹ Янссон Т. *Муми-тролль и комета*. М.: Детская литература, 1967. Широкой читательской аудитории книги о муми-троллях стали известны в СССР/России только в 1980–1990-е гг.

² Муми-дален / Муми-дол / Долина муми-троллей (Moomindalen) — место, где происходит действие книг Т.Янссон о муми-троллях.

³ Вторая часть статей, написанных на основе докладов, опубликована в журнале *Studia Culturae* за 2015 г. [Studia Culturae 2015].

Источники

Jansson T. Smatrollen och den stora översvämningen. Stockhohn: Alfabeta, 1945.
Янссон Т. Муми-тролль и комета. М.: Детская литература, 1967.

Исследования

Благодатова Е. И., Головин В. В., Троицкая А. А., Троицкий С. А. Детская литература и философия // *Мысль*. 2014. № 17. С. 117–125.

Благодатова Е. И., Головин В. В., Троицкая А. А., Троицкий С. А. О взрослой литературе для детей и детской — для взрослых // *Новое Литературное Обозрение*. № 133. 2015. С. 420–426.

Брауде Л. Ю. Творчество Туве Янссон и Скандинавская сказочная традиция // *Скандинавский сборник*. Т. 18. Таллинн, 1973. С. 150–168.

Брауде Л. Ю. Сказочники Скандинавии. Л.: Наука, 1974. 237 с.

Брауде Л. Ю. Скандинавская литературная сказка. М.: Наука, 1979. 206 с.

Брауде Л. Ю. О Туве Янссон // Янссон Т. Муми. СПб.: Северо-Запад, 1993.

Брауде Л. Ю. «Мама муми-троллей...» // Янссон Т. Шляпа Волшебника. СПб.: Азбука, 1999. С. 5–36.

Брауде Л. Ю. Вступительная статья о Туве Янссон // Брауде Л.Ю. В счастливой долине Муми-троллей. Петрозаводск: Карелия, 1986. С. 1–7.

Иванова Э. Сказочный подарок муми-тролля // *Дошкольное воспитание*. 1991, № 10, С. 62–68.

Иванова Э. В счастливой долине муми-троллей // *Дошкольное воспитание*. 1990, № 11, с. 47–52.

Исаева А. И. Сказки смешные и добрые // *Сказочные повести скандинавских писателей*. М.: Правда, 1987. С. 3–18.

Мурадян К. Туве Янссон: «Каждый писатель в какой-то мере пишет о себе самом...» // Янссон Т. Честный обман. М.: Радуга, 1987. С. 3–14;

Ойттинен Р. О финской литературе для детей // *Детская литература*. 1992, № 5–6. С. 26–30

Салонен К. Туве Янссон: Литературный портрет // *Детская литература*. 1975, № 12. С. 26–27;

Сафонова И. В. Туве Янссон и ее сказочный Муми-дол // *Начальная школа*. 2004. № 10. С. 105–110.

Мяэтос О.Н. С днем рождения, Туве Янссон! // Детская литература. М., 1994, № 5–6. С. 84–85.

Мяэтос О. Н. Туве Янссон — 80 лет // Диапазон. 1994. № 3. С. 246–249.

Мяэтос О. Н. Я — крошка Мю и Муми-тролль // Библиотека в школе. 2001. № 5. С. 16–17.

Днепров Л. И. Слово во славу кентавра. (Языковые и неязыковые средства персонажей сказочных повестей Туве Янссон) // Воспитание языковой личности. СПб.: Изд-во РГПУ им. Герцена, 2002. С. 101–109.

Фрай М. «Внутренняя мумитроллия» Туве Янссон // Макс Фрай. Книга для таких, как я. СПб.: Амфора, 2002

Фрай М. Морра пришла // Макс Фрай. Книга для таких, как я. СПб.: Амфора, 2002

Aejmelaeus S. Kun lyhyt syttyvät Tove Jansson ja muumimaailma Finlands Barnboksintitut, Åbo/Turku, 1994.

Björks Ch. Tove Jansson mycket mer än mumin, Bilda förlag, 2003.

Brev från Tove Jansson / ed. Svensson, Helen and Westin, Boel, Norstedts, 2014, 491.

Glyn Jones W. Tove Jansson. Moomin Valley and Beyond. Boston-Twayne, 1984.

Happonen S. Muumiopas, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 2012.

Happonen S. Vilijonkka ikkunassa. Helsinki: WSOY, 2007.

Holländer T. Från idyll till avidyll — Tove Janssons illustrationer till muminböckerna, Finlands Barnboksintitut, Åbo/Turku, 1983.

Käreland L, Werkmäster B. Livsvandring i tre akter, Svenska Barnboksintitutet / Hjelm förlag, Uppsala, 1994.

Karjalainen T. Tove Jansson — Tee työtä ja rakasta, Tammi, Helsinki, 2013.

Karlsson P. Muminvärlden & verkligheten: Tove Janssons liv i bilder, Max Ström, Stockholm, 2014.

Kruskopf E. Bildkonstnären Tove Jansson, PRIS INKLUSIVE INRIKESFRAKT. Bonniers 1992

Kruskopf E. Skämttecknaren Tove Jansson, Schildts, 1995.

Laajarinne J. Muumit ja olemisen arvoitus, Atena, Jyväskylä, 2009.

The Lion and the Unicorn, Volume 38, No. 2 April 2014. // Historiska och Litteraturhistoriska Studier 89, Svenska Litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, 2014.

Muumien taikaa: Tutkimusretkiä Tove Janssonin maailmaan / Ed. Virpi Kurhela, Suomen nuorisokirjallisuuden instituutti, 1996.

Müller-Nienstedt I. Die Mumins für Erwachsene, Dissertation, Zürich und Düsseldorf, 1994.

Rehal-Johansson A. Tove Jansson: The Trickster Children's Author in Tove Jansson Rediscovered, edited by Kate McLoughlin and Malin Lidström Brock, Cambridge Scliolars Publishing, 2007, p. 15–27.

Rehal-Johansson A. Den lömska barnboksförfattaren: Tove Jansson och muminverkets metamorfoser. Göteborg: Makadam, 2006.

Studia Culturae: Научный журнал по культурологии, эстетике и философии культуры. Учредитель: Санкт-Петербургское философское общество, 2015. № 3. С. 119–239.

Tolvanen J. Vid min svans. Schildts, Helsinki, 2000.

Tove Jansson Rediscovered, edited by Kate McLoughlin and Malin Lidström Brock, Cambridge Scliolars Publishing, 2007.

Westin B. Tove Jansson: ord, bild, liv, Helsinki, 2007

Westin B. Familjen I dalen: Tove Janssons muminvärld, Stockholm-Bonnier's, 1988.

A. Рехал Йоханссон

ЭТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МЕТОДЫ В ПОВЕСТЯХ ТУВЕ ЯНССОН О МУМИ-ТРОЛЛЯХ

Основное внимание в данной статье сосредоточено на анализе этической системы, легшей в основу цикла повестей о муми-троллях: автор рассматривает взаимосвязь между отношением Туве Янссон к своим героям и принципам их изображения. Материалом исследования служит окончательная авторская редакция восьми повестей о муми-троллях, осуществленная Янссон в 1979–1980 гг. На основе анализа этих текстов автор статьи характеризует отношение Янссон к своим героям как «эмоционально-онтологическое» (термин М.Бахтина), включающее в себя непредубежденный интерес к каждому из них, независимо от их различных характеристик или наклонностей. Автор отмечает, что для универсума, созданного Туве Янссон, характерно разрушение традиционной иерархии ценностей, выражающееся в отсутствии предпочтения одних героев другим, а в качестве одного из основных художественных приемов используются гротеск и авторский нарратив от лица «наивного рассказчика».

Ключевые слова: Туве Янссон, цикл повестей о муми-троллях, этика, гротеск, Бахтин, наивизм.

Повести о муми-троллях представляют собой окончательную и полную авторскую версию корпуса, состоящего из восьми книг, опубликованных после второй (и существенной) авторской правки в 1968–1970 гг. Это последний вариант историй о муми-троллях, и именно эти тексты публикуются сегодня с одобрения их автора. Повести эти (изначально их было девять) отличаются от своих исходных вариантов: первая из них, «Маленькие тролли и большое наводнение» (*Småtrollen och den stora översvämningen*, 1945), была исключена из окончательной версии собрания, а четыре следующие (в дальнейшем называемые «ранними»): «Муми-тролль и комета» (*Kometjakten*, 1946), «Шляпа волшебника» (*Trollkarlens hatt*, 1948), «Бравады папы Муми-тролля» (*Muminpappans bravader*, 1950), и «Опасное лето» (*Farlig midsommar*, 1954), — переработаны самой Туве Янссон. Правка, которой подверглись повести «Муми-тролль и комета» и «Бравады папы Муми-тролля», была настолько существенной, что их новые версии можно считать прак-

тически полностью самостоятельными произведениями. Изменились и заглавия книг: теперь их можно было перевести как «Комета прилетает» и «Мемуары папы Муми-тролля». Вторая часть цикла о муми-троллях состоит из четырех поздних повестей: «Волшебная зима» (*Trollvinter*, 1957), «Дитя-невидимка» (*Det osynliga barnet och andra berättelser*, 1962), «Папа и море» (*Pappan och havet*, 1965) и «В конце ноября» (*Sent i november*, 1970).

Самым важным результатом авторской редакции этих текстов стало то, что в таком виде повести о муми-троллях приобрели черты единого и более сложного художественного мира по сравнению с ранними вариантами: в них появились новые внутренние противоречия и элементы неопределенности. Новые акценты, диалоги и мотивы, связывающие отдельные произведения, превращают цикл повестей в единый текст, полный напряжения, где сталкиваются и вступают друг с другом в конфликт противоречивые идеи.

Семья муми-троллей, представляющая идеальным для ребенка окружением, противопоставлена семье как своего рода «отложенной жизни»; дружелюбная и хлебосольная, она кажется воплощением сообщества, основанного на принципах терпимости и воодушевляющего своих членов. При этом жизнь семьи муми-троллей контрастирует с желанной и свободной бродячей жизнью Снусмумрика с ее величественным одиночеством и цельностью творческой натуры. Семейная жизнь противопоставлена богемной, брак и семья — сексуальной независимости, ответственное отношение к родительским обязанностям — беззаботной свободной любви. Таким образом, истории о муми-троллях становятся не только семейной сагой, в которой находят воплощение мечты об идеальных родственных отношениях и радостном и безмятежном детстве, но и литературой, где обсуждаются проблемы взросления, жизненные роли, индивидуальность, цена семейного благополучия и условия существования художника.

Важной чертой мира, созданного на страницах повестей о муми-троллях, является атмосфера уюта, терпимости и приятия. Любой персонаж, пусть даже самый нелепый, может заслужить признание и быть любимым без всяких условий. Крючкотвор Снорк, докучливая Филлифьонка, хвастливый Хемуль, вечно ноющая Миса и прочие странные существа — для каждого найдется свое место, каждый окажется нужен кому-то другому. В этой связи стоит подробнее остановиться на рассмотрении основных принципов этики Туве Янссон и их корреляции с художественным методом, где в качестве

основных приемов хотелось бы выделить эстетику гротеска и дискурс наивности.

О гротескности своих персонажей Янссон писала в рабочем дневнике

Эти герои — не люди, не животные и уж точно не типичные мифические существа; может быть, они просто маски, за которыми прячется обычное человеческое поведение; вместе с тем они открывают пространство для маневра. Я хочу сказать, что фру Фридрихольм невозможно поместить в совершенно невероятное окружение или ситуацию, а вот с фру Филлифьонкой, которая к тому же совершенно не похожа ни на кого из ваших знакомых, можно экспериментировать сколько душе угодно [Westin 2014, p. 106].

В основе эстетики и этики Туве Янссон лежит особый тип образности, эстетическое понимание жизни и карнавальный юмор, который Бахтин называет «гротескным реализмом» [Бахтин 2010, с. 28]. Особенно заметна гротескность созданных ею персонажей. С эстетической точки зрения крайне важны иллюстрации, отражающие представления Туве Янссон о своих героях: обладающих большими животами и носами полулюдей-полуживотных, типичных для гротескной образности. Будучи «масками, за которыми прячется обычное человеческое поведение», герои в большинстве своем могут быть восприняты как воплощения различных типов личности, вариантов отношения к жизни, манер и черт характера, не говоря уже о навязчивых идеях. Это относится к таким персонажам, как Филлифьонка, Хемуль, Снорк, Хомса, Миса, Мюмла, Малышка Мю, песик Юнк и крошка Саломея. С другой стороны, образы Муми-мамы, Муми-папы, Муми-тролля, Сниффа, Фрекен Снорк и Снусмумрика отражают, скорее, роли и положения, которые можно занять в отношениях с близкими.

Другим важным гротескным элементом являются имена персонажей. По-шведски они не просто забавно звучат, но и имеют смешные положительные или отрицательные коннотации. Филлифьонка — *filiffjonna* — «глупая/нелепая/нервная женщина»; Снорк — *snork* — «самовлюбленный сноб/нахал»; Юнк — *Ynk* — «бедняжка/жалкий» и т. д.

«Не люди», «не животные» и не мифические существа. Невозможно упустить из виду этот элемент художественного метода Туве Янссон, не пожертвовав самобытностью повестей и их философской и психологической глубиной. Будь муми-тролли и их друзья людьми, они бы показались невыносимыми образцами добро-

детели или сборищем надоедливых зануд. Будь они животными, их образы могли быть плоскими или жалкими. Нелепые тела героев в сочетании с их именами дают, как кажется, важный ответ на вопрос, почему они не выглядят ни оторванными от жизни, ни попросту смешными.

Однако гротеск не сводится к нелепой внешности и «говорящим» именам: герои Янссон напоминают клоунов и шутов средневековых карнавалов — представителей карнавального духа, праздника в повседневной жизни. Им не чужда и характерная наивность гротескного шута; говоря словами Бахтина, они символизируют особый взгляд на мир — «другими глазами, не замутненными “нормальными”, то есть общепринятыми, представлениями и оценками» [Бахтин 2010, с. 50].

В первых повестях саги жизнь в долине муми-троллей изображена как *карнавализованная идиллия* [Бахтин 2010, с. 49]. Бытие персонажей отличается театральностью и драматизмом, заключающимся в постоянном отступлении от безмятежных и мирных сцен традиционных идиллий и в серьезном и, вместе с тем, комичном использовании идиллических мотивов.

Гротескным является у Янссон также особый, лишенный негативности тип пародии: ее карнавализованная семейная идиллия представляет собой жанровую пародию, целью которой не является высмеивание жанра. Вместо этого комический и драматический эффект возникает за счет преувеличения и выворачивания наизнанку типичных жанровых мотивов. Как и ее предшественники, Янссон рисует семейство муми-троллей без следа иронии. Однако вместе с тем — и это ключевой момент — муми-тролли и их образ жизни используются для извлечения комического эффекта из этой «опрокинутой идиллии». В первой половине собрания повестей окружающий мир кажется доброжелательным, не таящим в себе угрозы, что типично для карнавального гротеска. Типично для него и множество преувеличений, мотив жизни как праздника и эксцентричности как нормальности (что характерно для мира муми-троллей).

Анализ дискурса повестей о муми-троллях основан на разработанной Михаилом Бахтиным в работах «Слово в романе» и «Проблемы поэтики Достоевского» классификации диалогической речи (*discourse*) в романе.

В повестях о муми-троллях Туве Янссон обращается к точке зрения рассказчика и технике репрезентации там, где описывает

беззаботное и эксцентричное поведение семейства муми-троллей и их друзей как самое обычное, а потому не требующее объяснений. Ярким примером тому служит образ возмущенной фру Мышки в повести «Опасное лето»:

Время от времени Муми-тролль нырял в кухню, чтобы спасти еще что-нибудь, и тогда брызги разлетались по всему закопченному помещению.

— Сегодня мне не придется мыть посуду, — радовалась мама. — Кто знает, может, мне вообще не придется этим заниматься? Но, голубчики мои, не вытащить ли нам мебель из гостиной, пока она не развалилась?

Солнце на дворе грело все сильнее, и волны на море успокоились.

Компания, сидевшая на крыше сарая, постепенно пришла в себя и принялась возмущаться беспорядками в природе.

— Ничего подобного здесь не случилось во времена моей мамы, — сказала фру Мышка и одним махом расчесала свой хвостик. — Этого бы никогда не допустили! Но времена теперь, естественно, другие, и молодежь совсем распустилась.

Маленький серьезный зверек шустро придвинулся к остальным и сказал:

— Я не думаю, чтобы молодежь нагнала эту огромную волну. Мы, разумеется, слишком малы для этой долины и не можем поднять волны, разве лишь в ведре, кастрюле, ковше или даже в стакане воды [Янссон 2002 в, с. 373–374].

Если Янссон и использует голос рассказчика, чтобы что-нибудь прокомментировать, то обычно это происходит в начале произведения, где дается краткая информация об особых привычках семейства. Например, в повести «Волшебная зима», за описанием спящего дома следует фрагмент о повадках и ритуалах муми-троллей:

Они всегда погружались в спячку с ноября до апреля, потому что так уж повелось со времен их предков, а муми-тролли придерживаются семейных традиций. У всех у них, так же как и у предков, животы были набиты еловой хвоей... [Янссон 2002 б, с. 456].

Иногда голос рассказчика разъясняет что-нибудь, о чем могут знать лишь «посвященные», например, повествует о тайной системе используемых муми-троллями сигналов: «...три свистка обыкновенных и один длинный с помощью лапок (что означает: «Есть дело!»)» [Янссон 1987 д, с. 142].

Повествование, определенно, драматизировано, и персонажей характеризуют не только имена, но и манера поведения, действия

и реакции. Психологического объяснения им не дается. История разворачивается в настоящий момент и отражает характерный для героев взгляд на вещи, предоставляя читателю самостоятельно делать выводы.

В произведениях Янссон нет постулируемого рассказчика, но есть голос повествователя. То, как происходят описываемые события, позволяет предположить, что голос этот принадлежит летописцу: кому-то, кто знаком с семьей муми-троллей, ее историей и друзьями, кто хорошо обустроился в Долине и чувствует себя, как дома среди ее обитателей.

Важнейшая черта стиля Янссон — отсутствие пародийной или сатирической дистанции между автором и персонажами, их взглядами и поведением. Ни один из героев, дружащих с муми-троллями и навещающих их, не нарисован черной краской. Некоторые — например, Ондатр, подкидыши-хемули и тетка Хемуля в «Мемуарах папы Муми-тролля» — создают забавный контраст с богемными идеалами и беспечностью, которыми славится семейство муми-троллей. Лишь некоторые представители консервативного и законопослушного общества в «Опасном лете» лишены подкупающих черт. Объектами сатиры являются, возможно, также некие готовящиеся к встрече Рождества Хемуль и Гафса в рассказе «Ёлка» (сборник «Дитя-невидимка»). Повесть «Муми-тролль и комета» в этом отношении необычна, и потому здесь уместно особо остановиться на речевых стратегиях героев этой книги.

Речь героев в повести «Муми-тролль и комета» — пародийная и типизирующая. Речь Ондатра, Снорка и Хемулей с их коллекциями марок и насекомых оказывается пародийной за счет комической переуснащенности жаргоном. Позы и жесты героев еще больше подчеркивают их пародийный характер: и Ондатр, и Снорк, и Хемули оказываются смешными и даже неприятными личностями. Речь других персонажей тоже является типизирующей: Муми-тролль хочет казаться преувеличенно мужественным, Снусмумрик часто говорит с наигранным весельем, иногда поэтически приукрашенным и т. д. Шаблонные фразы наподобие: «Ах, милые дети, как хорошо, что вы вернулись домой!», «Как пожелаешь, родной мой Муми-сын», «Тш-ш-ш, дитя» и «Обедать, малыши!» — превращают Муми-маму в традиционную домохозяйку и мать [Янссон 1998].

Стилистическая правка, которой подверглась повесть о комете, была глубокой и всесторонней. В книге «Комета прилетает» (в ре-

дакции 1968 г.) в речи персонажей отсутствуют типизирующие жаргонные слова и стилистические подражания, имеющиеся в тексте повести «Муми-тролль и комета» (1946). Авторская правка делает речь героев более индивидуализированной. Например, речь Муми-мамы все еще отражает материнскую заботу, но без характерных для первой книги клише. Речь Сниффа, бывшая весьма манерной и стилизованной, теперь полностью соответствует тому, что он — маленький ребенок. А словесное оформление диалогов и ситуаций определяется опытом героев и серьезностью положения.

В версии 1946 г. авторская речь в значительной степени ориентирована на предполагаемую детскую аудиторию: эмоциональные восклицания, забавные диалоги, авторские ремарки создают союз автора и читателя, смотрящих на комических героев свысока и соблюдающих дистанцию между собой и описываемыми событиями:

Муми-тролль согласился, и они сели под деревом и сделали вид, будто задумались над чем-то очень важным.

А Мартышка с таким же важным видом уселась на ветку, не переставая потешаться.

— Не смотри на нее, — шепнул Муми-тролль. — А то еще заважничает. — А вслух он сказал: — Здесь неплохое местечко!

— Похоже на дорогу, — сказал Снифф.

— Похоже на дорогу, — задумчиво повторил Муми-тролль.

И вдруг он понял, где находится:

— Так ведь это и есть наш Таинственный путь! — ахнул он.

Тут и вправду было очень таинственно. Над головой у них сплошным сводом переплетались ветви деревьев... [Янссон 1987 а, с. 300].

В окончательной редакции эти элементы исчезают. Вместо начальной ориентации на читателя, авторская речь в окончательном варианте повести о комете описывает ситуацию, в которой находятся герои, и передает их размышления:

День этот тянулся очень долго. Снифф и Муми-тролль не захотели идти в пещеру. Вдруг уйдешь из дома, а в это время Земля погибнет. Ловить жемчуг вдруг оказалось им просто глупым занятием. Они уселись на лестнице веранды и стали говорить о Космосе, который, оказывается, вовсе не голубой, а черный и в котором Солнечная система значит не больше, чем выброшенный бутерброд [Янссон 1998, с. 53].

Такой подход к речевым стратегиям персонажей характерен и для остальных повестей цикла: речь героев индивидуализирована и отражает специфические черты их образа. В некоторых фрагментах повествование от лица автора и от лица персонажей

совпадает, и «наивный взгляд» героев определяет стилистику авторского нарратива, как, например, в сцене наводнения, описываемой в повести «Опасное лето»:

Наконец необычный предмет подплыл ближе. Он был похож на дом. На самом верху крыши, напоминавшей большую раковину, были прикреплены две золотые маски: одна плакала, другая смеялась. Под гризмачившими масками виднелась во мраке полукруглая комната, затянута паутиной. Наверное, одну стену смыло волной. По обе стороны зияющего проема свешивались красные бархатные портьеры, печально волочившиеся по воде [Янссон 2002 в, с. 379].

В повестях о муми-троллях (как и в приведенной только что цитате) авторская речь ориентирована не только на референтное значение, но и на «чужое слово», то есть речь героев. Речь рассказчика можно охарактеризовать как стилизованный дискурс наивности, сформированный симпатией (сочувствием и пониманием) к наивным персонажам и их взглядам.

Такая «сочувственная речь» используется не только применительно к семейству муми-троллей и их ближайшим друзьям. В окончательной редакции повести о комете сдержанно недоброе отношение к некоторым персонажам сменилось теплым, сочувственным юмором. Это верно в отношении Сниффа, который поначалу изображался шумным и нахальным нытиком. Это верно в отношении сердитого и сварливого Хемуля, собирателя марок из «Муми-тролля и кометы», который при встрече с героями повести «Комета прилетает» убит горем: его ограниченность и комическая озабоченность судьбой коллекции марок вызывает сочувствие у читателя. Это также верно и в отношении Снорка.

В исследованиях, посвященных первым редакциям повести о комете, его образ трактуется как образ зануды, из-за своей склонности к крючкотворству и диктаторских замашек оказывающийся диаметральной противоположностью положительным ценностям, воплощаемым семьей муми-троллей [Westin 2014, p. 141]¹. В варианте 1968 г. Снорк изображен с той же сердечностью и теплотой, что и прочие друзья Муми-тролля. Важно отметить, что и в первом, и во втором варианте Снорк сохраняет свою почти маниакальную любовь к порядку, но эта черта претерпевает преобразования. Например, когда семья муми-троллей решает спастись от кометы, перебравшись в пещеру Сниффа, в обеих книгах Снорк пытается организовать собрание для обсуждения организации переезда. В редакции 1946 г. его никто не хочет слушать, но после

продолжительных дискуссий он, наконец, получает одобрение Муми-мамы, поручающей ему проследить за тем, чтобы в пещеру доставили простыни. В тексте 1968 г. события описаны иначе: теперь Муми-папа *просит* Снорка организовать переезд:

[Муми-папа]:

— Уже три часа... Может, нам начать укладываться? Сколько вещей мы сможем расположить в пещере?

Папа взглянул на Снорка и спросил:

— Ты сможешь организовать переезд?

Снорк покраснел от радости.

— Попробую, — сказал он серьезно. — Но сначала дайте мне тетрадь в клеточку или линейку, ручку, сантиметр и план пещеры с птичьего полета с точными размерами. Потом мне понадобится перечень всех ваших вещей. Обозначьте тремя звездочками самое необходимое и дорогое для вас и одной звездочкой те, без которых вы можете обойтись [Янссон 1998, с. 122].

В «Шляпе волшебника», последовавшей за «Муми-троллями и кометой», автор относится к Снорку с той же сердечностью, что к Муми-троллю и другим его друзьям. Показателем авторского отношения может служить то, что в этой книге Снорк получает свой собственный эпизод: охоту на Мамелюка². Здесь Снорк оказывается главным героем, чьи ожидания, нервозность, знания, разочарование и, наконец, счастье и гордость в момент поимки Мамелюка находятся в центре внимания. Этот эпизод предполагает развитие образа Снорка: он больше не воплощение любви к порядку, а создание из плоти и крови.

То же можно сказать и о Хемуле, собирателе марок. Эпизод из «Шляпы волшебника» может показать, с какой симпатией и добрым юмором изображен этот комический, некогда даже отрицательный и пародийный персонаж. Хемуль опечален тем, что собрал самую полную коллекцию марок, и Муми-тролль с фрекен Снорк пытаются помочь ему придумать, что еще можно собирать:

Муми-тролль и фрекен Снорк озабоченно переглянулись. Они отстали от Хемуля из уважения к его горю и держались теперь позади. А Хемуль продолжал брести дальше. Они терпеливо выжидали, когда он поведает им свою печаль.

И вот немного погодя Хемуль воскликнул:

— Нет! Это бессмысленно...

А еще немного погодя сказал:

— К чему все, все? Можете использовать мою коллекцию вместо туалетной бумаги!

— Да что с тобой, Хемуль! — взволнованно воскликнула фрекен Снорк. — Ты прямо-таки кошунствуешь. У тебя самая лучшая коллекция марок на свете!

— В том-то и дело! — в отчаянии сказал Хемуль. — Она закончена! На свете нет ни одной марки, ни одной печатки, которой бы у меня не было. Ни одной, ни одишенькой. Чем же мне теперь заняться?

— Я, кажется, начинаю понимать, — медленно произнес Муми-тролль. — Ты перестал быть коллекционером, теперь ты всего-навсего обладатель, а это вовсе не так интересно.

— Да, — с убитым видом подтвердил Хемуль, — вовсе не интересно.

Он остановился и повернул к ним нахмуренное лицо.

— Милый Хемуль, — сказала фрекен Снорк и тихонько похлопала его по руке. — Я вот что надумала. Не начать ли тебе собирать что-нибудь другое, совсем другое? [Янссон 1987 д, с. 423]

Здесь юмор создается не за счет пародийного изображения Хемуля, но за счет самой ситуации. Комический эффект в большей степени зависит от чувства юмора читателя и предполагает, что читатель не столь наивен, как рассказчик, который описывает положение дел без малейшего следа иронии.

Итак, вместе с гротеском полная симпатии речь рассказчика является основополагающим элементом эстетики и этики Янссон, выражением эмоционально-волевого отношения автора к героям, в котором и заключается художественное своеобразие языка повестей о муми-троллях³. Одной из основных черт сочувственной речи и наивного восприятия персонажей, к которым Янссон прибегает в этих книгах, является непредубежденное внимание к героям, независящее от их многочисленных странностей. Такая речь делает возможным «наивный» или непредубежденный подход к персонажам, свободный от множества клише и стереотипов, через которые обычно рассматриваются и оцениваются олицетворяемые героями типы личностей, ценности, эмоции и варианты мирозерцания. Кроме того, это означает, что герои, воплощающие определенные черты характера, не загнаны в тесные рамки, предписанные характерологическими клише: и Снорк, и Хемуль могут быть одержимы страстью, как в «Шляпе волшебника», оба не лишены чувства юмора и весьма умны.

За редким исключением все герои повестей о муми-троллях обладают положительными чертами характера и ценными качествами, хотя подчас одни из них радикально отличаются от других: рассудительный и чувствительный Муми-тролль, грубоватая

и практичная Малышка Мю, грустная и напыщенная Миса, беспечная и простодушная Мюмла. Филифьонка может, как в повести «В конце ноября», оказаться «артистичной натурой», невыносимо эгоцентричный Хемуль из «Волшебной зимы» нужен песику Юнку и любим крошкой Саломеей. Рисунок личности героев, их многочисленные страсти, различные способы, которыми они воспринимают вещи и реагируют на них, и то, как по-разному они вершат справедливость, — и порождает в значительной степени напряжение, пронизывающее как отдельные повести о муми-троллях, так и весь цикл.

В поздних повестях о муми-троллях карнавальный гротеск с его праздничным и безопасным миром сменяется гротеском более серьезным, «субъективным» или «романтическим» [Бахтин 2010]. В центре внимания теперь не приключения и драматические события, связанные с внешним миром, а внутренние процессы и психологическая драма. Занимаясь в этих произведениях психологическим исследованием характеров, идеалов и ролей, созданных ею в ранних книгах, Янссон делает это с той же наивной позиции, что и в первых книгах цикла, и речь рассказчика все так же полна симпатии к героям.

«Филифьонка, которая верила в катастрофы» (героиня одноименного рассказа из сборника «Дитя-невидимка») — второстепенный персонаж, созданный на основе не столько погружения в психологические глубины невротической личности Филифьонки, сколько за счет отождествления ее образа с «филифьонковостью».

В рассказе повествуется о том, как Филифьонку, стирающую коврик в море в «мягкий и тихий» солнечный летний день, одолевают дурные предчувствия: погода слишком хороша, «и это странно» [Янссон 2002 г, с. 557]. Надвигающийся шторм вкупе с нарастающей подозрительностью Филифьонки, полагающей, что «так мирно бывает только перед катастрофой» [Янссон 2002 г, с. 557], с очевидностью напоминают развивающийся приступ паники, а разрушающая ночью ее дом страшная буря, вне всякого сомнения, больше похожа на сознание на грани нервного срыва, чем на необычно сильный ураган. Это впечатление подкрепляется частым использованием одушевления там, где рассказчик описывает мысли Филифьонки:

Она попыталась навести уют в углах комнаты, но уютными они так и не стали. Мебельные гарнитуры терялись в углах. Стулья искали защиты

у стола. Объятый ужасом диван полз к стене. А круги света от лампы были такими же беспомощными, как тревожный луч карманного фонарика в дремучем лесу [Янссон 2002 г, с. 559].

Однако в то же время в этом рассказе Филифьонка действует, исходя из фактического положения вещей, пусть даже она и склонна всегда ожидать худшего:

А потом шторм ворвался в дом, и уже больше ничего нельзя было разглядеть, кроме пепла, летевшего из очага, и развевавшихся на ветру гардин, и скатертей, и семейных фотографий, метавшихся в воздухе вокруг Филифьонки. Перепуганные безделушки ожили; вокруг все шуршало, звенело и грохотало, двери хлопали, картины съезжали на пол.

Обезумевшая Филифьонка в полной растерянности стояла посреди гостиной в развеваемом платье, и в голове у нее стучало: «Ну вот! Случилось! Теперь все пропало! Наконец-то! Теперь мне больше нечего ждать».

Она подняла телефонную трубку, чтобы позвонить Гафсе и сказать ей... ну да, сказать такое, что навсегда прилепнуло бы Гафсу к стенке. Что-нибудь торжествующее и успокоительное.

Но телефонные провода тоже сдуло ветром [Янссон 2002 г, с. 566].

И когда окно распахнулось, ее красивый гипсовый хемуль сошел с пьедестала, а подаренная дядюшкой со стороны матери огромная люстра упала на пол, Филифьонка оказалась достаточно разумной, чтобы предоставить свои пожитки и дом их судьбе:

Филифьонка услышала, как рыдают и жалуются ее вещи, увидела, как мелькает в разбитом зеркале ее собственная бледная мордочка, и, не задумываясь, ринулась к окну и выпрыгнула из него [Янссон 2002 г, с. 567].

Таким образом, Филифьонка действует именно так, как и положено во время столь сильной бури. Ведь это и в самом деле буря, а не галлюцинация.

Филифьонка — не психологический герой. Она лишена невидимой внутренней жизни. Она — «одномерный персонаж», как это обычно называют нарратологи. Хотя этот рассказ можно было бы назвать эпизодическим [Glyn Jones 1984], дело не в психологическом реализме. Главные художественные методы здесь — одушевление и речь рассказчика, сочувственно относящегося к переживаниям Филифьонки. Психологическая интерпретация того, что происходит в этом тексте с Филифьонкой, основана на том факте, что буря и ее буйство, понимаемые образованным читателем как

экстернализация психологического явления и отражение беспокойной внутренней жизни Филифьонки, вполне реальны и естественны, хотя, возможно, и чересчур неистовы.

Такой прием согласуется с тем элементом эстетики Янссон, который касается воссоздания «мира детства», каким он представляется до того, как устанавливается четкая граница между воспринимаемой и существующей в действительности субъективностью, и для которого вполне естественно магическое мышление [Jansson 1961, s. 8–10]. Поэтому его можно назвать «наивным» или, возможно, «инфантильным» реализмом. Но это также и гротескный реализм, поскольку комическая Филифьонка воплощает здесь возможность посмотреть вокруг «другими глазами, незамутненными “нормальными”, то есть общепринятыми, представлениями и оценками» [Бахтин 2010, с. 50].

В повести «Папа и море» большая веселая семья из ранних книг переживает кризис. Помимо проблем Муми-папы с определением своего места в семье и восстановлением мужской идентичности, в повести рассматриваются коллизии взаимоотношений супругов: Муми-папы и Муми-мамы. Здесь изображены погружившийся в депрессию и предающийся самообману мужчина и женщина, жертвующая своими интересами ради поднятия самооценки супруга. Одновременно с этим писательница продолжает развивать мотив, намеченный еще в «Волшебной зиме»: Муми-троль вырастает и отдаляется от семьи; автор позволяет ему подружиться с Моррой. Такая трактовка «де-идеализированной» семьи муми-тролей была распространена в исследовательской литературе прошлых лет. Однако у этой повести счастливый финал. Согласно другим исследователям, и Муми-троль, и его родители пережили в конце повести преображение. Муми-мама и Муми-папа спасли свой брак, а Муми-троль повзрослел благодаря дружбе с Моррой [Glyn Jones 1984].

Обобщая эти рассуждения, можно сказать, что разрешение различных конфликтов, переживаемых членами семьи муми-тролей, осуществляется как гармонизация. Но — и это важно — когда Янссон сочиняет историю, она оставляет возможность прочитать ее по-разному: как рассказ о семье на пороге распада и личных кризисах (и тогда в счастливый конец поверят только читатели-дети) или как историю о семье, переживающей эпоху застоя, члены которой пытаются с этим справиться и находят в себе силы заново открыть друг друга и самих себя. Как откровенно Янссон под

маской наивности заставляет членов выдуманного ей семейства переживать психологические кризисы и отягощает их отношения скрытыми противоречиями, с каким простодушием отмечает она следы этих кризисов!

Ключ к двойственности повествования скрыт в «наивном» способе изображения героев и их внутренней жизни. Подобно Филифьонке из рассказа «Филифьонка, которая верила в катастрофы», герои повести «Папа и море» лишены внутренней психологической жизни. Им не свойственно самосознание, они никогда не оказываются вовлеченными в интроспекцию. Они не знают каких-либо внутренних, невербализируемых конфликтов или противоречивых чувств помимо реакций и мыслей, пробуждаемых в них автором.

Стоит отметить, как Янссон использует описания природы для отражения внутренней жизни героев. Уже в ранних книгах о муми-троллях анимизм был одним из самых важных художественных методов, а в «Опасном лете» он позволял нагнетать ощущение опасности. В рассказе «Филифьонка, которая верила в катастрофы» анимизм используется для отражения проекций. В повести «Папа и море» отводится много места натуралистическим описаниям окружающего мира, и картины природы в гораздо большей степени, чем в ранних книгах, важны для интерпретации происходящих событий. В этой повести природа начинает действовать самостоятельно, и используется не только метафорически, как выражение или проекция внутренних состояний героев, но также и символически. Остров как будто с самого начала враждебно настроен по отношению к прибывшему на него семейству; еще до того, как на остров прибывает Морра — зловеще дрожат осины, деревья в лесу припадают к земле, а затем словно бы торопятся убежать к скалам, на которых стоит маяк, и не только для того, чтобы найти укрытие, но и чтобы пробраться в здание маяка, — эти образы дают широкий простор для интерпретации. Добавим к этому туман, ассоциируемый с Моррой, и осеннюю погоду, которая, будучи вполне обычной, тем не менее, тоже воздействует на героев. С точки зрения техники, картины угнетающего природного окружения используются для художественного решения проблемы изображения страданий и замешательства в тексте, адресованном детям, позволяющее избежать банальности или чрезмерной декларативности. Что касается Муми-папы, то очевидно, что окутывающий остров туман отражает его внутреннее состояние. Однако сложности, которые испытывают они с Муми-мамой с собой

и друг другом, описаны непосредственно и могут быть прослежены на протяжении повести. С другой стороны, душевное состояние и внутренние конфликты Муми-тролля показаны, в основном, через реакцию растений. Деревья и кусты на острове служат своего рода сейсмографами, улавливающими перемены, происходящие во внутренней жизни Муми-тролля (или оказываются внешним выражением его растущего беспокойства), по шкале от неясной тревоги до подлинной паники.

Наивистский метод в повести «Папа и море» (повести о взаимоотношениях и психологическом исследовании, маскирующемся под детскую книжку) можно, перефразировав процитированное выше бахтинское определение гротеска, охарактеризовать как взгляд «другими глазами, незамутненными “нормальными”, то есть *взрослыми*, представлениями и оценками». То же можно сказать и обо всем цикле историй о муми-троллях. Невинно и преданно наблюдая за своими наивными персонажами, их поведением и конкретным, ориентированным на настоящее, мышлением, ограничивая авторский голос изображением лишь того, что попадает в поле зрения героев, Туве Янссон дает читателю возможность воспринять ее книгу двумя разными способами: наивно и невинно, подобно ребенку, или скептически, с точки зрения человека более опытного и зрелого.

Перевод М. Семиколенных

Примечания

¹ Бюль Вестин называет Снорка «типичным бюрократом», а коллекционирующего марки Хемуля — «представителем оторванной от мира науки» [*Westin B. Familjen i dalen. Tove Janssons muminvärld. Stockholm, 1988. S.141*].

² Мамелок — гигантская рыба (перевод Л. Ю. Брауде). В переводе В. Смирнова — «Панталашка».

³ Понятие «эмоционально-волевого отношения» заимствовано из проведенного М. Бахтиным анализа архитектоники словесного творчества и эмоциональных, ценностно-значимых аспектов формы [Бахтин 2003].

Источники

Янссон Т. Комета прилетает / пер. Н. К. Беляковой // *Янссон Т. Маленькие тролли и большое наводнение. Комета прилетает*. СПб.: Азбука, 1998.

Янссон Т. а Муми-тролль и комета // *Сказочные повести скандинавских писателей* / Пер. В. Смирнова, М.: Правда, 1987. С. 297–408.

Янссон Т. б Волшебная зима / пер. Л. Ю. Брауде // *Янссон Т. Все о муми-троллях: Повести-сказки*. СПб.: Азбука, 2002.

Янссон Т. в Опасное лето / пер. Л. Ю. Брауде, Е. А. Паклиной // *Янссон Т. Все о муми-троллях: Повести-сказки*. СПб.: Азбука, 2002.

Янссон Т. г Филифьонка, которая верила в катастрофы / пер. Л. Ю. Брауде. // *Янссон Т. Все о муми-троллях: Повести-сказки*. СПб.: Азбука, 2002.

Янссон Т. д Шляпа волшебника / пер. В. Смирнова. // *Сказочные повести скандинавских писателей* / Пер. В. Смирнова, М.: Правда, 1987. С. 411–572.

Jansson T. Den lömska barnboksförfattaren // *Horisont*. 1961. No. 2. S. 8–10.

Исследования

Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин М. Собр. соч.* в 7 тт. Т. 7. М.: Языки славянских культур, 2002. С. 6–300.

Бахтин М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества. I. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве // *Бахтин М. Собр. соч.* в 7-и тт. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 2003. С. 265–325.

Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // *Бахтин М. Собр. соч.* в 7-и тт. Т. 4 (2). М.: Языки славянских культур, 2010.

Glyn Jones W. Tove Jansson. Moominvalley and beyond. Boston: Jwayne, 1984.

Westin B. Tove Jansson: Life, Art, Words — The Authorised Biography. London: Sort of Books, 2014.

Б. Лундгрэн

ПРОСТОДУШНЫЙ МУМИ-ТРОЛЛЬ ПОЗНАЕТ МИР: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ МЕЖДУ ПОВЕСТЯМИ О МУМИ-ТРОЛЛЯХ И «КАНДИДОМ» ВОЛЬТЕРА

В данной статье проводится параллель между событиями, происходящими с Муми-троллем, и странствиями Кандида, героя сатирической повести Вольтера «Кандид или Оптимизм» (1758). Автор статьи раскрывает интертекстуальные связи повестей о муми-троллях с произведением Вольтера, отмечая, что обращение к вольтеровскому тексту способствует более глубокому пониманию образа Муми-тролля и фантастической прозы Янссон в целом. Концепция автора основывается на схожести образов Кандида и Муми-тролля, обладающих наивным взглядом на мир и мужеством, чтобы познать его, а образ самозваного философа Ондатра, исповедующего доктрину пессимизма, переключается, по мнению автора статьи, с образом «учителя оптимизма» — Панглосса.

Ключевые слова: Туве Янссон, Вольтер, компаративистика, интертекстуальность, рай, литературные герои.

Оригинальность повестей о муми-троллях не вызывает сомнения, и, тем не менее, эти тексты вполне можно рассматривать в ретроспективе долгой традиции философии гуманизма. Книги Туве Янссон рассказывают о «ситуации человека» таким образом, что это внятно и взрослому читателю, и читателю-ребенку. В мире муми-троллей ценятся вещи простые и обыденные, его обитатели весьма невелики, а все грандиозное и патетическое вызывает скорее иронию, чем восхищение. Во второй книге цикла о муми-троллях мы знакомимся с философом Ондатром — этот герой в один прекрасный момент приземляется на пороге муми-дома. Муми-папа, гостеприимно пригласивший Ондатра внутрь, тут же оказывается под впечатлением от радикально пессимистической философии своего гостя, отрицающего все сущее в мире. В то время как молодые обитатели Муми-дола — Муми-тролль, Снифф, Фрекен Снорк и прочие — не разделяют мрачного взгляда на мир, а Муми-тролль и вовсе полагает, что Муми-дол является «лучшей долиной на свете».



Иллюстрация Даниэля Ходовецкого (1726–1801) к повести Вольтера «Кандид». Кандид получает пинок и изгоняется из замка Тундер-ген-Тронк

Этот контраст наивности и пессимизма позволяет вспомнить повесть Вольтера «Кандид или Оптимизм», вышедшую в свет в 1759 г. Написанный за 200 лет до появления муми-троллей, этот текст, тем не менее на взгляд автора статьи, имеет вечно общее с повестями Янссон, и, возможно, обращение к образу вольтеровского героя позволит более пристально взглянуть в муми-тролля.

Совершив то, что считается Грехом, герои в наказание изгоняются из Рая. Это происходит в первой книге Священного Писания, с аналогичного эпизода начинается и вольтеровский «Кандид». Герой, носящий столь многозначительное имя, вышвырнут «здоровенным пинком» из замка Тундер-ген-Тронк — «прекраснейшего и приятнейшего из всех возможных замков», своего рода Рая, где он жил безмятежно. Вскоре после этого его возлюбленная Кунигунда принуждена покинуть замок в лапах свирепого болгарского капитана и переживает страдания не менее ужасные, чем те, что выпали на долю Кандида. В далеких странах, снося превратности судьбы, Кандид постоянно вспоминает замок в Вестфалии,

который до недавнего времени был для него всем миром — и наилучшим из возможных миров!

Рай, может быть, и прекрасен, но там нельзя остаться навеки, если у вас есть *история*, которую следует рассказать, если вас ждут волнующие приключения. Разумеется, такая прекрасная рассказчица, как Туве Янссон, хорошо об этом знала. Поэтому ее герои не остаются перманентно в замкнутом пространстве Муми-Дола, а отправляются в разнообразные путешествия.

В данной статье в центре внимания окажется ранняя повесть о муми-троллях — «Муми-тролль и комета»: вторая из сказок Туве Янссон о муми-троллях, впервые опубликованная в 1946 г. под шведским заглавием *Kometjakten*. У этой сказки, словно у ракеты, три ступени: «Муми-тролль и комета» — первая из них. Переработанная версия была опубликована Туве Янссон в 1956 г. под заглавием «Муми-тролль преследует комету» (*Mumintrollet på kometjakt*); и, наконец, в 1968 г. выходит повесть «Комета прилетает» (*Kometen kommer*). В этой повести нам дозволено сопровождать Муми-тролля и маленького зверька Сниффа, счастливо живущих в долине — «лучшей долине на свете», как убеждает нас Муми-тролль [Янссон 1987, с. 362], вторя постоянным хвалам, возносимым Кандидом Вестфальскому замку, где он рос.

В первоначальной версии повести о комете Муми-тролль и Снифф отправляются в путешествие по собственному почину, в то время как в окончательной редакции их посылает в путь Муми-мама, желая отвлечь от зловещих картин надвигающейся катастрофы, которыми забил им головы Ондатр: великий философ Ондатр, образ которого кажется здесь инверсией образа доктора Панглосса из вольтеровской повести. В то время, как Панглосс доводит до нелепости философию оптимизма, Ондатр выступает в роли исполненного пессимизма пророка, «человека, который знает, что на свете нет ничего необходимого»¹ Ондатр также — может быть, с непрошенным красноречием — доказывает, что планета Земля чрезвычайно мала и незначительна в сравнении с бесконечностью Вселенной и мраком космоса.

Юные исследователи, Снифф и Муми-тролль, видят поблизости от дома несколько знаков, изображающих зловещую комету. Чтобы узнать больше о кометах и, в особенности, о мрачной перспективе столкновения одной из них с Землей, они решают посетить профессоров Обсерватории в Одиноких горах.



Иллюстрация Туве Янссон к повести «Муми-тролль и комета» (1946). Муми-тролль бежит спасать Мартышку. © Moomin Characters™

Муми-тролль и Снифф — герои того же рода, что и Кандид со своими спутниками: «прозаические» герои интертекстуальной игры с жанром — в данном случае, с жанром классической приключенческой повести, — а также идиллической, пасторальной традицией. Эти персонажи, в отличие от героев произведений «высокого штиля», по сути своей негероические, но в некоторых отношениях — восхитительные. В случае действующих лиц повестей о муми-троллях на игру с жанрами обратили внимание крупнейшие шведские исследователи творчества Туве Янссон:

Боэль Вестин, чья диссертация 1988 г. положила основание этому направлению исследований, и Агнета Рехал-Йоханссон, автор исследования «Детский писатель-трикстер: Туве Янссон и метаморфозы повестей о муми-троллях», опубликованного в 2006 г. Однако в трудах этих авторов, как, впрочем, и в работах других исследователей пока еще не встречается обсуждение интертекстуальных взаимосвязей между повестями Янссон и «Кандидом» Вольтера, возможности существования которых предлагается обсудить в данной статье.

Как только что было отмечено, Муми-тролль и Снифф — персонажи «прозаические»: они очень милы, но немного нелепы. С другой стороны, Кандида уже во второй главе объявляют «героем болгар». Это означает, что он в мгновение ока превращен в солдата вследствие (а читатель помнит, что доктор Панглосс любит порассуждать о причинах и следствиях) обеда, сопровождаемого обильными возлияниями и тостами, после которого ноги героя оказываются закованными в кандалы. Вскоре после этого стремительного превращения Кандид «совершенно ошеломлен» и «не может взять в толк, как это он сделался героем» [Вольтер 1909, с. 12].

Но Кандид и Муми-тролль принадлежат к одному роду героев. Поначалу они юны, неопытны и очень добросердечны, но стоит бросить им вызов — и они способны продемонстрировать подлинный боевой дух. Взять Кандида, в начале второй главы ставшего солдатом, и на протяжении повести подвергающегося испытаниям практически в каждой из тридцати будоражащих воображение глав: вынужденный выступить против противников со шпагой в руках, он напуган, но, несмотря на свой «кроткий нрав», и в самом деле проявляет талант и искусность в военном деле.

С другой стороны, в мире муми-троллей много опасностей, но мало оружия. В седьмой главе повести «Муми-тролль и комета» нам предстает главная сцена сражения с участием Муми-тролля (и, если уж говорить об интертексте, то он сражается в ситуации, напоминающей об одном из величайших героев западноевропейской литературы — Геракле). Муми-тролль спасает фрекен Снорк от ядовитого куста, похожего на гидру — обладателя извивающихся рук и пристальных глаз-цветов:

Вот одна из его зеленых рук обвилась вокруг носа Муми-тролля, и из груди зрителей вырвался крик ужаса.

Но вот Муми-тролль одним махом отсек ее, и крик ужаса перешел в торжествующий вопль [Янссон 1987, с. 356].

И среди зрителей — полная восхищения фрекен Снорк. Мы можем быть уверены, что из этой битвы Муми-тролль вышел значительно более сильным!

Со зверушкой Сниффом юного Кандида сближает другая черта — хороший аппетит. В двадцатой главе о нем говорится: «...вспоминая о том, что у него осталось, и рассказывая о Кунигунде, *особенно к концу обеда*, он опять склонялся к системе Панглосса»² [Вольтер 1909, с. 91].

Очевидно, что философия оптимизма кажется более убедительной тому, чей голод утолен. Отметим, что жаждать и алкать можно не только еды, но и драгоценностей. А что же осталось в карманах Кандида? Золото и бриллианты из обетованной земли Эльдорадо! Ровно то, что так любит маленький Снифф — в особенности сверкающие камни, которыми можно расплачиваться за покупки. В четвертой главе повести о комете бродяга Снусмумрик (которого не заботит обладание чем-либо), показывает Муми-троллю и Сниффу ущелье, на дне которого лежат мириады сверкающих гранатов. Мерцающие камни соблазняют Сниффа спуститься вниз и собрать столько, сколько он только сможет унести.

К сожалению — но очень типично для саги или мифа! — сокровище охраняется гигантской ящерицей, которую вполне можно назвать драконом. Снифф выбирается из ущелья, но, к великому своему горю, не может унести ни одного сияющего камня: в точности как Кандид, вынужденный покинуть большую часть земных богатств, приобретенных во время путешествий. Но, потеряв блестящие безделушки, с другой стороны, можно приобрести некий опыт и знание жизни. Это с уверенностью можно сказать о Кандиде, но Сниффу, скорее всего, еще предстоит усвоить несколько уроков на этот счет.

Тема «познания жизни», предложенная в заглавии статьи, в полной мере развивается и в том, и в другом тексте. Не только Кандид, но и Муми-тролль и, по сути дела, даже маленький зверек Снифф, обретают опыт и независимость. В своей диссертации Агнета Рехал показывает [Rehal-Johansson 2006, p. 193–212], как Туве Янссон развивает и усиливает этот мотив в поздних переработках повести — в особенности, в последней редакции 1968 г. («Комета прилетает»). Как замечает исследовательница, «теперь мотив путешествия используется для того, чтобы тематизировать самостоятельное развитие Муми-тролля и его новые, внесемейные отношения» [Rehal-Johansson 2006, p. 400].

Сниффу, самому неопытному из героев, еще только предстоит узнать кое-какую горькую правду о жизни. Он спрашивает:

— А что это такое, катастрофа?

— О, это все что угодно, ужасное: стаи саранчи, землетрясения, наводнения, ураганы и так далее [Янссон 1987, с. 391].

Тема катаклизма присутствует практически во всех произведениях о муми-троллях — с самой первой повести «Маленькие тролли и большое наводнение», задуманной во время Зимней войны 1939 г. и опубликованной в 1945 г. Катастрофы — ключевая тема как повестей о муми-троллях, так и вольтеровского «Кандида». Война торжествует, и ей часто подчинена жизнь на Земле — Вольтер, определенно, не пытался это скрыть. Нашим героям приходится познавать жизнь, переживая беды, преодолевая препятствия и трудности. Как же об этом повествуют оба писателя?

«Кандид» Вольтера представляет собой сатиру, критику, даже атаку на существующий порядок вещей и явления, особо нелюбимые автором: Церковь и общество, основанное на эксплуатации слабых, где правит алчность. Хотя сюжетные коллизии «Кандида» местами уморительно смешны и изобилуют приключениями, эту повесть нельзя считать подходящей для детского чтения. Ирония Вольтера — инструмент весьма острый. С другой стороны, юмор Туве Янссон, которая пишет для детской аудитории (хотя все более распространенной становится точка зрения, что ее тексты универсальны), гораздо более снисходителен.

Рай потерян. Само существование героев под угрозой. Но Рай может быть в некотором смысле возвращен, когда наши герои научатся ценить простые радости жизни. После своих приключений они живут мирно — если и не в Райском саду, то, по крайней мере, в месте, которое могут назвать «домом».

События в повести «Кандид» развиваются в бешеном ритме, до тех пор, пока в последней части их бег не замедляется, чтобы, в конце концов, остановиться на слове «сад» — одном из самых знаменитых последних слов западноевропейской литературы. В мире муми-троллей все происходит спокойнее и, как это характерно для северной традиции, в несколько созерцательной атмосфере, часто с налетом меланхолии. Но в конце Туве Янссон, используя другие средства, достигает практически того же самого чувства утешения.

В последней главе Кандид, которого пережитые трудности и страдания облагородили и сделали более зрелым, не слишком

долго внимает проповедям Панглосса. У него появляется собственное кредо: «Нам надо возделывать наш сад».

Одно из последних слов повести «Муми-тролль и комета» — «огород».

[Муми-мама:]

— Милый мой Муми-сын, как по-твоему, цел ли лес, и наш дом, и огород?

— По-моему, все цело, — сказал Муми-тролль. — Пойдем, посмотрим! [Янссон 1987, с. 409].

Перевод статьи М. Семиколенных

Примечания

¹ В девятнадцатой главе Кандид знакомится с разочарованным ученым, Мартемом, которого решает взять на борт своего корабля. Таким образом, ему удается поговорить со своего рода «Ондатром-философом».

² Курсив автора статьи. — *Прим. перев.*

Источники

Вольтер. Кандид или Оптимизм. / Пер. Ф. Сологуба. СПб.: Пантеон, 1909. 154 с.

Янссон Т. Муми-тролль и комета // Сказочные повести скандинавских писателей. М.: Изд-во «Правда», 1987. С. 297–410.

Jansson T. Comet in Moominland / translated by Elizabeth Portch. London & Tonbridge: Ernest Benn Ltd, (1951) 1975.

Jansson T. The Moomins and the Great Flood (1945) / translated by David McDuff and adapted by Diana Webster. Helsinki: Schildts, 2005.

Voltaire. Candide or Optimism (1759) / translated and edited by Theo Cuffe, with an introduction by Michael Wood. London: Penguin Classics, 2005.

Исследования

Rehal-Johansson A. Den lömska barnboksförfattaren: Tove Jansson och mumiverkets metamorfoser // The Trixter Children's Book Author: Tove Jansson and the Metamorphoses of the Moomin Work: Dissertation. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2006.

Westin B. Familjen i dalen: Tove Janssons muminvärld, dissertation. Stockholm: Bonniers, 1988.

К. Богун

«МАМОЦЕНТРИЗМ» КАК ПРИНЦИП ПРЕОДОЛЕНИЯ СТРАХОВ В СКАЗКАХ ТУВЕ ЯНССОН

Автор статьи рассматривает антифобальный дискурс сказочных повестей Туве Янссон о Муми-троллях, выявляет основные приемы его формирования. Основу антифобального содержания автор раскрывает через экспликацию принципа мамоцентризма. Данный принцип конкретизируется через софийную, сотериологическую и сакральную функции Муми-мамы. «Мамоцентризм» так же несет в себе иерофанию «многослойного» в культурном и религиозном отношении теоцентризма. Об этом свидетельствуют отдельные фрагменты сюжетов древнегреческой религии, библейские аллюзии и аскетические практики доброго помысла, присутствующие в текстах цикла о Муми-троллях

Ключевые слова: онтология, страх, эсхатологические мотивы, антифобальные практики, сакрализация, иерофания, теоцентризм, «мamoцентризм».

Преодоление различных страхов является одним из лейтмотивов социализации ребенка и, в то же время, представляется нам важнейшей темой сказочных повестей Т. Янссон о Муми-троллях. Антифобальный дискурс Муми-семейства в значительной степени был ответом на вызовы Второй мировой войны, которая поставила человека лицом к лицу не с обычными страхами и повседневными тревогами, но с великими ужасами. Известно, что писательница придумала мир муми-троллей для того, чтобы и самой отвлечься от тревоги, порожденной военным временем. Эта ситуация переключается с сюжетом из древнегреческой мифологии, где дочь богини любви Афродиты и бога войны Ареса — Гармония (в данном случае гармония, царящая в Муми-долине) оказывается родной сестрой братьев Фобоса и Деймоса — Страх и Ужас [Лосев 1987, с. 133]. Можно говорить о том, что произведения Т. Янссон из цикла о Муми-троллях — это литературный «антифобант» (по аналогии с термином «антидепрессант»), который эффективен и для детей, и для взрослых.

Антифобальные смыслы саги о Муми-троллях выражены, с нашей точки зрения, при помощи трех основных художественных

приемов. Во-первых, сцены опасности, исходящей от таинственных сил природы, находящихся на грани космоса и хаоса, чередуются с умильными сценами семейного благополучия или описанием домашнего уюта, вынесенного на некоторое время вне дома (грот, палатка, сад, плавучий театр и т. п.). При этом домашний мир изображается незыблемым, несмотря ни на какие катастрофы, а последние оказываются в роли наиболее радикальных средств обнаружения этой незыблемости. Все это утверждает ребенка в оптимистическом мировосприятии, для которого бессилие зла, закономерность победы добра над злом — фундаментальные характеристики бытия.

Вторым приемом является нивелирование потестарных отношений или отношений власти и насилия в пользу союзов любви и дружбы, основанных на свободном выборе. Государство, его учреждения и служащие, законы (интерпретируемые автором исключительно как запреты и ограничения), наказания — все это в сказках фрагментально, не бытийственно и находится на периферии сюжетных коллизий (правда, у Т. Янссон есть образ идеального правителя в «Мемуарах Муми-папы», но это уже другая тема). И третьей, — основной, с нашей точки зрения, причиной антифобического эффекта сказок является то, что они превращают читателя в виртуального жителя особой реальности. В этой реальности малейший назревающий конфликт, минимальная агрессия в форме раздражения или неприязни моментально врачуются пониманием, сочувствием, утешением, заботой, игрой, приключением, подарком и всем тем, что представляет собой разные проявления любви.

Все названные причины вытекают из единого основания «Муми-онтологии». И это основание, с нашей точки зрения, вполне корректно выразить в форме принципа «мамоцентризма», несущего в себе, возможно, на уровне нерелефлексивной части культурной памяти (или коллективного бессознательного, согласно К. Юнгу), иерофанию теоцентризма. Речь идет о присутствии трансцендентного в имманентном, сакрального в обыденном. Именно такому феномену известный религиовед и культуролог М. Элиаде дал название «иерофания» [Элиаде 1994, с. 18].

Прежде всего, мамоцентризм проявляется в сказках Т. Янссон в удивительном всезнании Муми-мамы — всезнания, совершенно имманентного ее загадочной природе. Когда комета завершила свой зловеющий полет над долиной, Муми-тролль обращается к маме (именно к маме, а не к папе или Ондатру): «Мама, теперь

все?» И она отвечает: «Все, маленький мой Муми-сын. Теперь все хорошо...» [Янссон 1991 б, с. 159]. Когда Муми-семейство вынуждено спасаться от наводнения на крыше своего дома, а вода угрожающе прибывает, мама сохраняет полное спокойствие: она совершенно определенно *знает*, что спасение придет с минуты на минуту. Мама приготавливает великолепный торт в честь путешествующего в дальних краях сына именно к моменту его возвращения. Когда Муми-семейство оказывается на таинственном острове, мама отправляет детей обследовать остров на предмет возможных опасностей. То есть она не только понимает, чем они больше всего хотят заняться, но и обладает знанием того, что ее детям в данном случае ничто не угрожает. Точно так же мама всегда знает, как победить папину хандру или переориентировать его абстрактную устремленность к «свободе-от» (символом которой в папином сознании являются хатифнатты) в направлении «свободы-для», последовательным воплощением которой является сама Муми-мама. Именно последняя форма свободы, дополняемая маминым всезнанием и всепониманием, делает маму несомненным центром бытия, сконструированного Т. Янссон.

Однако это знание имеет особый характер — оно является всеохватывающим не в силу количества включенной в него информации, а благодаря его софийности. Автор, как нам кажется, воспроизводит традиционное еще со времен античной философии *противопоставление знания как мудрости и многознания*. Например, мама не знает, когда именно прилетит комета (здесь требуется консультация *узких* специалистов — профессоров из обсерватории в Дальних горах). Мама не владеет иностранными языками (как, например, Хемуль, знавший латынь и понимавший язык Тофслы и Вифслы). Когда ей сообщают, что новые ее гости — иностранцы, она озабочена тем, как можно будет понять, «что они захотят на третье на свой день рождения и сколько подушек им надо под голову» [Янссон 1991 г, с. 105]. Маме позволено не знать что-то частное, какую-то не очень важную деталь. Она, например, никогда не видела почтовые марки и называет их «противными липкими бумажками». Она может мемуары назвать «мемуарами» и т. п. Но всеми этими частностями именно и подчеркивается ее *онтологическая правота* — правота в главном, в самом существенном, что является сродненным с особой (по сравнению с другими персонажами) природой ее бытия. Вполне возможно, что и слово «мемуары» она умышленно произнесла неправильно,

чтобы дать возможность папе лишний раз почувствовать себя более умным. Мама не нуждается в чувстве превосходства, и она никогда не утверждает за чужой счет. Она *на самом деле* превосходит всех героев сказок Туве Янссон тем, что она олицетворяет некую эманацию благого начала бытия.

В различных сказках о Муми-троллях мы находим неоднократное упоминание о том, что мама может найти выход из самой сложной ситуации. Например, когда становится известным время приближения кометы к земле, Муми-тролль предлагает всем искать убежище в Муми-долине на том основании, что «мама... что-нибудь да придумает» [Янссон 1991 б, с. 90]. Только мама оказалась способной разрушить чары волшебной шляпы, превратившей Муми-тролля в уродливое существо. Она является последней надеждой для несчастного «короля Калифорнии», и он взывает: «Мамочка, погляди на меня, уж ты-то должна узнать свое муми-дитя» [Янссон 1991 г, с. 29]. Даже в «форс-мажорной» ситуации, когда семейство прячется от кометы в гроте, для Ондатра, случайно севшего в торт, у мамы находится тазик с водой, чтобы он не чувствовал себя липким после случившегося с ним конфуза.

Сотериологическая функция Муми-мамы распространяется не только на живых существ, но и на предметы. Например, мама вырывает на огороде все овощи, чтобы ничего не досталось «противной комете». Мамино тесто, подготавливаемое к торту в честь возвращающегося Муми-тролля, совершенно волшебным образом притягивает унесенные ураганом марки Хемуля. Не только Муми-дом и его обитатели, но даже маленький берестяной кораблик, сделанный мамой в подарок сыну, не пропадает во время наводнения, вызванного цунами. Интересно, что мама мастерит *спасательную* шляпку к потерянному кораблику именно тогда, когда Муми-тролль находит свой кораблик, чудесно спасшийся во время наводнения. Мама никогда не навязывает детям нечто из каких-либо абстрактных соображений: например, если тарелки можно заменить листиками лопуха, она тут же согласится, что тарелки можно оставить дома. Но уж если она что-то считает нужным, то это действительно так, независимо от первоначального впечатления. Даже совершенно бесполезные, с точки зрения Муми-тролля, штаны, уложенные мамой в багаж, *обязательно пригодятся*. И не просто пригодятся, но даже *спасут* маленьких путешественников от крокодилов. И когда это приключение благополучно закончится, Муми-тролль скажет: «Мама была права. Штаны, действительно,

пригодились». В приведенных примерах, несомненно, просматривается *иерофания прозорливости*.

Производной от сотериологической выступает *функция утешения*. Лучше Муми-мамы никто не может понять, ободрить, похвалить, успокоить. Утратившей свою челку и горько рыдающей френкен Снорк мама обещает прекрасное средство для отращивания вьющихся волос. Сумка Муми-мамы кажется наилучшим спальным местом маленьким иностранцам Тофсле и Вифсле. На празднике в честь нахождения сумки Муми-мамы все гости, включая и самого волшебника, могут осуществить свои самые смелые мечты. Даже для Морры, которую никто не любит, у мамы найдется утешение — вместо рубина чудище получает волшебную шляпу, способную совершать самые невероятные превращения.

Особенно явственно утешительная функция проявляется в тех ситуациях, когда мама помогает детям преодолевать страхи. Можно привести множество соответствующих примеров. Снифф бросается к маме и зарывается носом в ее передник, вопя о страшных угрозах, исходящих от тайного общества. Успокаивая Сниффа, мама говорит: «Пока я с тобой, этого не будет» [Янссон 1991 б, с. 31] и переключает его внимание с воображаемых ужасов на обычное и приятное занятие: она просит его вылизать блюдце с пенкой от варенья. Совсем незнакомая маргышка прижимается в страхе к Муми-маме, чувствуя себя в безопасности в ее объятиях.

Одним из распространенных на войне детских страхов является страх сиротства, против которого Т. Янссон предлагает все те же средства, выраженные в принципе «мамоцентризма». В ее сказках Муми-мама — это не только персональная мама Муми-тролля, — это мама всех потерянных или оставленных детишек, для которых у нее всегда найдется вкусная еда, уютное местечко для сна и, главное, совершенно естественная включенность в жизнь большого семейства. Вновь прибывшим детям не надо привыкать к новой обстановке, потому что они с самого начала ощущают себя так, будто они вернулись в свою, родную семью. Даже бедная малышка, ставшая от постоянного страдания невидимой, не только постепенно обретает свой первоначальный вид, но и начинает делать то, что делают совершенно нормальные, счастливые дети — играть, смеяться, хулиганить. Этим она несказанно радует Муми-мату [Янссон 1991 а]. Несомненно, эти примеры прекрасно вписываются в сакрализованный конструкт образа мамы как некой одухотворенной любовью вневременной реальности. И в этом основная загадка

Муми-мамы как онтологического центра, к которому тяготеют все другие сказочные существа.

В поведении большинства мам по отношению к своим детям возможны две крайности: безразличие («я занята», «не мешай», «отстань» и т. п.) и патологическая озабоченность, отягощенная множеством страхов по поводу реальных и мнимых опасностей, грозящих ребенку. В первом случае мама дает ребенку свободу, но он не получает любви. В результате он сам становится не способным к преодолению эгоизма. Во втором случае мать лишает ребенка творчества, возможностей самостоятельного познания бытия и формирует в нем неистребимый даже во взрослом возрасте инфантилизм. Муми-мама не принадлежит ни к одним, ни к другим. Ее поведение является олицетворением аристотелевской золотой середины в плоскости разумной заботы о ребенке. При этом для самой Муми-мамы бытие не эгоцентрично, а полицентрично. Для нее каждое существо представляет собой смысловой центр, на точку зрения которого она всегда готова стать не из чувства долга, а исходя из избытка любви.

Спокойствие и оптимизм Муми-мамы основаны на глубочайшей уверенности в соответствии того, что происходит (или, лучше сказать, «бывает»), благому началу бытия и нравственному устроению каждого живого существа. Сидя на крыше тонущего дома, мама совершенно спокойно говорит: «Я сижу здесь и жду, когда появится наш новый дом. Лишь у негодяев все плохо заканчивается» [Янссон 1991 в, с. 31].

Именно поэтому она не запрещает Муми-троллю и Сниффу отправиться в Далекие горы, не волнуется о путешествующем в далеких землях Снусмумрике, не рыдает об упавшей в люк малышке Мю, не тоскует об оставшихся на дереве Муми-тролле и фрекен Снорк и т. п. Она просто помнит, ждет, надеется и верит, что все будет хорошо. И когда малышка Мю кричит, что скоро все сгорит — «все дома, сады, игрушки муми-троллей, сгорят даже их маленькие братики и сестрички», мама ее энергично останавливает: «Глупости говоришь!» [Янссон 1991 в, с. 7].

Фундаментальная «антифобальность» мамы связана с ее онтологической функцией превращения зла в добро. Это преобразование осуществляется ею несколькими способами, среди которых основным, пожалуй, является практика доброго помысла. В отличие от Муми-мамы Ондатр, убеждающий всех, что он смотрит на мир с философской точки зрения, страдает мнительным преувеличе-

нием размеров и последствий различных неприятностей. Кроме того, Муми-мама незаметно для всех а, возможно, и для себя самой, выступает трансформатором негативной энергии, которую она преобразует на благие дела. Раздражение простуженного папы Муми-мама совершенно естественно переводит в плоскость литературного творчества, отыскивая подходящую для мемуаров тетрадь. Капризы малышек мама предотвращает достаточно широкой свободой детского творчества, удовлетворяя их фундаментальную потребность в познании мира и в занимательных приключениях.

Принцип мамоцентризма находит свою опору в сакрализованной истории Муми-мамы — истории, напоминающей сюжет рождения Афродиты: во время ужасного шторма Муми-мату выносит к берегу большой волной, и Муми-папа подхватывает ее. В этой истории остается не совсем понятным, спасал ли ее Муми-тролль старший, или, наоборот, она была явлена ему как спасительное начало бытия, а история о «спасении» мамы папой была своеобразной семейной легендой, способствующей повышению статуса последнего. Кроме того, если Муми-папа имеет свою историю, описанную со времени самого раннего его детства, то о детстве Муми-мамы не известно вообще ничего. Это усиливает мамоцентризм как принцип, поскольку подлинный бытийственный центр должен быть вневременным. Именно маме доверяет семья совершать ритуальные и сакральные действия — выбор названия корабля и его освящение.

Помимо ассоциаций с Афродитой, не менее обоснованным выглядит сравнение Муми-мамы с Гестией. Эта высоко чтимая в древнегреческой религии богиня домашнего очага, согласно высказыванию известного исследователя античных религий Ф. Зелинского, вырастает из имманентного божества в трансцендентное. Сначала она отождествляется с домашним очагом, потом она понимается как богиня-личность, сестра Зевса. А результатом ее поздней трансцендентализации является то, что Гестию очень редко изображают, не ставят в храмах ее кумиров, а почитают исключительно в качестве символа неугасимого огня [Зелинский 2010, с. 66]. В образе же Муми-мамы мы видим «следы» обратной трансформации — от трансцендентного божественного начала к имманентному, сохраняющего в себе бытийственность вневременного благого начала. Платон в диалоге «Кратил» предлагает интересную этимологию слова «Гестия». Он считает, что в данном случае речь идет о сущности вещей [Доброхотов 1980, с. 26]. У другого античного

философа — Филолая — мы находим отождествление Гестии с огнем, находящимся в центре бытия, с «домом Зевса, матерью и алтарем богов, связью и мерой природы» [Доброхотов 1980, с. 26]. С ним созвучны и высказывания Парменида, согласно которому Гестия — богиня, которая всем управляет и, в то же время, является центральной мерой природы [Доброхотов 1980, с. 26]. Естественно, мы не можем говорить о прямом перенесении этих характеристик на образ Муми-мамы, но некоторые иерофанические аллюзии здесь несомненны.

Соответствующая стихийная сакрализация образа Муми-мамы проявляется и в том, что можно назвать «мини-иконографией». Из всех муми-троллей и снорков только Муми-мама изображается во всех ситуациях с неизменным предметом, который является ее своеобразным символом. Речь идет о сумке Муми-мамы. Эта сумка такая же «вневременная», как и сама Муми-мама, потому что она появляется вместе с Муми-мамой, вынесенной к берегу волной. И в этой сумке есть все, что может понадобиться в самых различных ситуациях. Конечно, сумка Муми-мамы — это не рог изобилия, но намек на источник бесконечных благ здесь, безусловно, присутствует. В качестве сакрального предмета сумка обладает антифобияльными качествами ее владелицы. Не случайно эту сумку облюбовали для безмятежного сна два перепуганных Моррой «иностранца» — Тофсла и Вифсла. По этой же причине мы видим маму утратившей полноту своего сакрализованного образа, когда они утащили ее сумку. Ощущение этой ситуации мама выразила словами, что она теперь *сама не своя*. И поэтому самый грандиозный праздник в Муми-долине происходит не после окончания холодной зимы или благополучного завершения какого-либо приключения, и даже не в честь написания папиных мемуаров (это событие дополняет *мамин* праздник), а в связи с нахождением сумки. Вся долина радуется этому возвращению сакрализованного предмета, и соответствующий праздник завершается целым фейерверком даров от волшебника, исполняющего самые смелые желания всех жителей долины. Пожалуй, неоспоримое первенство этого праздника перед всеми другими отмечаемыми в долине днями как ничто другое подчеркивает принцип мамоцентризма.

Этот принцип реализуется и в несомненном превосходстве Муми-мамы по сравнению с волшебником. Для волшебника смысл жизни сокрыт в самом большом и прекрасном рубине. А мама собирает в своем доме не богатства, а разных существ, нуждающихся

в дружбе и любви (как мы знаем, к драгоценностям она совершенно равнодушна). Это же преимущество мамы перед волшебником видно и в их сокровенных желаниях. Муми-мама загадывает самое необычное желание во всей долине — она хочет, чтобы грусть не томила сердце ее сына в разлуке с другом. Здесь, несомненно, угадывается фрагмент евангельского понимания сокровищ.

Таким образом, принцип мамоцентризма в сказках Т. Янссон несет в себе иерофанию «многослойного» в культурном и религиозном отношении теоцентризма. При этом в онтологеме божественного начала бытия переплетаются сюжеты древнегреческой религии с библейскими аллюзиями (хождение по дну моря, великий потоп), эсхатологическими мотивами, евангельскими темами (в частности, темы свободы и творчества) и даже элементами христианской аскетики (практика доброго помысла). И все эти иерофании служат основному замыслу автора — борьбе со страхом и унынием, утверждению веры в непобедимость добра.

Источники

- Янссон Т. а Дитя-невидимка / Пер. Л. Ю. Брауде. М.: Имидж, 1991.
 Янссон Т. б Муми-тролль и комета / Пер. Л. Ю. Брауде. М.: Имидж, 1991.
 Янссон Т. в Опасное лето / Пер. Л. Ю. Брауде. М.: Имидж, 1991.
 Янссон Т. г Шляпа волшебника / Пер. Л. Ю. Брауде. М.: Имидж, 1991.

Исследования

- Доброхотов А. Л. Учение досократиков о бытии / А. Л. Доброхотов. М.: Изд-во МГУ, 1980.
 Зелинский Ф. Ф. История античных религий: Древнегреческая религия. Религия эллинизма. Рим и его религия. Римская империя и христианство / Ф. Ф. Зелинский. Ростов н/Д: Феникс, 2010.
 Лосев А. Ф. Афродита / А. Ф. Лосев // Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 132–135.
 Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994.

К. Корхонен

ГЛАЗАМИ МОРРЫ

В данной статье автор рассматривает образ Морры — единственного антагониста в цикле текстов о муми-троллях, предлагая различные его интерпретации. Основное внимание в статье уделяется аспекту фокализации, анализ которого позволяет трактовать образ Морры как комплекс художественных проекций различных феноменов: от политических событий до личных переживаний Туве Янссон. В заключении автор отмечает, что данные трактовки не являются исчерпывающими.

Ключевые слова: Туве Янссон, муми-тролли, Морра, шведская литература, финская литература, фокализация, одиночество, гомосексуальность.

В данной статье рассматривается образ *Морры* (*Mårran*, как она зовется в оригинале, по-шведски, или *Mörkö*, как ее называют финны) в повестях Туве Янссон о муми-троллях¹. Анализ осуществляется на основе текстов, вошедших в так называемое «Собрание повестей о муми-троллях», — сборник из восьми повестей, опубликованных в окончательной редакции (многие — после очень серьезной авторской правки) между 1968 и 1970 гг. Отметим, что Морра появляется и в других произведениях Туве Янссон: книгах и комиксах Туве Янссон, во многих мультфильмах и других жанрах массовой культуры, о которых здесь говорить не будет.

I

Без сомнения, Морра — одно из самых устрашающих существ, описанных в детской литературе: серая, холодная, бесформенная масса с большим носом, пронзительными желтыми глазами и длинным рядом белых зубов. Она так холодна, что земля и растения замерзают под ней. Как пишет об этом Алисон Лурие, она в своем роде — «живое воплощение скандинавского уныния» [Лурие 2008, р. 88]. Хотя в «Шляпе волшебника» (*Trollkarlens hatt*, 1948) и можно разобрать два произнесенных Моррой слова, во всех остальных случаях она только завывает и рычит или, что еще страшнее, стоит молча, не издавая ни звука. Ее имя — *Mårran*, напоминает шведский глагол *morra* — «ворчать», «рычать», так что

английский вариант перевода — *Groke*² — представляется вполне соответствующим оригиналу [Bertills 2003, р. 119–121; р. 125].

Появление Морры в повестях о муми-троллях, вероятно, стало причиной большего количества детских травм, чем любой американский фильм ужасов. Автор статьи вспоминает, как сам в детстве не мог читать эти сказки после того, как увидел картинку с Моррой в иллюстрированной книжке «Кто утешит кнютта?» (1960, *Vem ska tröstä knyttet?*).

Перед первым явлением Морры в «Шляпе волшебника» ее описывают два маленьких существа, отчасти похожие на маленьких девочек, Тофсла и Вифсла (по какой-то неведомой причине их имена переведены на английский как *Thingumy* и *Bob*)³: «Страхсла и ужассла! Запирайтесла дверисла от Морры!» [Янссон 2014 в, с. 217]. Тофсла и Вифсла приходят к дверям дома муми-троллей с огромным чемоданом, и семейство троллей приглашает их внутрь. Когда перед домом появляется Морра, то с коллективной точки зрения семейства она описана следующим образом: «Она была не особо большой и вообще не казалась такой уж опасной. Но чувствовалось, что она страшно злая и может ждать бесконечно долго. И это было ужасно» [Янссон 2014 в, с. 219].

Здесь, по-видимому, приходит конец легендарному гостеприимству муми-троллей: в их доме рады всякому — кроме Морры. Окажется, что та пытается вернуть Содержимое чемодана, украденное у нее Тофслой и Вифслой. На описанном далее пародийном суде с юридической точки зрения Морра, без сомнения, оказывается абсолютно права — Тофсла и Вифсла признают, что они и в самом деле украли таинственное Содержимое. Как отмечает Янина Орлова [Orlov 2006, р. 81], аргументы Хемуля, выступающего в роли адвоката-защитника Тофслы и Вифслы, «являются пародией на само понятие *juris prudentia*»: «Дело не в том, кто владеет Содержимым, а в том, у кого больше *прав* на него» [Янссон 2014 в, с. 222]. Фрекен Снорк, выступающая как свидетель со стороны семьи муми-троллей, твердо заявляет: «Морру же мы не одобряли с самого начала. Печально, если придется вернуть ей Содержимое!» [Янссон 2014 в, с. 222]. С точки зрения справедливости это возмутительно. С Моррой обходятся исключительно как с внешней угрозой, с радикально чуждым существом, не имеющим абсолютно никаких прав — примерно как с заключенными Гуантанамо. Однако во время суда Снифф, как обвинитель Тофслы и Вифслы, произносит несколько слов в ее защиту: «Но вы только

подумайте, как одинока Морра именно потому, что никто не любит ее и она не любит никого. Содержимое, быть может, единственное, что у нее есть!» [Янссон 2014 в, с. 222].

Морра ненадолго появляется в «Мемуарах Муми-папы» (*Muminpappa's memoarer*, 1950/1968). Здесь она описана как ужасное чудовище, живущее в Одиноких горах и преследующее тушку Хемуля, которую спасает лишь отвага Муми-папы. Однако все это мы узнаем лишь со слов Муми-папы, которого не назовешь очень надежным свидетелем: возможно, он преувеличивает опасность Морры, чтобы показаться храбрее своим юным читателям.

В «Волшебной зиме» (*Trollvinter*, 1957) Морра возвращается. И вновь о ней говорят еще до того, как она, собственно, появится. Когда Муми-тролль впервые в жизни видит заснеженный пейзаж, он думает, что все умерло, и что мир принадлежит кому-то другому: «Быть может, Морре» [Янссон 2014 в, с. 460]. Чуть позже он встречает Туу-тикки, которая также упоминает о Морре, и Муми-тролль размышляет: «...может, и зима наступила оттого, что десять тысяч морр уселись на землю» [Янссон 2014 а, с. 465]. Затем Туу-тикки устраивает большой костер для лесного народца, но все убегают, когда Морра появляется, садится в костер, и тот гаснет. На этот раз судьбу Морры разъясняет Муми-троллю Туу-тикки: «Она пришла вовсе не для того, чтобы погасить огонь, бедняжка хотела погреться. Но огонь, как и все теплое, гаснет, когда Морра садится на него. Теперь Морра снова разочаровалась в своих ожиданиях» [Янссон 2014 а, с. 489–490].

В повести «Папа и море» (*Pappa och havet*, 1965) мы, наконец, подбираемся к Морре ближе, чем в любой другой истории о муми-троллях. В начале книги семейство собирается на веранде своего дома. Лето закончилось, в первый раз зажжена лампа, создающая в ночи круг света. Однако за пределами круга стоит Морра и смотрит на лампу. И в первый раз в повестях о муми-троллях рассказчик описывает сцену глазами Морры:

Морра еще немного придвинулась к дому. Не спуская глаз с лампы, она тихо покачивала огромной тяжелой головой. Белая дымка холода то и дело прокатывалась у ее ног. И вот она медленно заскользила вперед, к лампе, громадная серая тень воплощенного одиночества. Оконные стекла слабо позвякивали, как при отдаленных ударах грома, а сад затаил дыхание. И вот Морра уже у веранды, она остановилась перед четырехугольником света на ночной земле.

А потом быстро бросилась к окну, и свет лампы ударил ей прямо в глаза. И тогда покой веранды нарушили крики, беготня и движения, похожие на взмахи крыльев; стулья упали, лампу унесли, и веранда погрузилась в темноту. Все помчалось в дом, в самую глубину, в его сердце, в цитадель надежности, где и спрятались со своей лампой. [Янссон 2014 б, с. 469–470].

Здесь повествование больше напоминает модернистский роман с точно идентифицируемой точкой фокализации, чем голос того всеведущего, нелокализованного эпического рассказчика, который Туве Янссон использует в первых повестях о муми-троллях. Однако, возможно, еще важнее то, что не только рассказчик показывает вещи такими, какими их видит Морра, но и Муми-тролль на следующий день пытается вообразить, что та думает:

Муми-тролль представил себе, что он — Морра. Медленно, скорчившись, двигался он по куче мертвой листвы, потом молча стоял в ожидании, пока вокруг распространится туман. Он вздыхал, тоскливо и неотрывно глядя в окно. Он был самым одиноким существом на всей земле.

Но без лампы все казалось не слишком убедительным. И в голове у него начали мелькать кое-какие веселые мыслишки: мыслишки об островах в море и предстоящих великих изменениях [Янссон 2014 б, с. 652].

Иными словами, Муми-тролль практикует то, что сегодня когнитивная наука называет «моделированием психического состояния»: пытается вообразить, что происходит в сознании другого. Эта способность: сменить свою точку зрения на точку зрения другого, — по-видимому, является одним из важнейших условий существования этики, и уж точно — модернистского романа, если не литературы в целом [Zunshine 2006].

Эта сцена подготавливает Муми-тролля к событиям, которые происходят после того, как семья перебирается на одинокий остров с маяком. Морра следует за троллями на остров и приходит, чтобы увидеть Муми-тролля, когда он сидит на берегу со своим фонарем. Ночь за ночью Муми-тролль чувствует, что должен идти на берег и показать Морре фонарь — иначе та сильно рассердится. Несмотря на это Морра заходит все дальше и дальше на остров, и даже растения и камни пытаются убежать от ее леденящего присутствия. Наконец, наступает ночь, когда в фонаре не остается масла, и Муми-троллю приходится идти на берег без него. Однако к его удивлению Морра не сердится, даже когда не может полюбо-

ваться своим личным световым шоу: «И вдруг Морра запела. Она затянула свою веселую песню, раскачиваясь взад-вперед. Юбки ее развевались, она кружилась, топая по песку, изо всех сил стараясь показать, что она рада его приходу» [Янссон 2014 б, с. 769]. Она просто рада видеть Муми-тролля. Под ней больше не замерзает земля, и остров со своими растениями и камнями больше ее не боится. Морра согрелась. Как отмечает Глин-Джонс [Glyn Jones 1979, p. 16], эта радостная встреча происходит как раз тогда, когда Муми-папа примиряется с морем и семья, наконец, встречается с загадочным Рыбаком (бывшим смотрителем маяка): «И тепло побеждает холод», — заключает он [Glyn Jones 1979, p. 16].

II

Так кем или чем является Морра? Врагом, Посторонним, холодным и одиноким созданием, жаждущим света — да, но кем еще?

В наши дни, когда обстановка в мире накаляется, возможно, стоило бы начать с политической интерпретации. Как сказал Гераклит, война — мать всех вещей, и уж точно она породила муми-троллей. Туве Янссон начала писать первую сказку о муми-троллях, откликаясь на нападение Сталина на Финляндию, так называемую Зимнюю войну. Как рассказывала писательница позднее, в первые дни войны она была так напугана, что испытывала атавистическую тягу найти — как делала это ребенком — убежище в детской мечте о безопасности, и самым безопасным местом на земле был для нее *muumin maha* (финн.) — «бабушкин живот». Она даже полагала, что имена *Mumin* и *Muminmamma* могли быть обязаны своим появлением этой ассоциации⁴. Но, как говорит нам Фрейд, вещи, от которых мы стараемся ускользнуть в мечты или фантазии, всегда в той или иной форме возвращаются внутри этих мечтаний или фантазий. Первые две повести о муми-троллях, «Маленькие тролли и большое наводнение» (1945) и «Комета прилетает» (1946) повествуют о конце света, и сегодня стало трюизмом видеть в наводнении или комете символы если не Советского союза [McLoughlin 2007], то, по крайней мере, Второй мировой войны, угрожающей не только Финляндии, но и всему миру.

Так значит, Морра — попросту враг? По меньшей мере, кажется, что так думает Муми-папа, встречающий Морру при первом ее появлении с ружьем в руках. Муми-папа здесь может напомнить правого националиста, каким был отец Туве, Виктор: в конце концов, сам он называет себя в мемуарах «убежденным роялистом».

Муми-папа глубоко расстраивается, когда после визита Морры в повести «Папа и море» Муми-мама говорит, что «совершенно незачем баррикадироваться и не спать всю ночь <...> она не опасна» [Янссон 2014 б, с. 650]. Муми-папа восклицает: «Конечно опасна!» — и в плохом настроении отправляется на всю ночь охранять свою семью от врага. Не кажется ли Морра семейству муми-троллей подобной сталинскому Советскому Союзу с точки зрения Финляндии: подходящей все ближе и ближе, захватывающей новые территории, угрожающей самому его существованию? Возможно, России одиноко среди народов Европы, и она стремится к свету Просвещения, но, потянувшись к нему, способна лишь его погасить? Ужасная, на первый взгляд, не оказывается ли она, в конце концов, не такой опасной, как выглядит: немного похожей на карикатуру на Сталина, нарисованную Туве для журнала «Гарм» сразу после Зимней войны?⁵ И тогда, если Муми-тролль и Морра, наконец, примирились, не делает ли это Муми-тролля своего рода Паасикиви или Кекконеном⁶, мудрым государственным мужем, который умиротворяет Морру и тем самым открывает счастливую эру дружбы и мирного сотрудничества между двумя соседями?

Однако в конечном счете, эта политическая интерпретация не может являться удовлетворительной. Она превращает повести о муми-троллях в националистический текст, что, конечно же, совершенно не соответствует радикальному космополитизму Туве Янссон. Возможно, Муми-папа и рассматривает Морру как всего лишь врага, но этого нельзя сказать о других героях и уж точно — не о Муми-тролле. Возможно, следует поискать ответ в ином месте: на уровне, скорее, психологическом, нежели политическом.

Янина Орлова рассматривает Морру как своего рода зеркало, отражающее семью муми-троллей и их тревоги: «Морра также отражает наше внутреннее Я, что объясняет, почему она тенью следует за семейством. Пока муми-тролли не достигли мира с собой, она будет идти за ними» [Orlov 2006, p. 88]. И, может быть, как предполагает Эбба Витт-Браттстрём, Морра оказывается для Муми-тролля своего рода «темной стороной» Муми-мамы [Witt-Brattström 1993]; или ее «темной тенью», как пишет Мария Николаева в своей юнгианской интерпретации [Nikolajeva 2000, p. 246–248]. Негативность Морры воплощает вытесненную агрессию Муми-мамы по отношению к ее «эгоистичному мужу и инфантильному сыну», или, как предположила Агнета Рехал-Йоханссон [Rehal-Johansson 2006, p. 166–167], Морра воплощает страхи

Муми-тролля, порождаемые тайной меланхолией его, казалось бы, сердечной и заботливой матери⁷. Когда Муми-мама решает принять нелепую идею Муми-папы покинуть Муми-Дол и отправиться на остров, покинутая Морра, согласно Николаевой, на самом деле оказывается «одинокой, угнетенной и несчастной Муми-мамой», которая чувствует, что ее желания незамечены и не услышаны. Возможно, именно поэтому Муми-мама больше знает о Морре и относится к той терпимее, чем ее муж, хотя, в конечном счете, она тоже избегает встреч с чудовищем.

Когда в повести «Папа и море» по пути на остров Муми-тролля спрашивает свою мать, почему Морра так ужасна, та отвечает: «Вероятнее всего, никто ей ничего не сделал. Мне кажется, никому до нее дела нет. И едва ли она помнит или размышляет об этом. Она все равно что дождь, или тьма, или камень, который надо обойти, чтобы двигаться дальше» [Янссон 2014 б, с. 657]. А когда Муми-тролля спрашивает ее, может ли Морра говорить, она отвечает, «что говорить с Моррой не следует. Ни говорить с ней, ни говорить о ней. Иначе она начнет расти и явится за тем, кто болтает. И не нужно жалеть Морру. Ты думаешь, она тоскует по горящему свету? Вовсе нет, ей просто хочется сесть на него, чтобы он погас и никогда больше не горел. А теперь я почти уверена, что немного посплю» [Янссон 2014 б, с. 657].

Представляется, что этот диалог — один из первых случаев, когда образ Муми-мамы — всемогущей, всепонимающей и способной разделить любое чувство идеальной матери — начинает разрушаться. Муми-мама может понять лишь одиночество Морры, но не ее стремление к свету и теплу. Вместо этого она отправляется спать, очевидным образом уклоняясь от обсуждения темы или, как предполагает Орлова, отстраняясь «от угрожающего образа воплощенного мрака и холода» [Orlov 2006, p. 88]. Итак, Муми-троллю остается искать ответы в ночи одному, и (в превосходном образце модернистской свободной косвенной речи) рассказчик сосредотачивается как раз на самых потаенных его размышлениях:

Если на свете есть такое существо, с которым никогда не говорят и о ком никогда не говорят, то его надо мало-помалу уничтожить и не надо даже думать, что Морра существует. Муми-троллю было любопытно, может ли здесь помочь зеркало. Ведь благодаря множеству зеркал тебя может стать сколько угодно, а быть может, эти многочисленные «ты» даже заговорят друг с другом. Быть может... [Янссон 2014 б, с. 657].

Как мы знаем, по мере развития сюжета этой повести Муми-тролля сам становится своего рода «зеркалом» для Морры. И, быть может, полная отражающих друг друга зеркал комната — это метатекстуальный образ самой повести или художественной литературы как таковой: виртуальное пространство, полное героев, делающих друг друга видимыми и существующими, хотя все они, в конечном счете, — лишь отражения, творимые читателем из знаков письменности.

Если Морра и не является темной тенью Муми-мамы, то она, тем не менее, может быть в некотором роде темной тенью женственности. В поисках решения загадки Морры мы можем воспользоваться намеком, который дает нам биограф Туве Янссон Боэль Вестин. Из писем Туве она узнала, что Туве и ее первая возлюбленная, театральная режиссер Вивика Бандлер, в конце 1940-х гг. подписывали свои письма друг к другу как «Тофсла» и «Вифсла»⁸. За образами этих двух странных существ, похожих на маленьких девочек, Тофслы и Вифслы⁹, впервые знакомящих читателя с Моррой, — скрываются, как можно предполагать, сама Туве Янссон и первая женщина, которую она любила. В дни, когда гомосексуальность была преступлением, лесбиянки прибегали к шифрам — в точности как Тофсла и Вифсла, говорящие на своем особом языке, который в силах понять лишь Хемуль (но, опять-таки, учитывая, что Хемуль с его длинным платьем — фигура в гендерном отношении сомнительная, «трансвестит» — для него, возможно, естественна роль транслятора скрытых смыслов гомосексуального дискурса). Украденное у Морры Содержимое чемодана Тофслы и Вифслы — огромный алый Королевский рубин: «Весь чемоданчик заполнился мягким алым светом. Перед ним лежал рубин, большой, словно голова пантеры, пылающий, как солнце на закате, живой, как огонь и блеск воды» [Янссон 2014 в, с. 228]. Королевский рубин — словно сама суть любви, вызывающей зависть всех, кто ее видит. Преследующая двух маленьких девочек и пытающаяся забрать их сокровище обратно, Морра подобна воплощению всех страхов, вызываемых гомосексуальностью — карикатура гомофобного, искаженного представления о лесбийской любви. Это из ее рук Тофсле и Вифсле приходится похищать свою любовь — даже нарушая при этом закон. Призрачная фигура Морры заставляет также вспомнить о словах, использованных Туве в одном из ее писем, в котором она говорит своему другу о решении перейти на *spöksidan* — «сторону

призраков», — что было в то время одним из кодовых имен для лесбийской любви.

Связанным с гомосексуальностью Туве Янссон может показаться и появление Морры в повести «Волшебная зима». Так же, как и Туве после осознания своей гомосексуальности должна была научиться жить в гомофобном обществе, Муми-тролль в этой повести должен научиться жить в совершенно изменившемся мире, который кажется принадлежащим кому-то другому: «Быть может, Морре». Туу-тикки учит его выживать зимой и не бояться Морры, воплощения гомофобии, — а, как мы хорошо знаем, Туу-тикки — это портрет партнерши Туве Янссон, Тууликки Пиетиля, с которой Туве разделила последние десятилетия своей жизни: несколько мужеподобной художницы-дизайнера, обладавшей исключительной житейской мудростью. На этот раз Морра гасит огромный костер — еще один огонь любви, — который разожгла Туу-тикки, но в прочих отношениях оказывается не столь опасной, как представляется поначалу.

Как показала Мария Лааксо [Laakso 2011], повесть «Папа и море» полна гендерных проблем и сексуального символизма. Для Муми-папы идея покорения острова с его фаллической формы маяком — очевидно, проект возвращения утраченной мужественности. Однако маяк окружен женственным морем: непостижимым но, тем не менее, восхитительным миром глубокой и влажной тьмы. С другой стороны, Муми-тролль в этой повести переживает период отрочества что, кажется, понимает Муми-мама, когда объясняет Муми-папе странное поведение сына, внезапно вставшего и вышедшего из-за стола: «Это у него лапы занемели. Он и сам не знает, [что с ним]. Ты думаешь, он все еще маленький» [Янссон 2014 б, с. 768]. Чуть раньше Муми-тролль признался, что пытался привлечь внимание двух кокетливых, ветреных и бесконечно женственных морских лошадок, которые, однако, ускакали прочь, смеясь над ним. Кажется, что, по мнению Муми-мамы, Муми-тролль просто хочет увидеть лошадок снова. Но она не знает, что вместо этого ее сын заинтересован Моррой, темной тенью появляющейся из моря. Причем изначально Морра представляется членом семейства мумии-троллей чем-то противоестественным — существом, в присутствии которого весь остров сходит с ума от ужаса.

Почему Муми-тролль выбирает Морру, забывая о морских лошадках? Агнета Рехал-Йоханссон предполагает, что он выбирает не просто Морру, но Муми-маму: ведь Морра в ее интерпретации

воплощает меланхолию и одиночество Муми-мамы. Однако здесь также можно увидеть выбор между гетеро- и гомосексуальностью. А если это так, то, значит, повесть «Папа и море» повествует не только об отрочестве Муми-тролля, но и о том, как тот «выходит из подполья». Прежде чем отвергнуть эту интерпретацию как абсурдную, можно вспомнить, что в «Папе и море» нет и следа фрекен Снорк — по окончании предыдущей истории она каким-то образом без объяснений исчезла из семьи. Так что же это за инициация, которую Муми-тролль вместе с Туу-тикки проходит в «Волшебной зиме», инициация, о которой, как Муми-тролль размышляет в конце книги, он, возможно, никогда не сможет рассказать фрекен Снорк? Может быть, повести «Волшебная зима» и «Папа и море» рассказывают о пробуждении Муми-тролля — Альтер-эго Туве Янссон — в новом мире, где нет ничего знакомого, и где перед тем, как удастся найти себя, придется не только нарушать несправедливые законы, но и рискнуть оказаться в абсолютном одиночестве, подвергнув цензуре собственные чувства и желания.

Автор статьи отдает отчет в том, что увлечение интерпретациями могло завести его слишком далеко. Нельзя игнорировать то обстоятельство, что данная статья предлагается для публикации в стране, где совсем недавно был введен новый закон против распространения «вредоносной информации» о «нетрадиционных сексуальных отношениях» среди детей, и, несомненно, было бы соблазнительно продемонстрировать, что повести о муми-троллях на самом деле пропагандируют детям гомосексуальность. Это вынудило бы власти — если они и в самом деле намерены требовать буквального исполнения введенного ими закона — запретить любимейшие детские книжки. Результатом стали бы удивительные газетные заголовки и доказательство полнейшей абсурдности нового закона.

Однако, увы, приходится признать: нет, повести о муми-троллях никак нельзя свести к пропаганде гомосексуальности. Приведенные здесь варианты интерпретаций вполне правомерны, но Морра — не плоская аллегорическая фигура: она не просто Сталин, или темная сторона Муми-мамы, или воплощение гомофобии. Более того, истоки образа Морры в сознании и биографии Туве Янссон — одно, а то, как его интерпретируют читатели, исходя из горизонтов их собственных жизненных миров — совсем другое. У всех нас своя Морра, *Mårnan* или *Mörkö*, — темная тень, внушающая страх. Если встречи с Моррой чему-то нас и учат, так

это, по-видимому, тому, что мы никогда не узнаем ее до конца: но то, что мы ее не знаем и не можем изучить, не должно препятствовать нашей встрече. С этой точки зрения, Морра подобна архетипическому Другому, описанному в философских работах Эммануэля Левинаса: Другому, присвоить которого наши аналитические способности не позволяют.

Книги Туве Янссон похожи на море, которое Муми-папа отчаянно стремится проинтерпретировать и понять, используя «научный» подход, — пытается, пока не осознает, что можно жить бок о бок с вещами не интерпретируя их, а просто любя: «...иногда у моря хорошее настроение, иногда плохое. Мы видим только его поверхность. Ведь, если мы любим море, это не имеет значения» [Янссон 2014 б, с. 758]. Читая повести о Муми-троллях, можно вновь и вновь открывать дивные новые возможности интерпретаций и созерцать ранее невиданные перспективы, но ни из интерпретаций не будет окончательной и не предложит аккуратную истину в аллегорической форме. О сказках Туве Янссон можно сказать то, что говорит в «Волшебной зиме» мудрая Туу-тикки; это слова, которые могли бы быть позаимствованы из «Опытов» Монтеня или «Пирроновых положений» Секста Эмпирика, слова, словно вобравшие всю мудрость скептической философии Древности с ее поиском *атараксии*, душевного спокойствия: «Все очень неопределенно, и это-то меня и успокаивает» [Янссон 2014 а, с. 465].

Перевод М. Семиколенных

Примечания

¹ О собрании повестей о муми-троллях и их авторских редакциях см.: Рехал-Йоханссон [Rehal-Johansson 2006].

² Англ. *growl* — «рычать». — *Прим. перев.*

³ *Tofslan* и *Vifslan*. Здесь автор статьи предпочитает использовать шведские имена в том виде, в котором они появляются в оригинальном тексте, хотя во всех прочих случаях опирается на английский перевод.

⁴ В разговоре с Маргарет Стрёмстедт Туве Янссон вспоминает: «*Muminmaha* означает «бабушкин живот» — самое безопасное место на свете. Возможно, потому я и назвала его Муми-троллем (*Moomin*). Ммм... это буква нежная и теплая. Ммммуми... ммммама... да, кажется, это так» [Strömstedt 1996, p. 21]. Можно заметить, что выражение «бабушкин живот» обычно переводится на финский сочетанием *tummin maha* — возможно, Стрёмстедт немного не расслышала. Еще можно заметить, что в других случаях Туве Янссон давала другое объяснение происхождения имени *Mumin*: а именно, что ее шведский дядюшка Эйнар велел ей не таскать исподтишка варенье, а то придет «ледяной муми-тролль (*Moomintroll*)» и заморозит ее [Westin 2007, p. 167].

⁵ Эта карикатура, однако, так и не была напечатана, поскольку редакторы «Гарма» не захотели нарушить хрупкий мир.

⁶ Паасикиви, Юхо Кусто (1870–1956) — президент Финляндии с 1946 по 1956 гг. Был главой делегации на советско-финских переговорах в 1939 г. Подписал Московский мирный договор от 13 марта 1940 г., положивший конец Зимней войне; Кекконен, Урхо Калев (1900–1986) — президент Финляндии в период с 1956 по 1981 гг. Проводил в жизнь политику миролюбивого компромисса, активно сотрудничая и с западными странами, и с Советским Союзом. — *прим. ред.*

⁷ Сходную интерпретацию дает Ёстерлунд [Österlund. 2002, s. 59–62]. Ссылаясь на Николаеву и Рехал-Йоханссон, Нилссон Линдберг в своей диссертации предлагает рассматривать Морру как «отвратительное» (*abject*) Юлии Кристевой, также связанное, согласно последней, с двусмысленными отношениями субъекта и его матери.

⁸ До встречи с Вивикой Бандлер у Туве Янссон было несколько романов с мужчинами: например, с Атосом Виртаненом, подтолкнувшем ее к публикации первой повести о муми-троллях; считается, что он послужил образцом для создания Снусмумрика. Хотя связь Туве и Вивики была краткой, они до конца жизни оставались близкими друзьями. После этого романа Туве считала себя бисексуальной, но, по-видимому, встретив Туулиikki Пьеттилю, она больше не влюблялась в мужчин.

⁹ В английском переводе — *Thingumy* и *Bob*.

Источники

Янссон Т. Волшебная зима / пер. Л. Ю. Брауде // Янссон Т. Все о муми-троллях: Повести-сказки. СПб.: Азбука, 2014. С. 451–536.

Янссон Т. Папа и море / пер. Л. Ю. Брауде, Н. Беляковой // Янссон Т. Все о муми-троллях: Повести-сказки. СПб.: Азбука, 2014. С. 639–776.

Янссон Т. Шляпа волшебника / пер. Л. Ю. Брауде // Янссон Т. Все о муми-троллях: Повести-сказки. СПб.: Азбука, 2014. С. 135–244.

Jansson T. Finn Family Moomintroll / Transl. Elizabeth Portch. New York: Square Fish, 2010.

Jansson T. Moominland Midwinter / Transl. Thomas Warburton. New York: Square Fish, 2010.

Jansson T. Moominpappa at Sea / Transl. Kingsley Hart. New York: Square Fish, 2010.

Jansson T. Muminpappa's memoarer. Helsingfors: Schildts, 1968.

Jansson T. Trollvinter. Helsingfors: Schildts, 1957.

Исследования

Bertills Y. Beyond Identification: Proper Names in Children's Literature. Åbo: Åbo Akademi University Press, 2003.

Glyn Jones W. Tove Jansson: Pappan och havet // Studies in Swedish Literature. Vol. 11. Hull: University of Hull, 1979.

Laakso M. Mies ja hänen saarensa. Sukupuolittuneet maisemat Tove Janssonin romaaniissa Muumipappa ja meri // Tapion tarhoista turkistarhoille. Luonto suomalaisessa lasten — ja nuortenkirjallisuudessa / Eds. Maria Laakso, Toni Lahtinen and Päivi Heikkilä-Halttunen. Helsinki: SKS, 2011.

Lurie A. Boys and Girls Forever: Reflections on Children's Classics. London: Chatto & Windus, 2003.

McLoughlin K. Tove Jansson's Comet in Moominland as War Text // Tove Jansson Rediscovered / Kate McLoughlin and Malin Lidström Brock. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

Nikolajeva M. From mythic to linear. Time in children's literature. Oxford: Scarecrow Press, 2000.

Nilsson L., Sanne S. Pappan, mamman och fyren: Manligt och kvinnligt i Tove Janssons Pappan och havet och Muminpappans memoarer. Thesis, Södertörn University College, School of Gender, Culture and History, 2010. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:sh:diva-5641>

Nummela Y. The 'Janssonesque': Language in Tove Jansson's Moomin Oeuvre // Tove Jansson Rediscovered / Eds. Kate McLoughlin and Malin Lidström Brock. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

Orlov J. Creating the Eternal Farewell: Tove Jansson's Moomin novels // Beyond Babar: The European Tradition in Children's Literature / Eds. Sandra Beckett and Maria Nikolajeva. London: Rowman & Littlefield, 2006.

Österlund M. Muminmamma, mårra eller mymla? Moderskap, motstånd och matriarkal utopi i Mumindalen // Naistutkimus. 2002. No. 1. P. 59–62.

Rehal-Johansson A. Den lömska barnboksförfattaren. Tove Jansson och Muminverkets metamorfoser. Diss. Göteborg: Makadam, 2006.

Strömstedt M. När Muminmamman ställer ifrån sig väskan // Opsis kalopsis. 1996. No. 2.

Westin B. Tove Jansson. Ord, bild, liv. Helsinki: Schildts, 2007.

Witt-Brattström E. "Nummulitens hämnd." Ur könets mörker. Litteraturanalyser. Stockholm: Norstedt, 1993.

Zunshine L. Why We Read Fiction? Theory of Mind and the Novel. Columbus: Ohio State University Press, 2006.

Е. Левко

ГЕРОИ, ОБРАЗЫ, ПРЕДМЕТЫ И СПОСОБЫ ИХ НОМИНАЦИИ В СКАЗКАХ ТУВЕ ЯНССОН

В данной статье рассматривается, какие функции играет изображение предметов и реалий повседневности в универсуме мира муми-троллей. Автор статьи отмечает, что за счет переосмысления образов обыденных предметов фантастический мир Муми-дола, изображенный Туве Янссон, приобретает черты особой узнаваемости и уюта, и что некоторые предметы играют роль важной художественной детали в создании образов тех или иных персонажей.

Ключевые слова: детская литература, Туве Янссон, муми-тролли, художественная деталь.

Мир детей — своеобразный, резко очерченный ландшафт, выдержанный в строгих тонах, где безопасность и страдание идут рука об руку, подстраховывая друг друга. В этом мире есть место абсолютно для всего на свете. Отсутствие здравого смысла переплетается здесь с железной логикой. Есть в этом нечто от сюрреализма, от сновидений, от реальности каждого дня в его фантастическом обрамлении... [Янссон 1966]

Эти слова, сказанные Туве Янссон в 1966 г., не только дают определение миру детства, но и в значительной степени характеризуют ее творческую манеру. В сказочных повестях Туве Янссон о муми-троллях присутствует пласт и фантастический, и реальный, но существуют они не изолированно друг от друга, а переплетаются, органично сливаясь в единое целое. Каковы же составляющие этого мира? При помощи каких художественных приемов создается фантастический мир муми-троллей и как он взаимодействует с реалиями нашей повседневности? Одним из таких приемов является концептуализация обычных, и, зачастую, самых тривиальных предметов и явлений.

В данной статье условно выделяется несколько групп таких концептуализированных предметов и явлений, за счет изображения которых создается уникальность волшебного мира Туве Янссон. Тривиальные предметы нашего обихода, смена времен года,

еда и напитки, то есть то, с чем читатели сталкиваются ежедневно в повседневной жизни и в своем быту, на страницах книг Туве Янссон приобретают новое, поистине философское звучание.

Одной из составляющих образа волшебного мира, созданного на страницах книг о муми-троллях, является *предметная сфера*. Жизнь героев протекает среди обычных вещей человеческого обихода, в то же время некоторые из этих предметов становятся неотъемлемыми элементами образов и приобретают особую важность и значимость не только для конкретного персонажа, но и в рамках всего повествования. Таким образом, в предметном мире выделяется группа *предметов-атрибутов*, по которым узнаются персонажи и через которые описывается их эмоциональное состояние. Сюда можно отнести весь набор вещей, с которыми ассоциируется Снусмумрик: его шляпа, губная гармошка и курительная трубка, с которой даже связано его имя, о чем пойдет речь ниже. В эту же группу попадает челка Фрекен Снорк, здесь особенно показателен тот момент, когда она остается без нее, а также сумка Муми-мамы.

Черная сумка с четырьмя карманчиками является неизменным атрибутом Муми-мамы. Она настолько прочно связана с образом, что без сумки даже Муми-папа с трудом узнает свою жену: «Без сумки она какая-то совсем другая. Когда Муми-мама без сумки, она словно чужая. Я никогда прежде не видел ее без сумки» [Янссон 1948].

Наличие сумки становится символом спокойствия и гармонии, тогда как ее отсутствие или невнимательно отношение к ней Муми-мамы сразу сигнализирует читателю, что что-то не так. Это ярко видно в следующих примерах:

«Она заглянула *как всегда* в свою сумку, притушила лампу» [Янссон 1965] — уточнение «как всегда», идущее рядом с упоминанием о сумке, создает привычный ряд действий (*здесь и далее курсив мой*. — Е. Л.). А в следующем отрывке тот факт, что Муми-мама оставила свою сумку, идет в одном перечне с «самым необычным» и при этом выделяется из ряда усилением при помощи наречия «даже», что сигнализирует о сбое в привычном распорядке и о начале приключений: «Из всего необычного *самым необычным* было то, что Муми-мама заснула на новом месте, не распаковав вещи, не приготовив постели, не пожелав всем спокойной ночи перед сном. Она *даже* оставила свою сумку на песке. Это было страшновато и в то же время весело, это означало, что произошли настоящие перемены» [Янссон 1965]. Ведь обычно вдали от дома

Муми-мама всегда спит, положив сумку под голову: «И она подоткнула всем под ноги одеяла и заснула, положив свою сумку под подушку» [Янссон 1948].

Важность сумки очевидна, это один из тех предметов, которые спасает Муми-мама во время наводнения: «Муми-мама сидела на крыше в обнимку с сумкой, шкатулкой, кофейником и семейным альбомом. Время от времени она отодвигалась от подступающего к ней моря» [Янссон 1954].

Сумка Муми-мамы напоминает обычную дамскую сумочку, наполненную всякой всячиной, и, когда Муми-мamu спрашивают, есть ли в сумке важные вещи, она сразу отвечает: «Нет. Только вещи, которые могут неожиданно понадобиться». Тем не менее, в разных трудных ситуациях из сумки всегда извлекалось на свет самое необходимое: порошки (разные), сухие носки, стальная проволока, карамельки, пробочник, береста, шоколадный пряник «и еще всякая всячина»: «Муми-мама не стала браниться, а, вытащив из своей сумки два разных порошка, дала каждому тот, который был ему нужен» [Янссон 1945]. А в других случаях сумка наоборот пополняется новыми вещами, которые могут пригодиться в будущем: «И она вытащила из сумки большой шоколадный пряник, который захватила с собой из удивительного сада пожилого господина. Разломав его пополам, она оделила поровну и зверька, и сына» [Янссон 1945].

Поэтому исчезновение сумки в «Шляпе Волшебника» становится даже более масштабным событием, чем уход Снусмумрика из Долины Муми-троллей. А когда сумка найдена, то в пиршестве по этому поводу принимают участие все жители Муми-далена. Но и то время, что Муми-мама провела без сумки, ее сумка выполняла еще одну важную функцию — была спальней для Вифслы и Тофслы [Янссон 1948]. А в «Опасном лете» в сумке как-то раз спряталась малышка Мю [Янссон 1954].

Еще один важный предмет, который неразделим с героем, это губная гармошка Снусмумрика. Она передает эмоции героя и реагирует на погоду, отражая общее настроение, «висящее в воздухе». Особенно она важна еще и потому, что Снусмумрик путешественник, и «радость обладания вещами была ему совершенно чужда. Он вполне обходился старым платьем, ... и единственное, с чем он никогда не расставался, была губная гармошка.» [Янссон 1948]. В его репертуаре есть утренние и сумеречные песни, романтические мотивы, станинные напевы и летние мелодии, и самая веселая песенка «Все зверюшки привязали бантики к хвостам». По звукам

губной гармошки всегда можно найти Снусмумрика: «Муми-тролль побежал прямо на музыку и внизу у реки увидел Снусмумрика» [Янссон 1948].

Гармошка, как живое существо, реагирует на то, что происходит вокруг. В тумане, в опасной ситуации, из нее исчезают все звуки: «Снусмумрик достал губную гармошку, но не смог извлечь из нее ни звука. Паром выдуло из нее все ноты. — Плохо дело, — огорченно сказал он» [Янссон 1946]. Целостность гармошки неотделима от целостности остальных героев: « — Мы целы или мне только так кажется?... — И шляпа с гармошкой тоже, — сказал Снусмумрик» [Янссон 1946]. Постепенно все звуки возвращаются в губную гармошку, и это значит, что опасность миновала.

В то же время губная гармошка передает и настроения самого Снусмумрика, как бы разговаривает за него с другими персонажами: «В эту ночь он не наигрывал мелодий, и из его гармошки вырывались лишь отдельные звуки, напоминающие то вопросительные, то утвердительные восклицания, которые обычно означают, что вы не знаете, как ответить своему собеседнику» [Янссон 1962].

Но помимо исполнения всеми любимых песен, Снусмумрик и сам сочиняет разные мелодии. Описание рождения мелодии требует особого внимания: Снусмумрик отгоняет от себя прочие мелодии, ждет, когда окончательно созреет новая песня [Янссон 1970], но и это еще не все: «Эта мелодия звучала в нем уже много дней, но он все не решался выпустить ее на волю. Она должна была как следует подрасти и прихорошиться, стать настолько самостоятельной, чтобы все ее звуки радостно попрыгали на свои места, как только он прикоснется губами к гармошке» [Янссон 1962]. И мелодия тоже живая — она не только зреет и звучит, она еще и подрастает и прихорашивается, словно маленькая девочка или зверек, и только, когда она становится достаточно самостоятельной, ее можно выпускать на волю.

Так, через обычные предметы образ героев становится более объемным и близким читателю. Пусть Снусмумрик и Муми-мама существа выдуманные, но что может сделать их более реальными, как не привычная для взрослого мира идея дамской сумочки, наполненной всякой всячиной или губная гармошка как некий атрибут странствующего барда.

Отдельный большой пласт в сюжетах о муми-троллях составляет описание приемов пищи, а так же *еды* и *напитков*. Тема еды, с одной стороны, связывает вымышленный волшебный мир с реаль-

ным миром людей, где тоже любят кофе и оладьи с вареньем, и в тоже время придает миру муми-троллей особый уют. При этом значение некоторых блюд и напитков возводится в своего рода философскую категорию, через которую регулируется и оценивается эмоциональный фон того или иного эпизода или передаются перемены в настроении героев. Выпивание чашечки кофе превращается в ритуал, а поглощение варенья становится мерилем доброты: «Кто ест оладьи с вареньем, тот не может быть таким уж страшно опасным. С таким можно говорить» [Янссон 1948].

Во всех книгах Муми-мама варит самое разное варенье: клюквенное, малиновое, брусничное, клубничное, причем «на всех банках указан год, когда оно сварено, а крышка обвязана красным шнурком!» [Янссон 1957]. Варенье может поднять настроение в трудную минуту: «Может быть, чашка чаю со смородиновым вареньем могла бы спасти меня» [Янссон 1954]. В сложной и опасной ситуации Муми-мама успокаивает Сниффа при помощи варенья:

— За мной гонятся... Тайное общество... — пролепетал он. — Они схватят меня, и тогда...

— Пока я с тобой, этого не будет, — сказала Муми-мама. — На вот, вылижи блюдечко с вареньем [Янссон 1946].

А во время Волшебной зимы погреб с вареньем спасает всех лесных жителей. «Кто-то пустил слух, что там есть рябина и целый погреб с вареньем. Хотя насчет варенья это, верно, тоже были только слухи...» [Янссон 1957]. Но Муми-маму, когда она просыпается от спячки и видит пустой погреб, это несколько не расстраивает: «И все мне твердили: “Незачем варить столько варенья», — а оказалось, что оно все съедено» [Янссон 1957].

Рядом с вареньем часто идут оладьи. Золотистые оладьи едят на завтрак, оладьями задабривают волшебника и даже используют как наживку при охоте на таинственного Мамелюка, а апогеем праздника становится тот момент, когда «в сад выкатили новые тачки с оладьями» [Янссон 1948], причем для такого количества оладий тесто приходится замешивать в ванной. Эта удивительная гипербола, где оладьи, которые обычно едят поштучно, сочетаются с объемами ванны и тачки, делает из тривиального повседневного блюда настоящее праздничное угощение, которое не может не обрадовать кого угодно. Именно поэтому волшебник, который не ел оладий вот уже несколько десятилетий, вызывает у всех чувство жалости: « — Да, спасибо, — отвечал Волшебник. — Последний

раз я ел оладьи восемьдесят пять лет назад. Всем сразу стало его жалко, и все подошли еще ближе» [Янссон 1948].

Похожим образом пытаются привести в чувства и рыбака в поведи «Муми-папа и море», только уже при помощи кофе:

— Как насчет хорошей чашки кофе? — крикнул Муми-папа, пытаюсь перекричать ветер. — Не знаю, прошло столько времени с тех пор, как я пил кофе... — Голос рыболова звучал, как треснутая жестяная свистулька. Муми-троллю вдруг стало ужасно его жалко [Янссон 1965].

Почему же такую жалость вызывают у жителей Мумидалена волшебник, который давно не ел оладьи, и рыбак, который давно не пил кофе? Кофе, так же, как и оладьи с вареньем, становится у Туве Янссон неким мерилем привычной размеренной жизни, которой нет у рыбака и которая может неожиданно закончиться, как и кофе: «— Да и утреннего кофе тоже нет, — сказал Муми-папа. Мама посмотрела в сторону крыльца, ведущего в гостиную. Крыльца не было, оно скрылось в беспокойной воде» [Янссон 1954].

Но даже во время наводнения в «Опасном лете» герои умудряются сварить кофе, что символизирует их стремление поддерживать традиции дома, уют и привычный уклад жизни даже в самых тяжелых ситуациях: «Давай я нырну за банкой с кофе? — предложил Муми-тролль». [Янссон 1954] За банкой с кофе пришлось нырять, на дрова пустили стул, «который никогда никому не нравился» [Янссон 1954], и все для того, чтобы вернуться к тому каждодневному ритуалу, который несет спокойствие, не важно, что окружает героев: наводнение, шторм, непогода. «Они сидели и пили кофе, и все вдруг сделалось совершенно естественным и правильным» [Янссон 1965].

Кофе становится своеобразным знаком правильности и устойчивости обычной жизни, которая не таит в себе зловещих опасностей. А в некоторых эпизодах кофе связан с ощущением радости и радостного времяпрепровождения: «И теперь все были вне себя от радости и собирались варить кофе» [Янссон 1954].

Наличие кофе радует и возвращает привычный распорядок жизни, а его отсутствие может стать поводом для огорчения:

— А сейчас я хочу кофе.

— Кофейник остался на плоту, — сказал Снусмумрик.

Муми-тролль бросился к расщелине и заглянул в нее. — Плот сорвало и унесло, — жалобно проговорил он. — Кофейник уехал в подземное царство! Как же мы теперь без кофе? [Янссон 1970]

Похоже, что никто из героев не может без кофе. Чашечка кофе меняет настроение Хемуля и возвращает ему потерянное спокойствие: «Не надо было куда-то спешить. На веранде его ждал кофе. Все было ясно и просто, все шло само собой»; «— Все начинает налаживаться! Сейчас мы подбросим дров и выпьем еще кофейку, идет?»; «Я варю кофе, чтобы всем было приятно»; «От кофе в животе у него потеплело, он стал вдруг беспечным и весело сказал: — Послушай, мы, кажется, понимаем друг друга» [Янссон 1970].

Кофе становится символом ясности и простоты, от кофе налаживается жизнь и возникает взаимопонимание. С кофе начинается каждое утро, дымок над домиком в Мумидалене означает, что Муми-мама варит кофе, Снусмумрик без чашечки кофе не может начать сочинять новые мелодии для своей губной гармошки. Не только спокойное утро, но и бурное веселье, сопровождается выпиванием множества чашек кофе: «Эту ночь невозможно описать! Такого количества вопросов, восклицаний, объятий, объяснений и чашек кофе еще не видела ни одна веранда» [Янссон 1950].

Кофейные аксессуары также активно вовлечены в повествование. В повести «Дитя невидимка» Снусмумрик кладет в кофейник дракончика, а в «Мемуарах папы муми-тролля» описывается зверек, который жил в банке из-под кофе и коллекционировал пуговицы [Янссон 1950].

Янссон превращает обыденные ежедневные взрослые ритуалы в действия, символизирующие спокойствие и стабильность мироздания. Наша вера в то, что чашечка хорошего кофе поможет решить глобальную проблему, фактически овеществляется на страницах ее книг.

Еще одной художественной деталью, при помощи которой конструируется волшебный универсум Мумидалена, можно считать описание *времен года*. Этой, на первый взгляд, тривиальной категории времени, уделяется особое внимание: названия месяцев и времен года даже выносятся в заглавия книг: «Опасное лето», «Волшебная зима», «В конце ноября». Смена времен года связывается с определенными ритуалами и действиями героев. Каждый из них по-своему переживает наступление зимы или осени. Для Снусмумрика наступление осени — это сигнал к новым путешествиям в одиночку, с приходом зимы семья муми-троллей погружается в спячку. Времена года в своем круговороте приобретают философское звучание: «В Муми-дол вступает прохладная осень, и так надо потому, что без нее не бывает новой весны» [Янссон

1948]. И не всегда очевидны причинно-следственные связи между действиями обитателей долины Муми-троллей и сменой сезонов:

— Ты положила конец лету. Нельзя зажигать лампы, пока лето по-настоящему не закончится. — Что ж, в таком случае наступит осень, — как всегда спокойно ответила Муми-мама [Янссон 1965].

Ранним утром, проснувшись в своей палатке, Снусмумрик почувствовал, что в Долину муми-троллей пришла осень... Вмиг все вокруг меняется, и тому, кому пора уезжать, нельзя терять ни минуты... Его друзья проснутся поздним утром и скажут: «Он ушел; стало быть, наступила осень [Янссон 1970].

Кажется, что осень наступает потому, что Муми-мама зажигает лампу, а Снусмумрик отправляется в путь, а не наоборот. Конец осени в книгах Туве Янссон ощущается как особое время. Мир не просто делится на тех, кто заготавливает свой домик для зимней спячки, и тех, кто бодрствует зимой. Это разделение приобретает более философский размах: «Есть на свете те, кто остается, и те, кто собирается в путь. И так было всегда. Каждый волен выбирать, куда есть время, но после, сделав выбор, нельзя от него отступать» [Янссон 1970]

Особую категорию представляют все *жители* Муми-далена: выдуманные существа забавного вида. Интересно, что наряду с хемулями, сносками и муми-тролями здесь обитают вполне привычные сказочные персонажи, как, например, дракончик в рассказе «Дитя-невидимка» или вовсе самый обычный котенок (повесть «Маленькие тролли и большое наводнение»), которые увязывают мир, созданный Туве Янссон с миром фольклорной сказки и с повседневной реальностью. Пантеон вымышленных существ в книгах Туве Янссон, несомненно, заслуживает отдельного внимания, но размеры настоящего исследования позволяют нам сконцентрироваться лишь на небольшой его части, а именно антропонимической.

Обитатели мира муми-троллей, как правило, изображены ярко и узнаваемо, с использованием гротескных деталей, даже если они упоминаются мельком. Так Сносок меняет свой цвет в зависимости от настроения, Фильфьонка не любит родственников, но считает необходимым выказывать родственные чувства, Ондатр любит философствовать, но при этом все остальные должны ухаживать за ним. Каждый герой мумии саги — это и яркий персонаж, и, в то же время, психологический образ, наделенный определенными чело-

веческими чертами. Создавать такие образы писательнице во многом помогает прием значимого имянаречения.

Так, имя путешественника *Снусмумрика* — *Snusmumriken*, чьим основным атрибутом является курительная трубка, связано со шведским словом *snus* — курительный табак [Ефремова, 1999, с. 324]. Интересно, что на английский язык эти имя переведено как *Snufkin* при помощи похожего слова *snuff* — нюхательный табак или порошок, понюшка, то же сделано и в финском переводе *Nuuska* от финского *nuuska* — нюхательный табак [Вахрос 1999, с. 407], а в немецком переводе (*Der Mumrik*) и в русской транслитерации (*Снусмумрик*) это значение потеряно.

Еще одно имя, потерявшее свое значение без перевода — *Хемуль* / *Hemulen*, образованное от шведского слова *hemul* — 1) юридический документ на право чего-либо, поручительство, рекомендация, 2) доказательство обоснованности чего-либо [Ефремова 1999, с. 150] Второе значение слова делает этот антропоним особенно говорящим: Хемуль является персонажем, который пытается подчинить определенным правилам не только свою жизнь, но и жизнь окружающих,

Lilla My — *Малышка Мю* — в отличие от примеров, описанных выше, имя этого персонажа мотивировано фонетически, как и ряд других имен, поскольку существует практика приписывания символического значения звукам на основе артикуляции. В частности звуки, произносимые с вытянутыми губами, могут ассоциироваться с плохим настроением, насмешкой и презрением. [Долинин, 1987, с. 120]. Именно с этим ассоциируется Малышка Мю, вредная, агрессивная, старающаяся постоянно кому-нибудь досадить.

Образ некоторых персонажей дополняется особой манерой говорить — как, например, «загадочный» язык Тофслы и Вифслы, сконструированный по модели секретных детских языков.

Таким образом, основными характеристиками сказочного мира является не только его пространственно-временной континуум, но и его предметная наполненность. В рамках поля одной волшебной сказки или цикла сказок с единым кругом персонажей можно выделить несколько однородных предметных групп, особое отношение героев к которым делает эти объекты ключевыми образами, своего рода концептами данного текста, и придает им ряд новых характеристик, которые могут отличаться от привычных читателю представлений.

С другой стороны, эти ключевые предметы не только формируют волшебный мир, но и сами по себе характеризуют определенных персонажей, которым они принадлежат или с которыми ассоциируются.

Источники

Янссон Т. «В сказке должна быть тропинка, на которой писатель останавливается — и ребенок продолжает путь в одиночку...» 1966. / пер. с англ. Л. Кацнельсон / цит. по интернет-републикации: URL: <http://ps.1september.ru/article.php?ID=200302015> (дата обращения: 30.07.2015).

Янссон Т. В конце ноября / пер. Н. Беляковой, 1970. URL: <http://www.tove-jansson.ru/books/mumi8.shtml> (дата обращения: 30.07.2015).

Янссон Т. Волшебная зима / пер. Л. Брауде, 1957. URL: <http://www.tove-jansson.ru/books/mumi5.shtml> (дата обращения: 30.07.2015).

Янссон Т. Дитя невидимка / пер. Л. Брауде, 1962. URL: <http://www.tove-jansson.ru/books/mumi6.shtml> (дата обращения: 30.07.2015).

Янссон Т. Маленькие тролли и большое наводнение / пер. Л. Брауде, 1945. URL: <http://www.tove-jansson.ru/books/mumi0.shtml> (дата обращения: 30.07.2015).

Янссон Т. Мемуары папы мумии-тролля / пер. Л. Брауде, Н. Беляковой, 1950. URL: <http://www.tove-jansson.ru/books/mumi3.shtml> (дата обращения: 30.07.2015).

Янссон Т. Муми-тролль и комета / пер. В. Смирнова, 1946. URL: <http://www.tove-jansson.ru/books/mumi1.shtml> (дата обращения: 30.07.2015).

Янссон Т. Муми-папа и море / пер. И. Хилькевича, 1965. URL: <http://www.tove-jansson.ru/books/mumi7.shtml> (дата обращения: 30.07.2015).

Янссон Т. Опасное лето / пер. со швед. Л. Брауде, 1954. URL: <http://www.tove-jansson.ru/books/mumi4.shtml> (дата обращения: 30.07.2015).

Янссон Т. Шляпа волшебника / пер. В. Смирнова, 1948. URL: <http://www.tove-jansson.ru/books/mumi2.shtml> (дата обращения: 30.07.2015).

Исследования

Вахрос И., Щербаков А. Большой финско-русский словарь. М.: Рус. яз., 1999. 816 с.

Долинин К.А. Стилистика французского языка. М.: Просвещение, 1987. 303 с.

Ефремова В.В. Шведско-русский и русско-шведский словарь. М.: ООО «НИК П», 1999. 912 с.

Я. Новикова

СКАЗКА В ВОЕННОЕ ВРЕМЯ: ЮРЬЁ КОККО «ПЕССИ И ИЛЛЮЗИЯ» (1944)

В статье рассматриваются особенности финской детской литературы в годы Второй мировой войны на материале сказки Юрьё Кокко «Песси и Иллюзия» (Pessi ja Illusia, 1944). Основное внимание автор уделяет поэтике произведения и его месту в культурно-историческом контексте.

Ключевые слова: детская литература, финская литература, литературная сказка, Юрьё Кокко.

Военное время предложило развитию детской и молодежной литературы Финляндии новые стимулы и вызовы. Мэтры детской литературы, такие как Арвид Людекен (1884–1960), Анни Сван (1875–1958), Мэри Марк (настоящее имя Керсти Бергрот) (1886–1975) и Айли Сомерсало (1887–1957), на тот момент больше уже не создавали значительных произведений, но их творчество еще долгое время находилось в поле зрения благодаря переизданиям их известных книг [Heikkilä-Halttunen 1999, s. 133].

Исключительные условия породили приход в детскую литературу случайных авторов, которые писали для различных литературных конкурсов в надежде получить денежные премии. Военное время обусловило существенное ограничение ассортимента потребительских товаров, выразившееся, в том числе, и в дефиците детских книг. В этой связи возник повышенный спрос на издания для детей и юношества, особенно если они были снабжены яркими иллюстрациями. В таких условиях начинающим писателям не всегда хватало терпения отшлифовать свои тексты, т. к. они гонимы для издательств и читателей и в необработанном виде. Писавшие для молодежи (в том числе, и под множеством псевдонимов) Каарло Нуорвала (1910–1967, псевдонимы К. Руовала, Рейно Аррас) и Олави Линнус (1914–2000, псевдонимы, Рекс Дэвис, Гил Денник) являются яркими примерами успешных писателей, порожденных исключительными обстоятельствами [Heikkilä-Halttunen 1999, s. 133]. Обширное творчество Нуорвалы включает пользовавшиеся спросом приключенческие и детективные романы,

а также книги для девочек, целью которых было подготовить целевую аудиторию к материнству и семейной жизни. Популярности писателя способствовала не только его литературная продуктивность — только в 1945 г. Нуорвала опубликовал 27 книг, — но и работа в киноиндустрии. Писатель, переводчик, поэт-песенник и сценарист Олави Линнус также был известен своими детективными романами, а в 1943 г. написал сценарий для политического короткометражного фильма «Железный народ» (*Raudan kansaa*). Разностороннее творчество в основном развлекательного характера, адресованное различным категориям читателей и зрителей, обеспечило авторам успех в кризисные военные годы.

Динамика издания произведений детской и молодежной литературы в 1940–1950-х гг. совпадала с тенденциями развития художественной литературы в тот период в целом. Военное время не особенно обременило налогами довольно малочисленную детскую и молодежную литературу. Начало войны незначительно сократило ежегодный объем издания художественной литературы для детей (около ста наименований детских книг в год), но в дальнейшем тенденция характеризовалась постоянным подъемом, несмотря на кризисные времена. В 1944–1948 гг. ежегодно публиковалось 250–300 наименований финской и переводной литературы для детей и юношества. В 1949 г. это количество сократилось на треть, но к началу 1950-х гг. ежегодный выпуск детской и молодежной литературы возрос и на протяжении всего десятилетия оставался в среднем на отметке немного более 300 наименований в год [Heikkilä-Halttunen 1999, s. 133].

Интерес писателей и всего общества к детской и молодежной литературе в Финляндии варьировался в зависимости от социокультурной ситуации. Когда значение этих изданий как инструмента национального воспитания уменьшилось к концу XIX в., уменьшился также интерес к ним издателей и авторов, создающих детскую литературу. Детская и молодежная литература вплоть до начала 1950-х гг. была отмечена печатью практического назначения. Воспитательные, дидактические, а в военное время и пропагандистские задачи были первостепенными, и лишь во вторую очередь внимание уделялось эстетической ценности произведений. Только начиная с 1949 г. детскую и молодежную литературу в источниках национальной библиографии стали считать частью художественной литературы — до этого она классифицировалась как «педагогические материалы» [Heikkilä-Halttunen 1999, s. 133].

В военные годы была заложена основа современной финской детской литературы. Старая традиция дидактической сказки с религиозным уклоном, родоначальником которой был писавший на шведском языке Сакариус Топелиус (1818–1898), уступила место новой литературе для детей и юношества, отражавшей реалии Зимней войны (1939–1940) и советско-финской войны (1941–1944). Патриотическая и воспитательная тенденция, свойственная историческим приключенческим романам 1920–1930-х гг., перешла в произведения, адресатом которых было юношество 1940-х гг. Война предложила новые ролевые ситуации. В детской пропагандистской литературе военного периода маленькие «лотты»¹ и солдаты подвергаются бомбардировкам, оказываются в окружении врага и совершают подвиги [Heikkilä-Halttunen 1999, s. 133]. В книгах, читательской аудиторией которых были мальчики и юноши, особенно подчеркивалась готовность принести себя в жертву на благо Родины. Так, главным героем повести Каарло Нуорвалы «Ординарец» (*Taistelulähetti*, 1941) является сын офицера, мечтающий о том, как погибнет за Родину, будет посмертно награжден и как его мать и отец будут им гордиться.

Финская немногочисленная литература для самых маленьких (книги с картинками) активно использовала военный реквизит для иллюстрирования (как, например, в книге автора К. Й. Сеппяля и иллюстратора Хельги Шёстедт «Наша компания на зимних военных учениях» — *Meidän sakkitalvisotaharjoituksissa*, (1942) и в книге Арнольда Тильгманна «Бравый солдат Типу» — *Urhea Tipu Sotilas*, (1943) [Heikkilä-Halttunen 1999, s. 134].

Вышедшая летом 1944 г. сказка ветеринара и защитника природы Юрьё Кокко (1903–1977, род. в г. Сортавала) «Песси и Иллюзия» (*Pessi ja Illusia*) своим большим успехом у современников и последующей славой обязана в первую очередь взрослым читателям. Издательство WSOY (Werner Söderström Oy) выпустило книгу в формате большого подарочного издания, и 40 000 экземпляров были проданы в течение двух недель сразу после появления сказки в магазинах в 1944 г. А в 1948 г. вышло уже шестое издание книги «Песси и Иллюзия».

Книга «Песси и Иллюзия» стала центральным произведением послевоенного поколения, частью памяти нации, а Юрьё Кокко — финским классиком жанра [Heikkilä-Halttunen 1999, s. 134; Saukkoripi 2010, s. 138]. Книга была популярна на протяжении длительного времени, в особенности в 1950-х гг., в период обнов-

ления сказочной традиции, когда сказка начала объединять реальность и вымысел и снова стремилась приблизиться к восприятию пространства финского леса в мифологическом ключе [Heikkilä-Halttunen 1999, s. 134]. Лес вновь оказывается населен языческими божествами, а элементы его универсума (деревья, травы, водоемы и пр.) обладают целебными свойствами, как это было описано еще в национальном эпосе «Калевала».

Традиционно природа трактуется в финской литературе как друг, готовый дать убежище в моменты личных несчастий и общественных катаклизмов. В статьях Отдела пропаганды и агитации Финской армии в период Зимней войны лес представлен в качестве союзника солдат. «Финн приходит в лес, как в свой дом», — писал Сакари Пялси (1882–1965) в своем произведении «Традиции жизни охотника» (*Eräelämän perinteitä*, 1944) и демонстрировал, как навыки воюющей в лесу армии являются органической частью финской народной традиции, в которой лес называют «почитаемым источником и защитником жизни» [Lassila 1999, s. 27].

Однако уже в военное время появилась необходимость отделить тему природы от политических аллюзий, вернуть ей невинность и священную нетронутость — качества, которые, по мнению литературоведа Пертти Лассила, традиционно составляли основу романтично-пантеистического отношения финнов к природе [Lassila 1999, s. 27].

Сказка «Песси и Иллюзия», проиллюстрированная сделанными Юрьё Кокко фотографиями флоры и фауны Карельского перешейка, стала самым тиражируемым наглядным примером того, как в литературном произведении природе, оскверненной войной, возвращается ее невинность. «Среди прорванных фронтов, в миг, который предвещал хаос, народ Финляндии обрел сказку, читал сказку!» — вспоминал Кокко в 1964 г. [Lassila 1999, 27]

Сказка о дружбе и любви тролля и девочки-эльфа посреди фронтовых сражений, рассказывающая о диалектике пессимизма и надежды, отвечала общей потребности нации. В стране царилло ощущение, что война скоро закончится и многое изменится. Кокко не предлагал пути в мир детского непосредственного восприятия природы, в состояние утраченной невинности, но напоминал, что вечный микрокосмос природы сильнее хаоса [Lassila 1999, s. 27].

Юрьё Кокко имел литературный опыт еще до создания популярной сказки: в 1932 г. был опубликован его учебник «Домашнее животное. Анатомия и физиология для школ и самообразо-

вания» (*Kotieläin. Anatomia ja fysiologia kouluja ja itseopiskelua varten*), во время войны, в 1941 г. вышла его драма «Поддерживайте огонь. Пьеса с передовой Финской войны 1939–1940» (*Pitäkää tulta vireillä. Näytelmä etulinjalta Suomen sodassa 1939–1940*). Следующее произведение писателя, сказка «Песси и Иллюзия», стало одной из наиболее популярных детских книг в Финляндии [Saukkoripi 2010, s. 138], продолжающей переиздаваться и в 2000-е гг.

Композиционно произведение состоит из отдельных историй, имеющих свои названия и связанных между собой обрамляющим повествованием. Рассказчик, от лица которого ведется повествование, служит на фронте офицером ветеринарной роты, скучает по своим детям и пишет для них сказку в качестве подарка на Рождество. Тролль и эльф появляются на замерзшем лобовом стекле автомобиля рассказчика, когда он возвращается в место дислокации своего военного подразделения из служебной поездки по Карельскому перешейку — так история переносится в мир сказочных существ. Песси и Иллюзия живут поблизости от фронта — по словам автора, «на краю пулеметного гнезда».

Приступая к работе, я решил, что местом действия книги будет фронт. Тролль и эльф на фронте! Я был пессимистом, но питал, однако, различные надежды на то, какая удивительная судьба может спасти народ Финляндии. Но как ввести войну и солдат в сказку? Этот вопрос было трудно решить. Все это должно прийти естественно, не насильно и не резко. Мне необходимо было найти тролля и эльфа такими, какими они прятались в глубинах души моих братьев по оружию [Kokko 1964, s. 73].

Разрушительные действия людей приводят к непредсказуемым и чудовищным последствиям, но жители леса, птицы, насекомые и растения образуют свое общество со своими законами. По сюжету сказки Иллюзия должна была носить то же имя, как и ее отец, Иллюзион, но осталась очень маленькой, и имя пришлось сократить. То же произошло и с троллем Песси, отца которого зовут Пессимист. Песси очень удивляется, когда однажды в весенний день неожиданно встречает в своем родном лесу красивую девочку-эльфа. Выясняется, что Иллюзия тайком убежала из дома, который находится на радуге, чтобы исследовать находящийся внизу мир. Песси показывает Иллюзии цветы и лесных зверей. Жизнь на земле вовсе не такая, какой ее описывал своей дочери Иллюзион. Хотя заросший волосами, легко впадающий в уныние Песси

и воздушная, беззаботная Иллюзия являются во многом противоположностью друг друга, они становятся друзьями:

— Слушай, Песси, ты видел свое отражение? — Свое отражение? — удивился Песси. — Да. Ты видел, какой ты? — спросила Иллюзия и поднялась на камешек. — Да я знаю, что очень волосатый, особенно зимой. — Я не это имею в виду. Ты видел свое лицо? <...> Иллюзии удалось снова заманить его на берег ручья и заставить Песси опять посмотреть в воду. — Дотронься теперь пальцем до носа, — сказала Иллюзия. Песси дотронулся до носа, и отражение сделало то же самое. Что бы он ни делал, отражение делало так же. Это было невероятно. Когда Иллюзия сказала, что существо в воде – отражение Песси, то и это было невероятным. Песси захотелось улыбнуться, и отражение улыбнулось, показывая большие красивые белые зубы. Теперь отражение было красивым. — Видишь, какой ты красивый, когда улыбаешься, — сказала Иллюзия² [Kokko 2002, s. 119, s. 122].

Девочка-эльф в восторге от всего, что она видит на земле. На закате радуга исчезает, и Иллюзия больше не может найти дорогу домой. Надо ждать следующего дня. Но лето выдалось очень сухим, и радуга больше не появилась. Последняя надежда на возвращение домой рушится, когда Паук однажды ночью перегрызает крылья Иллюзии. Так он мстит отцу Иллюзии, который в свое время учился в школе лучше, чем Паук. Лето проходит, и приближается зима. У троллей вырастает густая шерсть, и они впадают в спячку. Эльфу помогают перезимовать лесные жители. Они выкапывают для Песси и Иллюзии теплую нору и дают советы о том, как запастись едой. Край сотрясает человеческая война, но лесные обитатели ничего в этом не понимают. Зимовка проходит удачно, а весной рождается Лесная принцесса, ребенок тролля и эльфа без шерсти и без крыльев — новый человек. Двое детей превращаются в двоих взрослых и становятся семьей благодаря появлению ребенка. Сказка становится историей взросления, где поворотный момент — исчезновение крыльев Иллюзии — провоцирует цепь событий, заставляющих оторваться от мира детства и перейти через принятие ответственности в мир взрослых [Heikkilä 2013, s. 12].

Произведение «Песси и Иллюзия» знаменовало начало финского сказочного модернизма. Для модернизма характерно обыгрывание схемы традиционной сказки о животных, в том числе и для выражения сатиры. Например, от лица священного дерева финнов — рябины — автор комментирует отчуждение человека от природы [Saukkoriipi 2010, s. 138]:

Он такой самовлюбленный, думает, что управляет всем миром, что не подчиняется тем же законам природы, законам причины и следствия, как все остальные в мире. Он не знает, что мы, рябины, отомстим ему, не только за себя, но также и за всю природу, которую он покинул. Это святая месть, с помощью которой Святой Дух призывает его в мир красоты [Kokko 2002, s. 202–203].

Кокко изображает войну как выплескивание агрессивной энергии масс, что, по его мнению, является следствием уменьшения жизненного пространства из-за роста населения. Отношение произведения «Песси и Иллюзия» к войне оказывается, однако, неоднозначным, даже противоречивым. По мнению профессора Хельсинкского университета, литературоведа Аули Виикари, «Песси и Иллюзия» — величайший идеологический учебник 1940-х гг. Сказка Кокко была призвана восстановить трепетное отношение финна к природе, что способствовало бы поднятию духа в военных условиях и стимулировало бы стремление солдат защитить свою Родину. Кокко сравнил естественную смерть, регулируемую бесконтрольно размножающийся в природе живой материал, и масштабное истребление человеческих ресурсов на войне. В результате этого сравнения страдания обретают в сказке эффект обновления жизни. Мысль о жертвенности содержит принятие смерти как необходимой части обновления, созидательного разрушения [Saukkoriipi 2010, s. 139]. Идея жертвы одних ради будущей жизни других прослеживается в главе, повествующей о Любопытном Моллюске. Попавшая в раковину Моллюска слеза Иллюзии превращается в жемчужину, которую находит солдат Пиенанен и отдает полковнику, чтобы тот сделал подарок своей жене. Полковник дает Пиенанену отпуск, но солдат погибает за день до отъезда. Жемчужина превращается в украшение на шею женщины.

Кокко сам утверждал, что для него «началом всего является природа». Контакт с природой, человек получает лучший старт для своей жизни. Из мальчика в произведении «Ожерелье из волчьих клыков» (*Sudenhampainen kaulanauha*, 1951) вырастает в условиях дикой природы «здоровый, жизнерадостный и думающий своей головой гражданин, а никакой не городской массовый человек». Природа заставляет человека оценить собственные внутренние силы и дает новые источники энергии. Согласно Кокко, тоска по природе — это часть человечности: «У меня есть своя идея, которую я здесь преследую. Теория, если так можно сказать. И вот

она — с тех пор как человек создал культуру, он всегда стремится обратно в природу» [Saukkoriipi 2010, s. 139].

Попавшие на фронт или угнетенные войной люди относились к литературной деятельности как к освобождающему переживанию. По словам Юрьё Кокко, «война сделала каждого фронтовика поэтом», т.к. только в одних письмах стихотворений было больше, чем когда-либо, хотя авторы знали, что их произведения могут подвергнуться цензуре. Кокко сам превратился на войне в сказочника. Обстоятельства создания сказки «Песси и Иллюзия» описаны в ее первой главе, которая называется «Исчезнувшие эльфы», и в книге воспоминаний «Война и сказка» (*Sota ja satu*, 1964) [Pilke 2009, s. 284]. В начале сказки автор рассуждает:

Но мне не было достаточно того, что в полях, лесах, озерах и на лугах я видел цветы и животных, чьи названия я знал, и что я мог видеть краски природы и слышать пение птиц. Этого всего, по моему мнению, не хватало для написания такой книги, какую я собирался написать. Надо уметь вглядываться в травы, деревья, заглядывать на дно озера и в пещеры непроходимых гор, достигать вершин освещенных северным сиянием сопков, потому что там много такого, о чем только писатели догадываются и что только дети чувствуют. Только они догадываются о существовании в природе множества эльфов и маленьких троллей и испытывают на природе искреннюю радость, а иногда и ужас, так как они видят в природе судьбу [Kokko 2002, s. 6].

Кокко давно планировал создание литературной симфонии. Под Рождество 1941 г. он ездил с проверкой в качестве военного ветеринара в поселок Кюурёля (в настоящее время — село Красносельское). Ранее он уже путешествовал по Карельскому перешейку, в том числе бывал в Кюурёля, и красота места произвела на него большое впечатление. Приехав в Кюурёля сейчас, Кокко обнаружил, что местная церковь стала объектом артобстрела. Снаряд попал в алтарную картину, и лик Иисуса Христа, изображенный на ней, оказался частично уничтожен, причем осколок гранаты попал в висок изображения Спасителя. Увиденное потрясло Кокко, и когда он на обратном пути заметил группу советских военнопленных, бредущих по дороге, вызванные войной переживания дали начало идее симфонии природы. Образы тролля-пессимиста и эльфа-оптимиста начинают жить в воображении писателя [Korhonen, эл. ресурс].

У Кокко с детства было особенное отношение к природе. Он чувствовал непосредственную связь с животными и растениями,

и ему казалось, что он понимает их язык. Став старше, он четко знал, как можно с помощью фотографий поймать сущность этих образов. Знакомый по обложке книги образ Иллюзии возник благодаря применению метода коллажа к фотографии дочери писателя Ами и изображению крылатого насекомого [Korhonen, эл. ресурс].

Кокко писал и фотографировал свою сказку три года посреди фронтовой действительности. Жизнь в сказочном мире помогла Кокко выстоять, но война придала книге странную атмосферу нависшей катастрофы, хотя история заканчивается счастливо — рождением бесхвостого и бескрылого ребенка Песси и Иллюзии, т. е. человека [Korhonen, эл. ресурс].

Повествование об эльфе и тролле Кокко начал в канун Рождества 1941 г. Изначально предполагалось, что история будет размещена в семейной рождественской газете, которую автор хотел послать домой детям. Сказка на девяти листах родилась за одну ночь в блиндаже, когда Кокко был на ночном дежурстве. Наутро Кокко прочитал сказку офицерам, жившим с ним в одном помещении, после чего соратники захотели сделать из газеты общую рождественскую газету ветеринарной роты. Позже Кокко продолжил сочинять свою сказку. Писатель рассказывал, что оставался на войне спокойным именно благодаря тому, что занимался литературным творчеством [Pilke 2009, s. 285].

Издатель получил рукопись Кокко в октябре 1943 г. и высказал пожелание, чтобы произведение попало в продажу уже на Рождество. Однако выпуск отложили до весны, так как издатель предлагал изменить название и сомневался в уместности фотоиллюстраций. Но писатель настоял на своем, от рисованных иллюстраций он отказался и название осталось прежним. Только изначальное имя девочки-эльфа Иллюзио было изменено на женское Иллюзия. Сказка, фреймовой рамкой событий которой является война, была представлена как произведение, создававшееся во фронтовом блиндаже, что сразу покорило как читателей, так и критиков. Вышедшая в июле 1944 г. книга Кокко в том же году выдержала еще четыре издания [Pilke 2009, s. 285].

Финский поэт и теоретик литературы Вейкко Коскенниemi (1885–1962) считал, что произведение «Песси и Иллюзия» было «... несравненным образцом того духа, который царил среди лучших представителей военных кадров огневого фронта и который утверждает посреди убожества времени такую силу и красоту духа, которые знаменуют вечную славу нашей армии». По его мнению,

сказка встанет «в один ряд с лучшими лирическими произведениями» из сборника поэзии фронтовиков «Отсюда откуда-то» (*Täältä jostakin*, 1944). Коскенниemi, который был членом правления издательства WSOY, объявил издателю, что «за этого человека надо держаться обеими руками», имея в виду Юрьё Кокко. Писатель сам удивлялся тому, что совершенно незнакомые люди присылали ему длинные письма, в которых рассказывали об очень личных вещах, потому что сказка произвела на них такое большое и глубокое впечатление [Pilke 2009, s. 285].

Критики тоже были очарованы. «В лице произведения Юрьё Кокко сад финской литературы получил новый красивый и ароматный цветок. Биологическая сказка — редкий, требовательный жанр, который нечасто встречается даже в больших цивилизованных странах», — восхищался Рейно Каллиола в журнале *Suomalainen Suomi* («Финская Финляндия») в 1944 г. Большинство критиков воспринимали сказку Кокко как произведение для детей, однако отмечали, что книга привлекает и взрослых, которые, возможно, получали от нее даже больше удовольствия, чем дети [Pilke 2009, s. 285].

Военный фон, на котором развиваются события сказки, дал основания некоторым критикам считать книгу данью уважения финскому солдату. Газета *Turun Sanomat* («Вести Турку») в 1944 г. писала: «Наша сказочная литература и — хотелось бы сказать — военная литература получили значительное, уникальное пополнение» и отмечала, что описание гибели в книге «не приукрашено красивое и впечатляющее проявление уважения по отношению к простому финскому солдату» [Pilke 2009, s. 285–286].

Сказка «Песси и Иллюзия» вызывала у читателей интерес и после войны. Писатель и журналист Кауко Каре (1914–1996) считал произведение «самой привлекательной историей десятилетия» и утверждал, что именно на фоне места рождения сказки, фронтового блиндажа, «утонченная рациональность этого поэтического сборника сказок чувствуется в два раза глубже» [Pilke 2009, s. 286].

Сам Кокко отмечал по этому поводу: «Я часто думал до армии, что надо бы написать для детей сказку о природе, которая, как я считал, была хорошо мне знакома. Есть в этом определенная странность, что необходимы были разрушенная войной церковь, серо-коричневая, безутешная толпа пленных, морозный вечер, грохот пушек и огонь артиллерии, прежде чем родилась лирическая и философская “мелодия” моей сказки.» [Kokko 1964, s. 43]

Сказка «Песси и Иллюзия» вышла во время Выборгско-Петрозаводской операции — стремительного наступления советских войск в Карелии, продолжавшегося с 10 июня по 9 августа 1944 г. и окончившегося выведением Финляндии из советско-финской войны. Волнующийся по любому поводу, заранее унывающий Песси и всегда надеющаяся Иллюзия отражали как усталость от войны самого Кокко, так и чувства большинства финнов от затянувшейся войны. Книгу сразу начали переиздавать, и ее читали в домах и блиндажах по всей Финляндии [Korhonen, эл. ресурс]. Более подробно о происхождении образа тролля Песси Кокко рассказал в книге «Война и сказка» (*Sota ja satu*):

Соратники, казалось, интересовались во всей газете только моей сказкой. У меня спрашивали, не позаимствовал ли я ее из какой-нибудь книги сказок, и многие из них не хотели верить, что я придумал ее сам.

Действительно! Если бы я не прочитал мнение немецкого полковника о дальнейшем ходе войны, я, возможно, не нашел бы Песси. По крайней мере, таким, каким он является в окончательном произведении. Мой пессимизм к ходу войны породил в качестве противоядия юмор в натуре Песси. Мое представление о том, что война будет продолжаться долго, навело меня на мысль попробовать в качестве времяпрепровождения свои силы в литературной деятельности. И я решил сделать из этой сказки целую книгу сказок. Ведь в ней уже была готова «философская тема», борьба между моим пессимизмом и обнадеживающим оптимизмом [Kokko 1964, s. 48].

Книга получила Государственную литературную премию в 1945 г. Сказка вдохновила на создание новых версий произведения: по ней были поставлены балетные и театральные спектакли, сняты фильмы. Интересно, что в Японии по мотивам сказки были выпущены комиксы. В Национальной опере Финляндии в 1952 г. был поставлен спектакль по сказке «Песси и Иллюзия», где в качестве дизайнера костюмов была привлечена Туве Янссон. Она приняла приглашение, но между ней и писателем Юрьё Кокко возникли разногласия. В последний момент Кокко потребовал больших изменений в «национальную» сторону. Разногласия были такими глубокими, что Янссон выдвинула требование, чтобы ее имя вообще не фигурировало в проекте. В целом постановка не снижала успеха [Karjalainen 2013, s. 167].

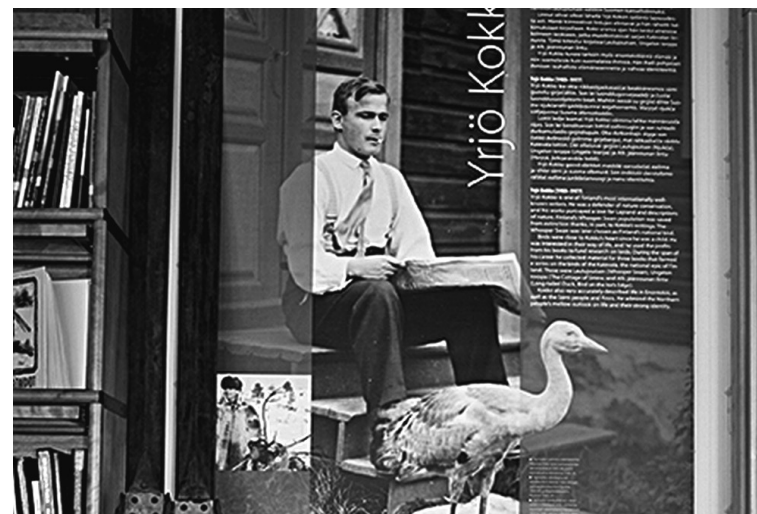
Кокко чувствовал, что в нем одновременно живут чиновник и писатель. В образе его творческого alter ego Тиити противопоставлены карьеры художника и буржуа. Тиити — главный герой

книги «Лебедь-кликун. Птица Ultima Thule» (*Laulujoutsen. Ultima Thulen lintu*, 1950), отправившийся вместе со своим проводником Ниуну (полицейский Суло Рова из коммуны Энонтекиё) на поиски лебединого гнезда в безлюдных краях Северной Лапландии. Тиити — это импульсивная сила, которая заставляет чиновника заниматься литературной деятельностью, мотивы которой для Кокко конкретны: рождественский подарок детям, забота о саамской культуре, охрана природы. В произведении «На перекрестке четырех ветров» (*Neljän tuulen tiessä*, 1947) Кокко пишет о силе литературы: «Магия книги в магии ее слов, которые расширяют и изменяют сознание читателя». Вера в силу слова не была беспочвенной, т.к. по крайней мере произведение Кокко «Лебедь-кликун. Птица Ultima Thule» внесло решающий вклад в спасение лебедя-кликуну от вымирания [Saukkoriipi 2010, s. 139].

В книгах Кокко переплетаются изображение и текст. Кокко был фотографом-самоучкой, но превратился со временем в первопроходца съемки дикой природы в Финляндии.

Юрьё Кокко относится к писателям, воспевавшим Лапландию. Он ценил саамскую этику, которая подразумевает экологическое отношение к используемым природным ресурсам. С другой стороны, он считал, что, когда в лапландских землях построят дорогу, жизнь там неизбежно изменится. Подобно писателям Самули Паулахарью (1875–1944) и Эрику Терману (1906–1948) Кокко занимался творчеством для того, чтобы сохранить под натиском модернизации хотя бы что-то от исчезающей культуры [Saukkoriipi 2010, s. 140]. После войны началось масштабное восстановление и развитие страны, расселение переселенцев, возведение жилья для фронтовиков. Выплата Финляндией больших репараций Советскому Союзу продолжалась до 1952 г. Побочным эффектом выплаты репараций было то, что Финляндия стала индустриальной державой. В произведениях Кокко действительно заметно напряжение эпохи послевоенной индустриализации и урбанизации Финляндии, проявляющееся в тоске по дикой природе, от которой современный человек неумолимо отдалялся. Кокко, однако, не считал развитие как таковое плохим, но его заботило направление этого развития [Saukkoriipi 2010, s. 140].

Сказка «Песси и Иллюзия» вышла в 1940-е гг., ознаменовавшаяся переломом в традициях финской прозы. Направление этих изменений наиболее явственно прослеживается в историческом романе-бестселлере Мика Валтари (1908–1979) «Синухе, египтянин»



Библиотека Юрьё Кокко в Центре Северной Лапландии в коммуне Энонтекиё — дань уважения спасителю лебедя-кликуну, ветеринару и писателю Юрьё Кокко. Фото: © Maarit Kyöstiä

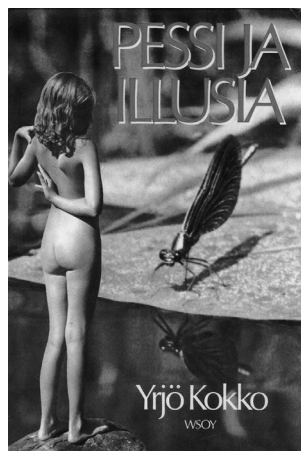
(*Sinuhe egyptiläinen*, 1945), для которого характерны аллегория, побег в прошлое, атмосфера приключения, смирение с неизбежным и разочарование в националистическом идеализме Финляндии периода Второй мировой войны. Писатели начинают анализировать военные события и вызванный ими социальный слом, происходит крах восторженного изображения действительности, свойственного 1920–1930 гг.

Можно выделить следующие коды финской прозы 1940-х гг.:

- актуализация темы смерти;
- частое обращение к эскапистским сюжетам;
- отрицание поражения во Второй мировой войне;
- кризис национальной идентичности.

Большой темой десятилетия является противостояние героического и эгегического. Так, в произведении Олави Пааволайнена (1903–1964) «Мрачный монолог» (*Synkkä yksinpuhelu*, 1946), посвященном анализу военных событий и представленному в форме дневника, наблюдается уход от эпического героизма, воспевание одиночества и утешение искусством.

Вторая мировая война уничтожила надежду модернистов на перемены. Никто больше не верил в то, что человек может измениться и стать лучше. Последние иллюзии писателей-модернистов



Обложка первого издания сказки «Песси и Иллюзия». Helsinki: WSOY, 1944. На следующей странице: обложки более поздних изданий сказки «Песси и Иллюзия», изданных WSOY

рухнули, и они устремили свой взор внутрь себя, сосредоточились на индивидуальном опыте. Вторая мировая война показала, что события в мире могут быть абсолютно иррациональными. Это проявилось и в литературе [Rapatti 2013, s. 176; s. 180]. В Финляндии 1940-е гг. — это время набирающего силу модернизма и уходящего реализма, когда мироощущение «мир меня самого» приходит на смену мироощущению «я и мир». Для модернистской традиции изображения войны в финской литературе характерно отсутствие героизма, пацифизм и метафоричность [Niemi 1999, s. 121].

После выхода романа Вяйнё Линна (1920–1992) «Неизвестный солдат» (*Tuntematon sotilas*, 1954), ставшего новым эпосом финской нации, жанр военного романа в Финляндии был канонизирован и стал носить терапевтический характер: несмотря на потери, финская нация отстояла в войнах XX в. свое право на независимое существование. В XX в. Финляндия пережила четыре войны: гражданская война 1918 г., Зимняя война 1939–1940 гг. (советско-финская война 1939–1940 гг.), советско-финская война-продолжение 1941–1944 гг. и Лапландская война 1944–1945 гг. Войны спровоцировали глубокие кризисы в жизни финского общества. В атмосфере страха и хаоса нации необходимо было определить свою идентичность заново [Rapatti 2013, s. 168].

Феномен сказки «Песси и Иллюзия» заключается в том, что в кризисный военный период Юрьё Кокко создал произведение, воспевшее главные ценности финской нации: помимо буржуазного уклада жизни, государственной независимости и национального



единства, это прежде всего финская идентичность, которая определяется как крестьянскими традициями, так и лютеранской моралью. Таким образом, можно утверждать, что сказка «Песси и Иллюзия» участвовала в конструировании нации, передавая следующим поколениям национальные символы и мифы. Мир произведения окрашен этими традиционными ценностями, спрос на которые был особенно высок в условиях разрушительной реальности войны [Heikkilä 2013, s. 79].

К концу 1940-х гг. положение финской детской и молодежной литературы постепенно укрепилось. Дети, родившиеся во время войны и сразу после нее, стали теперь объектом особого внимания и даже опеки. В военное время в Финляндии было заключено рекордное количество браков (правда, часть из них распалась). В результате родилось большое количество детей — число новорожденных было одним из самых высоких в Европе, — что стало причиной возникновения так называемых многочисленных возрастных категорий (родившиеся в 1945–1949 гг., более 100 000 новорожденных в год). Рекорд рождаемости пришелся на осень 1945 г., когда в Финляндии в день рождалось в среднем 400 младенцев, в то время как в 2015 г. соответствующий показатель составлял 150 новорожденных [Rölkki 2015].

На появление новой литературной традиции повлияли также практические факторы: старые книжные запасы издательств были из-за большого спроса распроданы [Heikkilä-Halttunen 1999, s. 137].

Ценность детской и молодежной литературы всегда зависела от интереса, проявляемого к ней книжными магазинами, библиотеками, школами и издательствами. В дискуссии, обострившейся в 1950-х гг. и развернувшейся в основном на страницах профессиональных изданий, подчеркивалась важная задача детской и молодежной литературы как средства формирования развивающегося молодого характера. Считалось, что эта литература должна развивать не только языковые компетенции читателя, но и способность детей и молодежи отличать добро от зла [Heikkilä-Halttunen 1999, s. 137].

Дискуссия в периодических изданиях отражала представление о детской и молодежной литературе как о литературе переходного периода. Цели литературного воспитания и руководства чтением были, в первую очередь, коммерческими и устремлялись в будущее. Самой большой угрозой считалось то, что молодежь начнет читать беллетристику и комиксы и совсем забудет ценное национальное культурное и литературное наследие [Heikkilä-Halttunen 1999, s. 137].

В 1940–1950-х гг. компромиссы стали типичным средством в детской и молодежной литературе, позволявшим остаться на плаву в условиях давления со стороны противоречивых требований, предъявляемых чиновниками от литературы. Детской и молодежной литературе предписывалось быть морально безупречной, позитивной по своему духу и выдерживать критику относительно своего стиля. Эти часто взаимоисключающие этические и эстетические требования заставили писателей обратиться к уже проверенным образцам: они писали такие книги, которые публика привыкла читать и раньше. Консервативность, привязка к устаревшим взглядам и художественным приемам были тогда типичными чертами детской и молодежной литературы. Хотя тяга к тому, чтобы придать единообразие всей национальной детской литературе в 1950-х гг. постепенно сошла на нет, благодаря появлению новых жанров и нарративных конвенций, укоренившиеся предрассудки и стремление разработать общий стандарт еще сохранялись [Heikkilä-Halttunen 1999, s. 137–138].

В качестве титульной организации, объединяющей финских писателей, создающих детскую и молодежную литературу, а также других деятелей этой отрасли, в 1946 г. было создано первое скандинавское объединение детских и молодежных писателей — Nuorten Kirja ry («Молодежная Книга»). Ее основной целью было

противостояние литературе низкого уровня, возникшей в военные годы как следствие книжного дефицита, спровоцировавшего неразборчивость вкусов читателей, а также повысить престиж детских и молодежных писателей. Самым значительным в деятельности объединения Nuorten Kirja ry стала работа комиссии критиков, которая каждый год присуждала различные литературные премии. Финансируемая издательством WSOY премия Топелиуса, первая награда в области детской и молодежной литературы, была учреждена в 1946 г. Премия имени Рудольфа Койву (финский художник, иллюстратор детских сказок первой половины XX в.), присуждавшаяся иллюстраторам детской литературы до 1983 г., была инициирована Фондом Рудольфа Койву в 1949 [Heikkilä-Halttunen 1999, s. 138].

Государственную премию начали регулярно присуждать деятелям детской и молодежной литературы только начиная с 1969 г. До этого премия в области детской литературы была вручена писателям Юрьё Кокко (1945), Ойва Палохеймо (1910–1973) (1954), Кирси Куннас (род. 1924) (1957) и Туве Янссон (1914–2001) (1963). Область художественной литературы брала под свою опеку при вручении государственных премий только тех писателей, которые ранее уже получили известность как авторы, пишущие для взрослых, или добились выдающихся результатов в других видах искусства, как Туве Янссон. Поэтому литература для детей и молодежи разделилась довольно заметно на литературу первого и второго класса. Премии, присуждаемые объединением Nuorten Kirja ry оттеснили, возможно вопреки первоначальным планам, традиционную детскую и молодежную литературу на периферию художественной литературы [Heikkilä-Halttunen 1999, s. 139].

Начиная с 1980-х гг. уже можно говорить о собственной эстетике детской и молодежной литературы Финляндии. Часть финской детской и молодежной литературы быстро достигает престижного положения. Большая часть по-прежнему остается вне литературной дискуссии, но, однако, держится на плаву благодаря большой и верной читательской аудитории. Формальное и публичное одобрение детской и молодежной литературы как равноправной части художественной литературы датируется 1997 г., когда Книжный фонд Финляндии (Suomen Kirjasäätiö) учредил литературную премию Finlandia Junior [Heikkilä-Halttunen 1999, s. 147].

Примечания

¹ «Лотта Свядр» (швед., фин. Lotta Svärd) — женская военизированная организация в Финляндии, существовавшая в период с 1919 по 1944 гг.

² Здесь и далее перевод фрагментов произведения «Pessi ja Illusia» выполнен автором статьи.

Источники

Kokko Y. Pessi ja Illusia. Helsinki: WSOY, 2002.

Kokko Y. Sota ja satu. Porvoo: WSOY, 1964.

Исследования

Heikkilä A. Luonnollinen yhteiskunta. Yrjö Kokon satu *Pessi ja Illusia* yhteiskuntakuvauksena. Электронный ресурс: http://epublications.uef.fi/pub/urn_nbn_fi_uf-20130332/urn_nbn_fi_uf-20130332.pdf (Дата обращения: 19.02.2016)

Heikkilä-Halttunen P. Lasten- ja nuortenkirjallisuuden kehitys // Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS, 1999. S. 133–147.

Karjalainen T. Tove Jansson. Tee työtä ja rakasta. Helsinki: Tammi, 2013.

Korhonen A. Pessi ja Illusia. Электронный ресурс: <http://yle.fi/vintti/yle.fi/sininenlaulu/yle.fi/teema/sininenlaulu/artikkeli.php-id=186&print=true.htm> (Дата обращения: 19.02.2016)

Lassila P. Kirjallisuus sodassa ja kulttuuritaistelussa // Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS, 1999. S. 8–38.

Niemi J. Sotakirjallisuus, sen traditio ja muutos // Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS, 1999. S. 118–126.

Pilke H. Etulinjan kynämiehet. Suomalaisen sotakirjallisuuden kustantaminen ja ennakkosensuuri kirjojen julkaisutoiminnan sääntelijänä 1939–1944. Helsinki: SKS, 2009.

Pölkki M. Ennätysmäärä suomalaisia täyttää syyskuussa 70 vuotta // Helsingin Sanomat 15.09.2015.

Rapatti K. Kotilainen, Lari ym. Tekstitaituri 9. Äidinkieli ja kirjallisuus. Helsinki: Sanoma Pro, 2013.

Saukkoriipi S. Yrjö Kokko, osa luontoa // Pohjois-Suomen kirjallisuushistoria. Toim. Sinikka Carlsson — Liisi Huhtala ym. Helsinki: SKS, 2010. S. 138–140.

М. Ахметова

АНТИУТОПИЯ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: «КАПИТАН КРОКУС» Ф. Ф. КНОРРЕ¹

В статье анализируется фантастическая повесть-сказка Ф. Ф. Кнорре «Капитан Крокус» (1967) как текст, написанный в жанре антиутопии. Выявляются, во-первых, мотивы и темы, в целом характерные для данного жанра; во-вторых, аллюзии и цитаты из конкретного произведения («451° по Фаренгейту Р. Брэдбери»); в-третьих, реминисценции, связанные с конкретными реалиями (условными «западными», нацистскими, советскими). Особое внимание уделяется отражению в повести борьбы со сказкой в раннесоветской педагогике. Повесть Кнорре, таким образом, предстает как текст с двойной адресацией, содержащий подтексты, предназначенные для взрослого читателя.

Ключевые слова: антиутопия, Ф. Ф. Кнорре, Р. Брэдбери, К. И. Чуковский, П. Д. Коган, литературные аллюзии, детская литература, детская фантастика, борьба со сказкой, двойная адресация текста.

Статья представляет собой комментарий к повести-сказке для младшего школьного возраста «Капитан Крокус», написанной Федором Кнорре² и опубликованной в издательстве «Детская литература» в 1967 г.

Сюжет повести следующий: из цирка убегает дрессированное огородное чучело, проникает в управляющий городом совет, становится диктатором и запрещает все, что ему постыло в цирке, — детство во всех его проявлениях (в том числе смех, сказки и игрушки), а также животных. Однако не все жители города разделяют новую политику; дети, подружившиеся с клоуном Коко и бывшим дрессировщиком Капитаном Крокусом, создают тайное общество, спасающее сказочные книги и животных. Финал у повести счастливый: чучело разоблачают и побеждают.

В 1967 г. повесть была удостоена второй премии Всероссийского конкурса на художественное произведение для детей. У критиков и литературоведов она получала разные интерпретации. По мнению критика 1968 г., поставившего «Капитана Крокуса» в один ряд с произведениями Х. К. Андерсена, Я. Корчака, А. Н. Толстого и Дж. Крюса, это книга «о том, как важно не расте-

рять с возрастом нравственные ценности детства», о «защите детства от пошлости и бездушия, ханжества и лицемерия» [Гревская 1968]. Е. М. Неелов рассматривал повесть Кнорре в контексте сказочной поэтики [Неелов 1974, с. 40, 50]. В новейшей «Энциклопедии фантастики» повесть объявляется «малоудачным подражанием “Трем толстякам” Ю. Олеси» [Гаков 1995, с. 289]. Наконец, недавно О. Б. Корф обратила внимание на значительный антиутопический элемент в «Капитане Крокусе» [Корф 2013].

В этой связи представляется перспективным рассмотреть повесть Кнорре как текст, написанный в традиции антиутопии или — шире — негативной социальной фантастики. Не останавливаясь подробно на существующих в литературоведении классификациях данного направления, можно обозначить лишь, что основными идеями антиутопии являются, во-первых, преобразование социально-политического устройства (которое может манифестироваться как предельно рациональное и преследующее цель создания общества всеобщего счастья, однако, в конечном итоге, античеловечного); а во-вторых, конфликт личности с новой идеологией, с властью или с социумом, выступающим, более или менее эксплицитно, как проводник идеологии. Эти идеи воплощаются через стандартный набор жанрово обусловленных тем и мотивов, многие из которых находят отражение в повести Кнорре, адаптируясь при этом к детской читательской аудитории.

Ключевая тема антиутопии — это создание нового мира и нового человека, обусловленное притязаниями власти на «демиургическую функцию» (см.: [Ланин 1993, с. 84]). В «Капитане Крокусе» действие происходит в городе, управляемом Тайным советом, в чьих рядах было «много сторонников всеобщей повальной автоматизации» — которая, впрочем, представлялась членам Тайного совета как «штука полезная, необходимая и даже благодетельная, но только для рядовых <...> жителей города» [Кнорре 1967, с. 22]³. Поэтому предложение новоявленного диктатора «немедленно всех автоматизировать» принимается с энтузиазмом. Школьных учителей и полицейских (очевидно, как агентов власти) заменяют автоматами; в городе строят Чучельномеханический комбинат, на котором механизмируют зверей из зоопарка и изымаемых из семей «нестандартных и нецелесообразных, негигиеничных» домашних животных; механизмируют и некоторых людей — и «теперь часто люди, встречаясь, так вглядывались друг в друга исподтишка, стараясь сообразить, кто перед тобой — твой старый друг или отлич-

нейшее, прекрасно работающее на полупроводниках чучело-автомат, заряженное кассетками с пленкой» [Кнорре 1967, с. 232]. Сам диктатор получает титулы Генерал-Кибернатора и Великого Автоматизатора, и в его честь исполняют «Автоматический гимн».

Топос всеобщей механизации, а также преобразования природы в результате научно-технического прогресса — начиная с XIX в. общее место в литературе о будущем, в том числе в антиутопической; в середине XX в. оно получает новую подпитку благодаря публикациям о кибернетике Норберта Винера (см.: [Кагарлицкий 1974, с. 226–264; Шишкина 2012, с. 25]) Если говорить о мотиве механизации (либо уничтожения) животных, то он довольно редок; прототип (или, по крайней мере, параллель) здесь можно усмотреть в 12-й сцене философской драмы Имре Мадача «Трагедия человека» (1861; на русском языке издавалась в 1904, 1905, 1964 гг. и позднее), в которой показана коммуна-фаланстер из условного будущего, где из животного мира сохранилось лишь то, «что полезно / И что наука до сих пор / Не заменила», а коня, собаку, вола, льва, тигра и оленя можно увидеть лишь в музее — в виде чучел [Мадач 1964, с. 173–174]. Однако у Кнорре животные (домашние, цирковые и из зоопарка) предстают прежде всего как атрибут детства, а любовь к ним оказывается одним из проявлений человеческого начала, которое власть-автоматизатор вытравляет из подчиненных (см. об этом далее). Зерно бунта зарождается у героев именно в момент, когда они проявляют нелояльное власти сочувствие к животным, в частности не принимая своих превращенных в автоматы питомцев. Так, мальчик по имени Малыш хочет выбросить из окна своего автоматизированного кота; старик, принявший свою спасшуюся с комбината собаку за автомат, грозит изрубить топором «всю ее механику», и т. д.

На теме создания «нового человека» стоит остановиться подробнее. Дети оказываются главным объектом перевоспитания или, точнее, переделывания⁴ властью. Можно сказать, что новая власть в повести Кнорре предлагает трехступенчатую концепцию развития человека: низшая стадия — ребенок, средняя — взрослый, высшая — автоматизированный человек. Детей обязывают пройти «Курсы по скоростному переводу во взрослых полуавтоматизированных граждан, минуя устарелый, никому не нужный период детства со всеми его отжившими нелепостями: сказками, игрушками, цирковыми пантомимами, куклами и домашними зверьками» [Кнорре 1967, с. 24–25], после которых они получают «Диплом об

Окончании Детства». На курсах, длящихся несколько недель в отрыве от дома, детям объясняют, что они «неготовые взрослые», «полуфабрикаты человека». Детство объявляется не только несовершенным, препятствующим приближению «к автоматическому идеалу», но и патологией, в буквальном смысле постыдной болезнью, от которой нужно вылечиться. К слову, основным качеством «идеального» автоматизированного человека оказывается полная лояльность к власти. Так, один из персонажей повести, мальчик по имени Ломтик, обнаруживает, что его отец внезапно изменился: раньше он «смеялся над полицией» и «советовал не очень-то верить всякой ерунде, какую вколачивают в школе <...> в голову», а теперь стал «послышный и аккуратный», «ходит как-то ровно», внутри у него что-то «тикает», его руки стали «твердые, как железо», и самое главное — он заставляет своих домашних восхищаться Генерал-Кибернатором и шаркать ножкой перед его портретом [Кнорре 1967, с. 46, 204].

Детей учат «видеть все в правильном свете» и «научно». В частности, объявляются «вредными», «устарелыми» и «стыдными» обычные человеческие чувства, особенно жалость, — и дети пытаются притворно бравировать тем, что им «ни капельки не жаль» животных. Самое главное, для «полуавтоматизированного гражданина» недостойными являются родственные чувства. Это не проговаривается напрямую, но недвусмысленно вычитывается из текста. Так, пришедший с курсов Малыш спрашивает маму, правда ли она млекопитающая и позвоночная; когда мама заходит обнять Малыша перед сном, он усиленно заставляет себя думать о том, «какая она была бы некрасивая, если б ее положить под микроскоп и рассмотреть поближе» [Кнорре 1967, с. 106], а катарсический момент, когда Малыш бросается на шею к маме, плачущей в горе от его отчуждения, описывается следующим образом: «...заревел, полностью опозорив, зачеркнув, предав, смыв и вывернув наизнанку свой великолепный Диплом об Окончании Детства» [Кнорре 1967, с. 233].

Здесь мы имеем дело с темой «расчеловечивания», типичной для антиутопий, в которых речь идет либо о создании особой породы людей, лишенных человеческих чувств⁵, либо о подмене живого чувства лояльностью к идеологии, и тогда сама по себе человечность становится преступлением. В этом смысле проявление привязанности (в данном случае к родителям), является подрывом основ государства, на что неоднократно обращали внимание иссле-

дователи. Так, по словам Б. А. Ланина, грань, в антиутопиях разделяющая человека и государство, проходит через семью [Ланин 1993, с. 79], а Р. Гальцева и И. Роднянская пишут об антиутопическом обществе как о «системе принципиальной безотцовщины» [Гальцева, Роднянская 1988, с. 222].

Наконец, в «Капитане Крокусе» находят отражение мотивы, в особенности характерные для классических «тоталитарных антиутопий» — «Мы» Е. И. Замятина и «1984» Дж. Оруэлла, с конца 1950-х гг. ходивших в советском «самиздате» (см.: [Богораз 1994, с. 22]). Во-первых, эти мотивы касаются взаимоотношений государства и гражданина: культ личности Генерал-Кибернатора; обязанность доносить на тех, кто прячет животных; тотальная слежка, в том числе при помощи новой техники (так, мама Малыша советует ему поменьше разговаривать при автоматизированном коте), и т. д. Во-вторых, это особая роль идеологии (в книге проводниками идеологии становятся описанные выше курсы для детей, а также газеты, в которых повторяются обещания «очучелить» или расплющить под прессом всех противников автоматизации или тех, кто «недостаточно восхищается» новым устройством). В-третьих, это мотивы, связанные с языком и речью. Отмечается квазиноминация как переименование сущностей в процессе творения нового мира (см.: [Ланин 1993, с. 84]): имя заменяется буквенно-цифровой комбинацией (инспектор полиции — очевидно автоматический, носит имя «И-33»); дети именуется «маленькими взрослыми», а подлежащие автоматизации животные — «живым сырьем». Кроме того, происходит разыменование упраздненных понятий: признанные чуждыми понятия особым образом маркируются в речи («так называемые дети», «так называемые сказки», «так называемый клоун»)⁶, а слово «жалеть» теперь можно найти только «в старом словаре», причем не все могут понять его значение, и т. д.

Выше были описаны мотивы и темы, общие для литературной антиутопии. Наряду с этим можно с уверенностью говорить о влиянии на повесть Кнорре конкретного образца данного жанра, а именно — романа Рэя Брэдбери «451° по Фаренгейту», впервые изданного на русском языке в 1956 г. и хорошо известного советскому читателю. Ключевая тема романа Брэдбери — уничтожение книг и запрет на чтение (хотя запрет книг вообще или отдельных родов литературы в частности является реализацией темы отказа от прошлого, памяти и истории, характерной для антиутопической традиции еще с XIX в.⁷). Эта тема адаптируется Кнорре в виде уни-

чтожения сказок как атрибутов упраздненного властью детства. Аллюзии на «451° по Фаренгейту» в «Капитане Крокусе» вполне прозрачны. Так, описание сожжения книг поразительно напоминают соответствующие описания у Брэдбери в переводе Т. Н. Шинкарь: горящие листы уподобляются крыльям птиц и бабочек, подобно птицам и бабочкам, они взмывают в воздух, с одним лишь отличием — Брэдбери рисует картину умирания, а Кнорре — освобождения (см. табл. 1)⁸.

Таблица 1

Р. Брэдбери, «451° по Фаренгейту»	Ф. Ф. Кнорре, «Капитан Крокус»
<p>...Книги, как голуби, шелестья крыльями-страницами, умирают <...>; они взлетают в огненном вихре, и черный от копоти ветер уносит их прочь. <...></p> <p>...Одна за другой умирали газеты, словно бабочки на огне [Брэдбери 1983, с. 14, 88].</p>	<p>Их (книг. — М. А.) большие листы с пестрыми картинками иногда вдруг <i>распахивались и, подхваченные потоком горячего воздуха, взлетали</i> над площадью, а многие даже перелетали через крыши, <i>взмахивая обгорелыми краями страничек, как крыльями.</i></p> <p>Большая часть вспорхнувших листков падала обратно на площадь, но некоторые улетали совсем, куда-то далеко, может быть за черту города, в те страны, где сказки не были запрещены. А некоторые падали на крышу дома, стоявшего на краю площади.</p> <p>Но и эти листки не оставались там лежать спокойно — они, как <i>птицы</i>, только присаживались на минутку, <...> а затем поднимались в воздух и улетали.</p> <p>Несколько маленьких фигурок металась по крыше, запыхавшись, стараясь не упустить ни одного листка. Стоило какому-нибудь листку прикоснуться к крыше, как кто-нибудь на него кидался, накрывал, как <i>бабочку</i>, и бережно прятал за пазуху [Кнорре 1967, с. 21].</p>

Примечательно, что сожжением книг и игрушек у Кнорре занимают пожарные, которые поливают запрещенные предметы горючим, кроме того, упоминается, что книги полагаются сдавать пожарным. Пожарные, которые вместо тушения огня занимаются сожжением предметов, — очевидная реплика из романа Брэдбери и в то же время — реализация антиутопического топоса «перевернутого мира»⁹.

Явная аллюзия содержится в эпизоде, где клоун рассказывает детям сказки, требуя их запомнить. «Скоро в городе не станет книжек со сказками, — говорит он. — Не станет и меня. Но то, что в ваших глупых лохматых головах, нельзя сложить в кучу

и поджечь» [Кнорре 1967, с. 210]. Вспомним конец романа Брэдбери, где главный герой встречает людей, хранящих книги в своей памяти¹⁰.

Наконец, практически цитируется описание чудовищного механизма, разработанного для выслеживания инакомыслящих, которые даже называются похоже (Механический пес у Брэдбери и Механос, или Механический нос, у Кнорре). Оба механизма вынюхивают жертву (у Брэдбери пес еще и убивает ее жалом, что для детской литературы было бы, вероятно, излишне); у обоих есть нос и восемь лап — в одном случае обитых резиной, в другом на присосках; оба сравниваются с представителями определенного рода фауны — в одном случае с гусеницей, в другом — с пчелой и пауком; оба, почуяв жертву, издают отвратительные звуки (см. табл. 2).

Таблица 2

Р. Брэдбери, «451° по Фаренгейту»	Ф. Ф. Кнорре, «Капитан Крокус»
<p>Блики играли то тут, то там на медных, бронзовых и стальных частях механического зверя. Свет <...> слабо переливался и мерцал на тончайших, как капилляры, чувствительных нейлоновых волосках в <i>ноздрях</i> этого странного чудовища, чуть заметно вздрагивающего на своих <i>восьми паучьих, подбитых резиной лапах</i>. <...> <i>Механический пес</i> напоминал гигантскую <i>пчелу</i> <...>.</p> <p>Он заворчал — странный, <i>режущий ухо звук</i>, смесь электрического жужжания, шипения масла на сковороде и металлического скрежета <...>.</p> <p>Обоняние Механической собаки настолько совершенно, что она способна запомнить около десяти тысяч индивидуальных запахов и выследить любого из этих десяти тысяч людей [Брэдбери 1983, с. 31–32, 127].</p>	<p>По двору, заглядывая во все углы и громко сопя, каталось маленькое подобие чудовищной смеси <i>гусеницы</i>, пылесоса и муравьяда.</p> <p><i>Восемь лапок</i> работали, то бросаясь вперед, то тормозя и давая задний ход; <i>длиннейший мягкий нос</i>, с шумом втягивая воздух, чутко поворачивался во все стороны. <...></p> <p>Это был <i>Механос</i>. <i>Механический нос</i> для выслеживания. <...></p> <p><i>Механос</i> <i>противно пискнул</i>, показывая, что держит след. <...> Он <...> медленно полез вверх, чмокая <i>присосками</i> [Кнорре 1967, с. 53].</p>

Кроме того, как в любой антиутопии, у Кнорре обнаруживаются аллюзии, отсылающие к реальной действительности. Прежде всего, город, в котором происходят описываемые события, представляет собой условное западное капиталистическое общество, «мир наживы и чистогана» из советской пропагандистской печати. Городом управляет совет «многоэтажников» — владельцев небоскребов из ста и более этажей, а владелец большей части таких

домов носит титул Почетного Ростовщика Республики (чтобы объяснить маленьким читателем, кто такой ростовщик, автор цитирует Марка Твена). Тема обогащения звучит в «Капитане Крокусе» очень часто: так, Почетный Ростовщик заработал состояние благодаря хитроумной афере (он выкупил первые этажи небоскребов и объявил о решении их снести, в результате чего жителям остальных этажей пришлось от него откупаться); отрицательные герои говорят об акциях и ценных бумагах; автоматизированных животных возвращают с комбината владельцам «за особую плату», а фирма, изготавливающая механических школьных учителей, выпускает и крайне дорогостоящие портативные шпаргалки, подсказывающие ответы¹¹. И довольно органичным персонажем этого мира оказывается «гениальный сыщик» Тити Ктифф (в имени которого явно зашифровано *детектив*), который курит сигары и обращается к Шефу полиции по-английски: «Хелло, Шеф».

В то же время некоторые фрагменты повести отсылают к конкретным историческим реалиям. Прежде всего, это хорошо прочитывавшиеся современниками аллюзии на немецкий фашизм (к слову, отражение фашистского или «фашизирующегося» западного общества советская критика усматривала во многих западных антиутопиях — см., например: [Брандис, Дмитриевский 1967]). Сожжение запрещенных книг — не только отсылка к Брэдбери, но и напоминание о Третьем Рейхе. На той же площади, где сжигают книги, выставляют чучела пожилой супружеской четы и их собаки; а плакат, призывающий «смотреть с омерзением на их гнусные чучела» [Кнорре 1967, с. 200], указывает на преступление: старики осмелились укрывать животное. Безусловно, это заставляет вспомнить известную нацистскую практику публичного выставления тел казненных с соответствующими табличками. Режим, установленный Генерал-Кибернатором, недвусмысленно называется *Новым Порядком* — как и общественная политика в Третьем Рейхе. А сам диктатор обнаруживает черты, роднящие его с Гитлером. На это указывает и то, что он пришел к власти благодаря поддержке капиталистов — сторонников автоматизации, и очевидный культ его личности, и описание его речи — обрывочные резаные фразы, исступленный ор, подобный лаю собаки¹² или пулеметной очереди. То, что Гитлер получил поддержку немецких военных промышленников, то, что существовал культ его личности, и то, что в своих выступлениях он взвинчивал себя до крика, — все это входило в фоновое знание советских граждан о нацистской Германии,

в частности, эти подробности отчетливо артикулировались в резонансном документальном фильме М. И. Ромма «Обыкновенный фашизм» (1965).

Ниже приведен показательный в этом плане фрагмент из повести Кнорре:

...Человек <...> произнес, вернее, выпалил, выпустил, как пулеметную очередь, речь. В первые минуты она показалась многим грубоватой и нахальной, слегка бессмысленной и похожей на *лай собаки* со скверным характером.

— Я требую! — орал он, выпучив глазищи. — Немедленно и сейчас же автоматизировать! Добиться всеобщей механизации! Срочно! Всех до одного! поголовно и повально! Тут же! Быстро! Что? Кто не согласен?..

Тут его речь перестала быть похожей на лай и стала похожа скорее на *злобный визг собаки*, которая уже вцепилась кому-то в ногу. В конце концов он все-таки выпустил изо рта ногу воображаемого противника и внятно *пролаял*:

— Кто не согласен — всех пустить на чучела! Выпотрошить! Набить опилками! Очучелить всех до одного! Не допущу! Автоматизировать всех!

И тут сторонники <...> автоматизации поняли, что получили мощную поддержку <...>

Почетный Ростовщик Республики <...>, получив грандиозный государственный заказ, построил мощный, полностью механизированный Комбинат по производству чучел и автоматических заменителей домашних животных.

Начинался *Новый Порядок!* [Кнорре 1967, с. 22–25].

При этом в «Капитане Крокусе» содержатся аллюзии и на отечественные реалии, а именно на печально известную борьбу со сказкой. На III Всероссийском съезде по дошкольному воспитанию в 1924 г. «была принята резолюция о сказке — “тормозе в развитии материалистического мышления”» [Арзамасцева 2012, с. 25]. Собрания сказок изымались из библиотек; противники сказок заявляли, что они «затуманивают» сознание ребенка, отвлекая его от классовой борьбы и от политической реальности [Богданов 2009, с. 81], несут «комплекс отживающих, нежелательных чувств — страха, смирения, жалостливости» [Путилова 1982, с. 15]. Один из пунктов критики детской литературы 1920-х гг. касался «анимизма» и «антропоморфизма» — сказочного очеловечивания животных и предметов, якобы мешающего развитию детского мышления. Например, по мнению марксистского педагога

Р. И. Прущицкой, призывавшей к изъятию из детских книг «приписывания животным человеческих черт и сознательных действий», антропоморфизм «создает ряд тормозов к правильному формированию мыслей в направлении материалистическом, способствуя созданию предпосылок для всяких метафизических построений (лапти говорят, судят; валенки вырастают на дереве <...>» [Прущицкая 1928].

В том или в ином виде темы находят отражение и у Кнорре. Сказки в автоматизированном городе запрещаются и объявляются «отжившими». От Инструктора на курсах дети узнают, что это «лживые, невероятные истории, основанные на непроверенных или злобно искаженных фактах» и выдуманны «теми, кто хочет подорвать здоровые основы нашего управления» [Кнорре 1967, с. 28], что на самом деле никогда не существовало ни Красной Шапочки, ни Золотой рыбки, ни Конька-горбунка. Сказка о Белоснежке трактуется Инструктором в рамках вульгарной прагматики («принц, опередив конкурентов, вступает в брак с принцессой, обеспечив себе пятьдесят процентов царства»), что созвучно советской критике сказки за содержащиеся в ней буржуазно-мещанские представления¹³. Против «антропоморфизма» (хотя слово это в книге и не звучит) находится следующий аргумент: Инструктор на глазах у детей распиливает игрушки, предъявляя им вместо Буратино и Петрушки деревяшки, тряпки и опилки, и спрашивает: «...может ли нормальный, разумный человек называть обрубок или тряпку Петром, Альбертом, Джеймсом или Анатодем?» [Кнорре 1967, с. 31]. В том, что отрицательных сказочных героев на курсах объявляют положительными, можно видеть очередную реализацию топоса «перевернутого мира», однако примечательно, что Инструктор, расписывая достоинства Бабы-Яги и Змея Горыныча, переходит на вполне советские штампы и канцелярские обороты:

В старых сказках все вывернуто наизнанку; черное выбелено, белое очернено. Какая фигура возвышается над всеми глупыми маленькими героями сказок? Конечно, это *величественная фигура* Бабы-Яги! Вот кто достоин подражания и нашего уважения. В отдаленные времена, когда техника находилась еще в зачаточном состоянии, эта *волевая, энергичная* владелица *крупных лесных массивов* уже боролась со своими врагами, передвигаясь по воздуху в так называемой ступе, управляемой помелом, этим прообразом реактивного двигателя. <...> Каждый разумный человек понимает, что на самом деле *оснащенная передовой техникой* Баба-Яга несомненно должна была выйти победительницей.

Еще яснее вредный смысл выступает в сказке, пытающейся опорочить другого положительного героя — Змея Горыныча. Эта замечательная личность, помимо своих *высоких летних качеств*, достойна уважения тем, что одна из первых применила огнемётные приспособления [Кнорре 1967, с. 28–29].

Неудивительно, что новоиспеченные «маленькие взрослые» и сами начинают заявлять, что сказки — это «вранье и обман», что ковер-самолет — выдумка, потому что он не мог летать без двигателя, а самое главное, — разучиваются мечтать и фантазировать. Например, Малыш, который раньше, слушая звуки дождя, представлял себе фантастических «капельных человечков», теперь со скукой думает о сырости, плесени, насморке, дождевых червях и галошах.

Попытки исключить сказку, в частности волшебную, из детского чтения — явление не только отечественное и во всяком случае не специфически советское (о вреде сказки для детей российские педагоги заявляли и на рубеже XIX–XX вв.). Как представляется, не последнюю роль в дискурсе о сказке и тем более в привлечении общественного внимания к этой странице истории детской литературы сыграла работа К. И. Чуковского «Борьба за сказку», в 1963 г. включенная в переиздание его книги «От двух до пяти» и, как можно предположить, известная Ф. Ф. Кнорре. Чуковский представляет целую галерею «леваков-педологов» 1920-х гг., рассуждающих об опасности сказок; их последователей — воспитателей, пытающихся преждевременно привить детям «взрослое» мышление; критиков 1930–1960-х, пишущих в газеты письма о вреде сказочного вымысла для развития ребенка. С особенным возмущением и жалостью (как о калеках) Чуковский пишет о детях, «оболваненных» воспитанием до такой степени, что они изобличают во лжи рассказчиков сказок. Примечательно в рассматриваемом мною контексте то, что тема сожжения «вредных» книг возникает и здесь: цитируется письмо в «Литературную газету» некоего кандидата исторических наук А. П. Колпакова, который, ругая сказку самого Чуковского за описание «противоестественной» свадьбы комара и мухи, заявляет: «Беспользную книжку К. Чуковского о Мухе (Цокотухе) можно смело сжечь» — и далее Чуковский фантазирует на тему огромного костра, на который «мракобесная блажь» могла бы отправить сказки и песни разных народов [Чуковский 1963, с. 227].

Пафос книги Кнорре во многом сродни пафосу Чуковского, заявляющего, что отстаиваемое им право на сказку, на фантазию —

это «право детей быть детьми», а цель сказочников заключается в воспитании в ребенке человечности:

...Так как при слушании сказки ребенку свойственно становиться на сторону добрых, мужественных, несправедливо обиженных, будет ли это Иван-царевич, или зайчик побегайчик, <...> — вся наша задача заключается в том, чтобы пробудить, воспитать, укрепить в восприимчивой детской душе эту драгоценную способность опереживать, сострадать и сорадоваться, без которой человек — не человек [Чуковский 1963, с. 226].

В то же время, пишет Чуковский, не стоит бояться фантазии, ведь без нее невозможна и наука, поскольку «создание новых гипотез, придумывание новых приборов, новых приемов опытного исследования, догадки о новых химических соединениях — все это продукты фантазии» [Чуковский 1963, с. 207]. С этими рассуждениями Чуковского перекликается высказывание персонажа Кнорре — мудрого клоуна Коко:

...Дурак, который высмеивает сказку, ничем не лучше болвана, который приказал бы вытоптать всходы пшеницы за то, что они не похожи на булки! <...> Ни один самолет не взлетел бы никогда над землей, если бы прежде не родилась сказка про ковер-самолет! Но люди, сложившие сказки про летающие ковры, мечтали не просто о том, чтобы летать. Они мечтали о самом главном — о том, чтобы научился летать славный добрый Иванушка, а не злой волшебник или кровожадный колдун!.. [Кнорре 1967, с. 89].

Вероятно, в связи с темами борьбы со сказкой и отчуждения ребенка от родителей под влиянием пропаганды не будет сильной натяжкой высказать предположение, что в «Капитане Крокусе» в инверсированном виде представлена реминисценция на поэму П. Д. Когана «Первая треть», впервые опубликованную в 1964 г.¹⁴ В «Первой трети» дети под руководством детсадовского педолога «тети Нади» разыгрывают революцию, уничтожая кукол, которые изображают буржуев; мальчик Володя, испытавший в процессе этого «преуменьшенного погрома» стыд и отошедший в сторону, получает от педолога такие характеристики, как «неважный октябренок», «лживый эгоист», «испорченный ребенок» и «буржуазный гуманист». В «Капитане Крокусе» на курсах для детей Инструктор уничтожает игрушки и усиленно внушает детям, что они должны стыдиться человеческих чувств и вообще того, что они дети.

Далее у Когана Володя приходит домой, рассказывает маме о произошедшем; слушая эмоциональный пересказ этого эпизода матерью в телефонном разговоре с подругой, он, движимый некой «чужой силой», выкрикивает: «Вы обе врете. Вы — буржуи. / Мне наплевать <...>» [Коган 1964, с. 57–59]. У Кнорре на протяжении всей повести Малыш периодически обсуждает с мамой курсы и новую политику; став «заговорщиком», он скрывает от нее, что спасает книги и животных, но при этом представляет маму млекопитающей и под микроскопом; в конце концов он не выдерживает и открывается маме. Здесь примечательны два момента. В «Первой трети», отчуждение возникает, когда ребенок слушает мамин разговор с подругой («Володя слушал, и мокрица / между лопаток проползла»); в «Капитане Крокусе» незадолго до объяснения с мамой Малыш внезапно испытывает страх — а вдруг маму автоматизировали, и тогда «маленький ледяно-холодный червячок, бойко извиваясь, пополз под рубашкой от шеи до позвоночника» [Кнорре 1967, с. 232]. Наконец, оба героя-ребенка врут: у Когана — когда Володя кричит, что ему «наплевать» на погром игрушек («Он врал. Да так, что сердце екнуло. / Захлебываясь счастьем, врал»), у Кнорре незадолго до объяснения с мамой Малыш «отчаянно врал» ей, что сдавал пожарным листочки от сжигаемых книг и что не брал котлеты (которыми подкармливал укрываемых животных). Совершенно противоположна и развязка: в «Первой трети» — разрыв, в «Капитане Крокусе» — воссоединение.

Несмотря на то что антиутопическая составляющая определяет сюжет, структуру и систему персонажей в «Капитане Крокусе», едва ли эта повесть является антиутопией в чистом виде: в ней есть элементы и литературной сказки, и фантастики, и детектива. Отдельную проблему представляет собой вопрос, неизбежно возникающий в связи с советскими текстами антиутопического плана, в которых отражаются советские же реалии: насколько можно говорить об «антирежимном» характере этого произведения. Однако наиболее явные отечественные реминисценции — борьба со сказкой и элементы советского канцелярита в речи отрицательного персонажа — у Кнорре представлены вполне в духе советского дискурса, во всяком случае периода «оттепели». Именно в первой половине 1960-х гг. были опубликованы и «Борьба за сказку» К. И. Чуковского, и «Первая треть» П. Д. Когана (созданная в 1939–

1941 гг., т. е. уже после того как в СССР развернулась кампания против педологии). А критика бюрократизации языка стала общим местом дискурса о культуре речи после 1953 г. (см.: [Басовская 2011, с. 111–148]).

Очевидно, что в случае с «Капитаном Крокусом» мы имеем дело с характерной для детской литературы начиная с конца 1950-х гг. двойной адресацией, когда произведение, предназначенное для младшего школьного возраста, содержит ряд реминисценций, аллюзий, намеков и ассоциаций, понятных лишь взрослому читателю в силу его культурного багажа, заведомо отличного от детского (см. об этом: [Лурье 2003]). Собственно говоря, повесть Кнорре вовсе не лишена «намеков и подмигиваний» [Лурье 2003, с. 343] как элемента интеллектуальной игры детского писателя с читающим взрослым (например, сыщик Тити Ктифф после выполнения задания имеет обыкновение закуривать трубку и играть на арфе «Ночную серенаду» — очевидная аллюзия на Шерлока Холмса с его трубкой и скрипкой). Иными словами, речь идет об использовании автором разноплановых культурных кодов, условно, считываемых современниками.

Примечания

¹ Статья написана в рамках НИР Лаборатории теоретической фольклористики ШАГИ РАНХиГС «Структуры и механизмы культурной памяти».

² Федор Федорович Кнорре (1903–1987) — писатель, драматург, сценарист, режиссер и актер. Работал в газете «Смена» (Ленинград), выступал как цирковой артист, работал в Ленинградском, с конца 1920-х гг. — в Московском театре рабочей молодежи, в дальнейшем занимался литературной деятельностью. Автор около 20 театральных и киносценариев и ряда пьес, романа «Навсегда» (1960), повестей «Родная кровь» (1964), «Шорох сухих листьев» (1969), «Каменный венок» (1973) и др., десятков рассказов, а также произведений для детей: «Соленый пес» (1964), «Черничные Глазки» (1970), «Рыцарская сказка» (1979), «Бумажные книги Лали» (1983) и др.

³ Здесь и далее при цитировании «Капитана Крокуса» указываются страницы по изданию: [Кнорре 1967].

⁴ По наблюдению Р. Гальцевой и И. Роднянской, особенность антиутопического общества, «которое, по собственной его аттестации, существует для счастья человека, состоит в том, что человек в его прежнем виде воспользоваться счастьем не может — все формы его жизни оказались непригодным строительным материалом для возведения нового общественного здания. Выходит, чтобы осчастливить человека, его надо в корне переделать» [Гальцева, Роднянская 1988, с. 220].

⁵ В антиутопиях идея о ненужности и даже вредности чувств, в том числе родственных, может высказываться и вполне эксплицитно. Так, искусственный человек из книги Тео Эли (Ф. Н. Ильина) «Долина новой жизни» (1922) говорит: «Что такое эти пресловутые ваши родственные чувства? Это такой же мираж, как и все остальное, чем вы живете. Если мы подсчитаем, руководствуясь вашей же литературой, сколько положительного дают вам эти чувства и сколько отрицательного, то

баланс будет не в их пользу. Как родственная любовь, так и любовь мужчины к женщине, несут за собой лишь несчастья и страдания. Мы, лишенные любви к родителям и к нашим родственникам, так как мы не имеем ни тех, ни других, рассеиваем свое чувство любви вокруг нас на все человечество, а не сосредотачиваем ее на немногих избранных» [Ильин 1967, с. 141].

⁶ Добавлю, что данный риторический прием вообще характерен для «тоталитарного языка» (см.: [Вахтин 2008, с. 313]).

⁷ Не были обойдены и сказки. Например, в уже упоминавшейся драме И. Мадача «Трагедия человека» ученый говорит, что в фаланстере вместо рассказывания сказок няньки говорят с детьми «об уравнениях и теоремах», а также упоминает о мифах и поэзии («созданиях религии и лирики»): «Яд этих книг отчаянно опасен! / Читать их разрешаем лишь ученым / И то, когда уж им за шестьдесят!» [Мадач 1964, с. 175–176].

⁸ Здесь и далее выделение курсивом в цитате мое.

⁹ Соответствующий топос может характеризоваться как «(тоталитарный) псевдокарнавал», отличающийся от описанного М. М. Бахтиным карнавала тем, что его основа — не смех, а страх [Ланин 1993, с. 162], как реализация сотворения нового мира [Гальцева, Роднянская 1988]; автор этих строк склонен видеть здесь влияние христианской эсхатологии [Ахметова 2010, с. 195–213].

¹⁰ Интересно, что те, кто нетвердо помнят содержание «Капитана Крокуса», могут «вчитываться» в его содержание мотивы из романа Брэдли. О. Б. Корф приводит сетевую рецензию на книгу Кнорре, автор которой, сопоставляя ее с «451° по Фаренгейту», а также с «1984» Дж. Оруэлла, отмечает: «...чучела можно сделать и из людей, и тогда мама часами сидит перед телевизором, в котором шипит и хрипит Чучело, а папа вешает портреты Генералиссимуса [sic!] в каждой комнате, даже в сортире, и заставляет отдавать им честь» [Корф 2013, с. 47]. Женщина, сидящая часами перед телевизором, — элемент книги именно Брэдли, а не Кнорре.

¹¹ Возможно, не в последнюю очередь концентрация в книге таких примет «капитализма» позволила критику говорить о «Капитане Крокусе» как о подражании «Трем толстякам» [Гаков 1995].

¹² Сравнение Гитлера с (бешеной) собакой, и в том числе его речи с лаем, — общее место советского антигитлеровского дискурса начиная с времен Великой Отечественной войны. Ср., например: «Опять Гитлер треплется. <...> Как собака лает: гав, гав, гав... 'Москау, Москау'» [Катаев 1965, с. 408].

¹³ Например, автор ряда педагогических работ Э. Яновская усматривала в счастливых финалах «выражение страха перед бедностью, в сюжете о Золушке — лишь желание всех сестер заполучить себе в мужа принца» [Путилова 1982, с. 15].

¹⁴ Благодарю С. Ю. Преображенского, обратившего мое внимание на этот текст.

Источники

- Брэдли Р.* 451° по Фаренгейту. М.: Дет. лит., 1983. 160 с.
Катаев В. П. Катакомбы // *Катаев В. П.* Волны Черного моря: Избр.: В 3 т. Т. 2. М.: Дет. лит., 1965. С. 285–660.
Ильин Ф. Н. (Тео Эли). Долина новой жизни. Баку: Гянджелик, 1967. 404 с.
Кнорре Ф. Ф. Капитан Крокус: Повесть-сказка. М.: Дет. лит., 1967. 319 с.
Коган П. Первая треть (Роман в стихах) // Сквозь время. Павел Коган, Михаил Кульчицкий, Николай Майоров, Николай Отрада: Стихи советских поэтов и воспоминания о них / Сост. В. А. Швейцер. М.: Сов. писатель, 1964. С. 28–59.
Мадач И. Трагедия человека / Пер. с венг. Л. Мартынова. М.: Искусство, 1964. 240 с.

Прушицкая Р. Пределы антропоморфизма в детской книжке // Книга детям. 1928. № 3, март. М.; Л.: Госиздат. С. 4–5.

Чуковский К. И. От двух до пяти. 17-е изд., испр. и доп. М.: Детгиз, 1963. 383 с.

Исследования

Арзамасцева И. Подвижники детского чтения // Детские чтения. № 1. 2012. С. 12–42.

Ахметова М. В. Конец света в одной отдельно взятой стране: Религиозные сообщества постсоветской России и их эсхатологический миф. М.: ОГИ; РГГУ, 2010. 336 с.

Басовская Е. Н. Советская пресса — за «чистоту языка»: 60 лет борьбы. М.: РГГУ, 2011. 328 с.

Богданов К. А. Vox populi: фольклорные жанры советской культуры. М.: Нов. лит. обозрение, 2009. 362 с.

Богораз 1994. Свобода слова и средства массовой информации: Сб. материалов Семинара Московской Хельсинкской группы «Права человека» (Москва, 5–7 февраля 1994 г.). Вып. 7 / Сост. и общ. ред. Л. Богораз. М.: ИНТУ-ЭНИО, 1994. 210 с.

Брандис Е., Дмитриевский В. Тема «предупреждения» в научной фантастике // Вахта Арамиса. Л.: Лениздат, 1967. С. 440–471.

Вахтин Н. Б. Советский «langue de bois» 1930–1940-х гг.: об одной семиотической особенности (к постановке проблемы // Дело Авангарда = The Case of the Avant-garde / Ed. by W. G. Weststeijn. Amsterdam: Uitgeverij Pegasus, 2008. С. 309–325. [Гаков 1995]. Энциклопедия фантастики. Кто есть кто / Под ред. В. Гакова. Т. 1. Минск: ИКО «Галаксиас», 1995. 694 с.

Гальцева Р., Роднянская И. Помеха — человек. Опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1988. № 12. С. 217–230.

Гревская В. Коротко о книгах: [Рец. на: Ф. Кнорре. Капитан Крокус / Рис. Е. Мешкова. М.: Детская литература, 1967] // Семья и школа. 1968. С. 45–46.

Кагарлицкий Ю. И. Что такое фантастика? М.: Худ. лит., 1974. 352 с.

Корф О. Тем, кто летает во сне // Библиополе. 2013. № 3. С. 47–53.

Ланин Б. А. Русская литературная антиутопия. М.: [Б. и.], 1993. 198 с.

Лурье М. Л. Товарищ Папава и великан Блюминг: к вопросу о «взрослом тексте» детской литературы («Сказки среди бела дня» В. Витковича и Г. Ягфельда) // Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства / Сост. Е. В. Кулешов, И. А. Антипова. М.: ОГИ, 2003. С. 329–347.

Неелов Е. М. О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке // Художественный образ и историческое сознание: Межвуз. сб. Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 1974. С. 39–52.

Путилова Е. О. Очерки по истории критики советской детской литературы. 1917–1941. М.: Детская литература, 1982. 175 с.

Шишкина С. Г. К вопросу об особенностях литературных жанров социальной прогностики: утопия антиутопия — научная фантастика. Век XXI // Вестник гуманитарного факультета Ивановского государственного химико-технического института. 2012. Вып. 5. С. 23–30.

Е. Лекаревич

МАССКУЛЬТ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ: ЖАНР АНТИУТОПИИ

В статье рассматривается жанр антиутопий для подростков («*young adult dystopian fiction*» — в англоязычной традиции), пользующийся на сегодняшний день значительной популярностью у целевой читательской аудитории. Автор статьи освещает вопросы жанровой специфики и терминологии, а так же уделяет внимание проблемам издания антиутопий для подростков и бытованию этих произведений в чтении российских тинэйджеров. В исследовании обозначены проблемы, обусловленные разницей в отечественной и западной системах литературных жанров; проанализированы коммерческие стратегии российских издателей; предпринята попытка выявления репертуара подростковых дистопий и антиутопий в России.

Ключевые слова: детская литература, антиутопии, чтение подростков, «Голодные игры» С. Коллинз.

Волна популярности антиутопий для подростков, захлестнувшая в двухтысячных годах англоязычный читающий мир, в начале 2010-х пришла и в Россию. Отечественные книжные издатели, ориентирующиеся на международных успех литературных произведений, обеспечили рынок сериями переводной подростковой литературы, написанной в жанре «*young adult dystopian fiction*», в качестве русского аналога которого можно предложить термин «антиутопия для подростков». Жанр антиутопии в детской литературе берет начало в 1970–1980 гг., когда появились книги англо-канадской писательницы Моника Хьюс «Tomorrow City» (1978) и «The Dream Catcher» (1986)¹, следующим произведением в этом жанре стал роман американской писательницы Лоис Лоури «Дающий» (1993) [Hintz 2002, p. 255].

Активное развитие жанра началось несколько позже — некоторые исследователи связывают его возросшую популярность с последствиями теракта 11 сентября 2001 г., повлиявшего на такие произведения как роман «Feed» американского автора Мэтью Т. Андерсона (2002, не переведен), роман «Уродина» англо-австралийского фантаста Скотта Вестерфельда (оригинал — 2005, перевод — 2008); роман «Младший брат» канадца Кори Доктороу

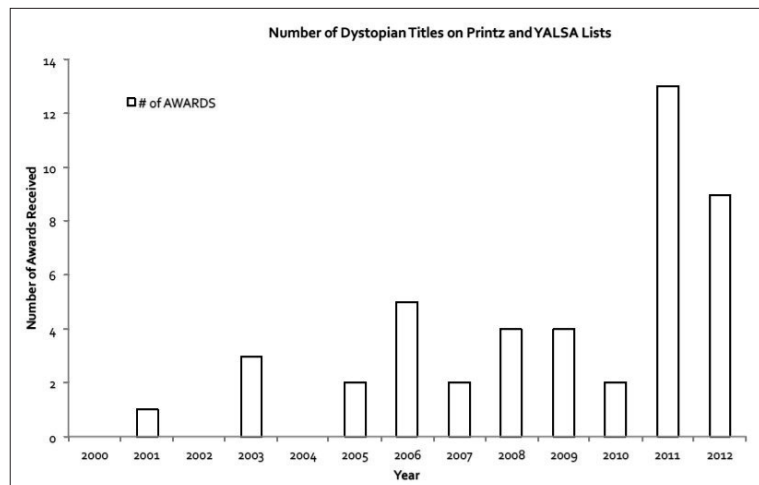


Рис. 1. Количество дистопий в списках литературных премий 2000–2012 г.

(оригинал — 2008, перевод — 2010) [Ames 2013] и на литературную тенденцию в целом. Так или иначе, в двухтысячных годах произведения, написанные в жанре антиутопии и адресованные подросткам, приобрели статус одного из ведущих направлений в литературе для аудитории «young adult». Как показал обзор номинантов на премию имени Майкла Л. Принца², присуждаемую Американской библиотечной ассоциацией, и репертуара произведений, вошедших в списки лучших книг по версии Ассоциации библиотечных услуг для подростков (Young Adult Library Services Association), осуществленный Линдой Ганн и Карен Галиган³, интерес к дистопиям в подростковой литературе начинает расти с 2003 г. Хронологические рамки этого обзора ограничиваются номинантами 2012 г., между тем, анализируя читательский репертуар современных подростковых антиутопий в русскоязычном пространстве, можно выявить динамику выпуска произведений этого жанра в России.

Исходя из сравнения данных на рис. 1, 2 можно установить, что подъем интереса у западных специалистов в области детской литературы и российских издателей приходится на 2011–2012 гг. Необходимо, однако, заметить, что в России популярность антиутопий связана с несколько иными факторами, чем реакция западного общества на катастрофу 11 сентября, и вторична по отношению к западной литературной и кинематографической сцене. Показа-

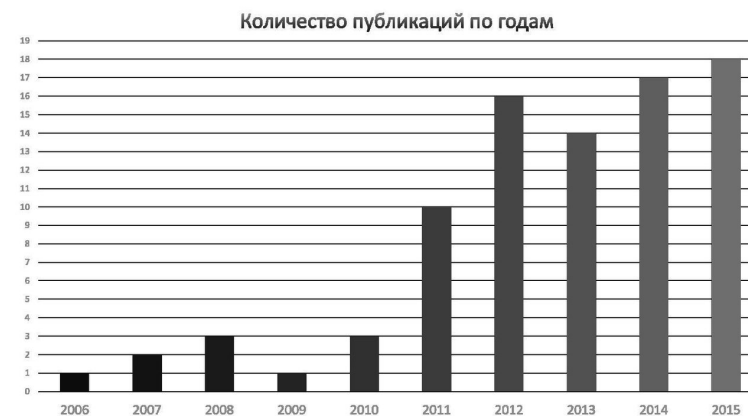


Рис. 2. Количество подростковых антиутопий, изданных на русском языке в 2006–2015 гг.

телен пример цикла романов американской писательницы Сьюзен Коллинз «Голодные игры», который остается одной из самых популярных подростковых антиутопий и формируют горизонт читательских ожиданий. Если на Западе успех книги предшествовал успеху экранизации, то у русскоязычной аудитории ситуация была обратной. Два издания первой части цикла — романа «Голодные игры» и два издания второй части (роман «И вспыхнет пламя») вышли в 2010 г. суммарным тиражом в 35 000 экземпляров (из них 25 000 были оформлены в стиле книг «Сумеречной саги» Стефани Майер). С выходом экранизации в 2012 г. издательство АСТ опубликовало уже шесть изданий романов из цикла «Голодные игры» в разных сериях, суммарный тираж которых составил 70 000 экземпляров⁴ (без учета дополнительных тиражей).

Определенные трудности в исследовании бытования жанра антиутопии в России сопряжены с терминологической неоднородностью, которая присуща англоязычному и русскоязычному литературоведению. В зарубежных академических и публицистических текстах феномен, условно обозначенный в начале статьи как «антиутопия для подростков», определяется как «young adult dystopian fiction». Между двумя этими определениями есть смысловая лакуна, обусловленная трудностями перевода. Термин «young adult» может переводиться на русский язык по-разному — с помощью прилагательных «детский», «подростковый», «молодежный», эти слова имеют разную семантическую окраску и по-разному обо-

значают читательскую аудиторию. В зарубежном литературоведении также нет консенсуса относительно возраста адресата⁵, более того, «young adult» может рассматриваться как возрастная категория (или адресация), а может — как отдельный литературный жанр [VanderStaa 1992]. В рамках этой статьи тексты антиутопии категории «young adult» будут условно обозначены как адресованные подросткам, однако без твердого возрастного разграничения.

Терминологическое несоответствие существует и между англоязычным понятием «dystopian fiction» и термином «дистопия», который используется в российском литературоведении сравнительно редко, уступая определению «антиутопия». Одни и те же произведения (например, романы Евгения Замятина «Мы» (1924), Олдоса Хаксли «О, дивный новый мир» (1932), Рея Бредбери «451 градус по Фаренгейту» (1953) в русскоязычной традиции рассматриваются как «антиутопия», но в англоязычной — как «dystopia», то же самое касается и жанра антиутопии для подростков; между тем, понятия эти не тождественны. В логике англоязычных исследователей «utopia» и «dystopia» являются антонимами, и если первый изображает идеальное общество, то второй, напротив, сообщество несовершенное, очень далекое не только от идеала, но даже от нормы. В то же время дефиниция «anti-utopia» аналогична ее пониманию в русскоязычном литературоведении как текста, в котором «разоблачается» предварительно изображенная утопия [Vieira 2010, p. 16]. Трудность заключается в том, что романы-антиутопии, обращенные к подросткам, в большинстве своем являются именно «dystopias», изображая категорически неприемлемые, бесчеловечные тоталитарные общества (разумеется, здесь существуют и исключения, например, мир, описанный в романе Л. Лоури «Дающий», является именно «anti-utopia», антиутопией, хотя и данный универсум может быть проанализирован как «dystopia», включающая в себя антиутопию) [Hanson, 2009]. И дело не только в том, что использование точного определения необходимо для описания сути явления, но еще и в дополнительной коллизии — практическая транскрипция слова «dystopia» / «дистопия» имеет в русском языке противоречивое истолкование, часто отождествляясь с понятием «антиутопия».

Представляется, однако, продуктивным разграничивать эти понятия и применять определение «дистопия» как, пользуясь определением Кэмбриджского словаря литературных терминов: «современный термин, созданный в противоположность утопии и применимый к любому тревожаще-неприятному воображае-

мому миру, существующем, обычно, в прогнозируемом будущем» [Baldick 2001, p. 74]⁶, поскольку термин «антиутопия» указывает на имплицитное присутствие в тексте утопии, изображения которой, повторимся, не всегда встречается в этих произведениях.

Художественные приемы современной подростковой дистопии и антиутопии с одной стороны наследуют классической взрослой антиутопии, с другой, обладают набором специфических образов, сюжетов и мотивов, общих для произведений, адресованных данной целевой аудитории (рис. 3). Рассматривая разные аспекты воспроизведения канона, нужно отметить, что он не просто репродуцируется в современных текстах, но и изменяется. Например, характерным для классической антиутопии является прием сужения хронотопа, заключающийся в моделировании искусственной замкнутости пространства, в котором вынужден существовать герой. Ограниченность жизненной географии героев присутствует и в произведениях подростковых антиутопий. Однако если во взрослая антиутопии пространство лишь незначительно свои раздвигает границы, поддаваясь усилиям героя, выпуская его из принудительной изоляции лишь на короткое время и близкое расстояние, то в подростковой антиутопии скрытое прежде пространство разворачивается шире — часто, ограниченное сперва рамками одного локуса (города, района) оно может разворачиваться до куда более значительных масштабов. Подобное расширение места действия встречается во многих подростковых дистопиях и антиутопиях — примерами служат роман «Дающий» Лоис Лоури и его продолжение «В поисках синего», трилогии «Дивергент» Вероники Рот, «Голодные игры» Сьюзен Коллинз, «Бегущий в лабиринте» Джеймса Дашнера, «Мето» Ива Грече и др.

Сходным образом развивается и присущий классическим антиутопиям мотив утраты социальной памяти: параллельно с расширением места действия перед героями разворачивается и временная перспектива — они обретают историческую память и одновременно будущее, которое заключается в планах побега и бунта. Если в завязке сюжета можно констатировать отсутствие как ретроспективы, так и проспекции (т. к. будущее героев во всех ключевых его аспектах предопределено действующей системой), то по мере обретения исторического и географического знания о мире, протагонист обретает все больше возможностей для осуществления своих функций.

Антиутопии для подростков сохраняют свою социально-критическую направленность, впрочем, для «взрослых» антиутопий



Рис. 3. Изображение границы коммуны в фильме Филлипа Нойса «Посвященный» (2014), снятом по мотивам романа Л. Лоури «Дающий»

характерно сатирическое изображение «тоталитарной утопии», но в подростковых дистопиях и антиутопиях ирония сведена к минимуму — в этих текстах доминирует трагический и героический пафос, приоритетной становится реализация дискурсов альтруизма и бунта (последнему уделяется гораздо больше внимания, чем во взрослой антиутопии). «Взрослую» и «детскую» антиутопию объединяет общая попытка осмысления конформизма и индивидуализма в декорациях тоталитарного общества — как правило, эволюция героя заключается в выходе за пределы безопасного «мы» и осознания себя как личности. Отметим также, что если герой взрослой антиутопии может потерпеть поражение и снова вернуться к коллективному (что происходит, например, с персонажами Евгения Замятина и Джорджа Оруэлла: Д-503 снова верит в победу разума, а Уинстон Смит оказывается способным полюбить Большого Брата), то герой подростковой антиутопии все-таки одерживает эту победу, даже если это стоит ему жизни (смертью главного героя заканчиваются романы «Дивергент» Вероники Рот и «Червивая луна» Салли Гарднер).

Одной из наиболее значимых черт, характерных для универсума дистопий и антиутопий, адресованных подростковой аудитории, представляется расстановка акцентов в соотношении статуса взрослого и подростка. Набор сюжетных коллизий с помощью которых может понижаться статус взрослого по отношению к ребенку достаточно разнообразен: родители могут быть недееспособны («Голодные игры»), девиантны по меркам сообщества («Делириум», «Декларация смерти»), мертвы («Дивергент»), некомпетентны («Дающий», «Дивергент») и т. д. Родители или опекуны часто не

обладают той информацией о фальсификациях реальности, которой обладают дети, или неспособны изменить действующий порядок. Отправной точкой развития сюжета многих дистопий и антиутопий является подготовка к инициации, которая должна вывести подростка из социального статуса опекаемого и дать начало его самостоятельной жизни. Подростковая эмансипация и превосходство над взрослыми (или действие наравне с ними) в той или иной форме присутствует во многих дистопиях и антиутопиях. В этом отношении показательна, например, сцена, в которой один из главных героев «Дивергента» прилюдно порет собственного отца брючным ремнем, чтобы восстановить свой авторитет (и заодно отмстить за детские обиды). Мотивы сиротства, приемных семей, вынужденной оторванности от семьи и т. п., служат для обеспечения автономности персонажей, а подростковые инициации реализуют одновременно функции включения читателя в топос антиутопии и героя в ее социальный мир.

В рамках реализации дискурса морального превосходства над взрослыми в дистопиях для подростков могут использоваться вариативные сюжеты искупления. Так, в «Голодных играх» инфантицид служит способом одновременно наказания за произошедший когда-то бунт и «профилактикой» возможных восстаний; герои «Дивергента» вынуждены жить в дистопическом обществе из-за того, что являются участниками эксперимента по восстановлению генетического кода; персонажи «Бегущего в лабиринте» подвергаются испытаниям чтобы найти лекарство от свирепой болезни, изобретенной когда-то для контроля численности населения, но вышедшей из-под контроля; герои этих произведений приносятся в жертву, чтобы спасти человечество, которое совершило ошибку.

Наряду с масштабными «искупительными» экспериментами или изоциренными публичными казнями, причинами которых послужили события давно минувшие, мотив ответственности детей за ошибки и преступления предыдущих поколений может реализовываться и в рамках концепции «сын в ответе за отца»: так, герои романов «Зимняя битва» Ж.-К. Мурлева, «Мето» И. Грече попадают в интернаты из-за того, что их родители нарушили запрет на рождение детей, а героиня романа Дж. Мелли «Декларация смерти» вынуждена жить в рабстве, искупая «грех перед Матушкой-Природой». Власть принадлежит взрослым, однако подростки обладают моральным превосходством и готовы вступить в битву если не за власть, то за право ее выбирать, в процессе борьбы

отделяясь от покорного «мы» и становясь независимым «я», взрослея в процессе этой сепарации.

Современная подростковая антиутопия или дистопия освобождает своего читателя от диктатуры взрослых, наделяя его тем же символическим капиталом, которым обладают и ее протагонисты — мир, построенный взрослыми, плох, он должен быть разрушен и это может быть сделано руками подростков. Авторы антиутопий для юношества, во многих аспектах наследуя традиции взрослой антиутопии, концентрируются уже не столько на разоблачении тоталитарных режимов и изображении нереалистичности утопического проекта, сколько на сюжетах о возможности революции и бунта против действующей социальной системы. Отказ от сарказма и иронии как инструментов критического осмысления и переход к героическому дискурсу кардинально меняет посыл этих произведений — необходимость «осознания и недопущения» сменяется «возможностью исправления».

Одним из наиболее любопытных остается вопрос о том, *почему* антиутопия перешла из взрослой литературы в подростковую. Логично предположить, что социальные проблемы входят в детскую литературу тогда, когда начинается процесс их легитимации в обществе в целом. Так, за последние годы в детской литературе появились герои-гомосексуалы, герои-инвалиды, представители этнических меньшинств, жертвы инцеста и др. В ряду многих новых тем и вопросов появляется и тренд «questioning authority» (что можно перевести как «подвергая авторитеты сомнению»), развивающийся в разных жанрах, в том числе, в книжках-картинках⁷. Детская литература, будучи довольно консервативным институтом, начинает адаптировать для своей аудитории «сложные темы» после того, как они переходят в поле общественной рефлексии (или в сферу рефлексии той части общества, которая является целевой аудиторией издателя) и начинают маркироваться уже не как «маргинальные», а как «проблемные» и нуждающиеся в осмыслении. В российском поле литературы одним из таких развивающихся трендов является, например, тема сталинских репрессий. Американская подростковая дистопия и антиутопия, развиваясь в демократическом общественном дискурсе перенимает традиции пессимистического прогнозирования и прозрения ошибок действующей власти, прежде характерные скорее для взрослой литературы, включая подростка в сферу социально-политических проблем до того, как у него появятся юридические права на действия в этой сфере.

Российские издатели не только объединяют самостоятельные произведения в серии подростковых дистопий и антиутопий, но и в серии, отвечающие другим рыночным запросам: издательство «АСТ» выпускает «Голодные игры» в серии «Кино», с изображением актрисы, исполнившей главную роль в экранизации книги, на обложке, одновременно издавая книгу в персональной подсерии Сьюзен Коллинз в рамках серии «Кино!!» (различие в названиях серий ограничивается двумя восклицательными знаками). У издательства «Эксмо» популярные антиутопии и дистопии («Дивергент», «Делириум», «Уродина» и т. д.) выходят в серии «Жестокие игры», отсылая читателя одновременно к названию книги Сьюзен Коллинз и известному фильму, издательство «Азбука» публикует романы американской писательницы Киры Касс в серии «Lady Fantasy», создавая целевую адресацию по гендерному принципу. Результаты анализа аудитории сайта «LiveLib» показали, что форматирование, применяемое издателями для антиутопий и дистопий успешно воспринято аудиторией и теперь воспроизводится в аттестации произведений и, одновременно, в формировании ожиданий других читателей. Важно помнить, что авторские художественные и гуманистические интенции сплетены с коммерческими интересами как самого автора, так и издателя. Использование жанровой рамки «антиутопия» позволяет писателям успешно «балансировать на грани коммерческого успеха и художественной легитимности» [Орлова 2013, с. 92] — обозначение этих текстов как антиутопий автоматически повышает их статус как культурных продуктов.

Приоритетной задачей в изучении подростковых дистопий и антиутопий в русских переводах представляется составление репертуара переведенных книг. В качестве площадки для получения данных были использованы материалы «социальной сети читателей LiveLib». Этот портал является одним из крупнейших литературных сайтов Рунета⁸ и имеет аудиторию около 800 000 зарегистрированных пользователей⁹. Пользователи этой онлайн-площадки формируют рейтинги книг, оценивая их и отмечая как прочитанные, что предоставляет возможность составления читательского репертуара современных дистопий и антиутопий. Кроме того, «LiveLib» предоставляет читателям возможность маркировать произведения, фиксируя важные для пользователей особенности: жанровые, сюжетные, критические — для этого на портале существует система «тэгов» (ключевых слов), оценок и рецензий.

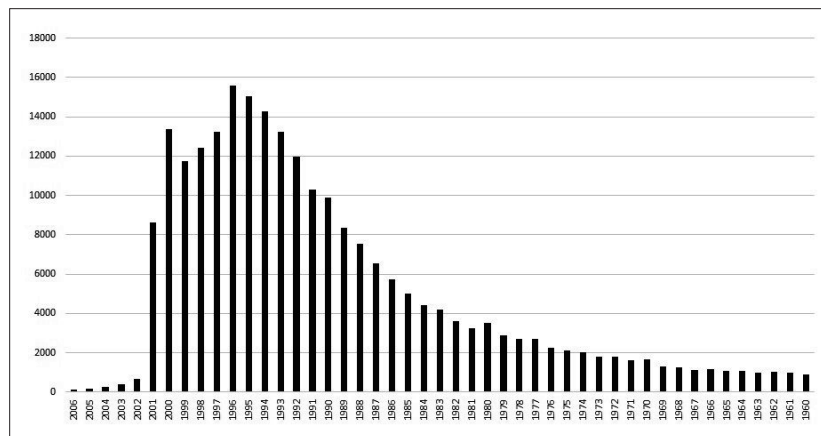


Рис. 4. Распределение читателей по возрастам (на основе указанных пользователями дат рождения)

Сервис «LiveLib» представляется релевантным для того рода исследования ресурсом еще и по той причине, что возрастной состав пользователей сайта в целом совпадает с адресацией современных антиутопий. Материалом для изучения распределения пользователей по возрастам стали предоставленные администрацией портала данные о датах рождения, которые читатели указали своих профилях. Однако, заметим, что свой возраст указало лишь около 1/3 всех зарегистрированных пользователей.

Нужно отметить, что добавление в профиль сведений о дате рождения является добровольным и выступает в качестве одного из важных элементов саморепрезентации. Часть пользователей ресурса склонна по тем или иным причинам не указывать настоящий возраст, это приводит к появлению заведомо искаженных данных — например, «две тысячи двадцатый год рождения», однако основная масса значений представлена на графике. Опираясь на эти данные можно заключить, что аудитория сайта «LiveLib» подходит для изучения молодежной литературы.

В процессе выявления репертуара были обработаны данные обо всех книгах, размещенных в разделе «Антиутопия и постапокалипсис», всего — 1042 наименования (в настоящий момент из-за реконструкции сайта такого раздела больше не существует и прежде входившие в него книги находятся в разделе «Фантастика»). Каждое произведение, представленное на «LiveLib» имеет присвоенный ей читателями набор ключевых слов (т. н. тэгов), которыми пользователи отмечают важные жанровые и сюжетные детали.

Например, часть произведений в разделе «Антиутопия и постапокалипсис» имеют метки «антиутопия» и «подростковое», по сочетанию этих меток можно выделить репертуар подростковых антиутопий. В рамках данного исследования был произведен отбор книг по одновременному включению в список меток слова «антиутопия» и тэгов, обозначающих возрастную адресацию: «подростковая», «для подростков», «подростковое», «подростки», «детская», «для среднего школьного возраста», «молодежная» и «young adult»; в результате этой операции список произведений сократился до 173 наименований. Далее из списка были исключены книги, которые ни один читатель не отметил как прочитанные, книги на иностранных языках (английский и украинский) и книги, издававшиеся до 1992 г. — финальный вариант репертуара включает в себя 90 названий. Т. к. в формате журнальной публикации отсутствует возможность привести все позиции списка, которые отмечены пользователями «LiveLib» как антиутопии, адресованные подросткам и молодежи, приводятся первые 15 позиций списка¹⁰:

Таблица 1

Книги, отмеченные пользователями сайта «LiveLib» как антиутопии, адресованные подросткам. В скобках указан альтернативный заголовок, для тех случаев, когда он был изменен при переиздании.

Название	Автор	Читатели
Голодные игры	Сьюзен Коллинз	17896
И вспыхнет пламя	Сьюзен Коллинз	12078
Избранная (Дивергент)	Вероника Рот	8252
Бегущий по Лабиринту	Джеймс Дашнер	6475
Мятежная (Инсургент)	Вероника Рот	5463
Делириум	Лорен Оливер	5189
Бегущий в Лабиринте. Испытание огнем	Джеймс Дашнер	4089
Отбор	Кира Касс	3718
Преданная (Эллигент)	Вероника Рот	3618
Лекарство от смерти	Джеймс Дашнер	3552
Пандемониум	Лорен Оливер	3289
Элита	Кира Касс	2869
Реквием	Лорен Оливер	2732
Единственная	Кира Касс	2300
Мятежная (Уродина)	Скотт Вестерфельд	1522

Автоматизированный способ получения информации имеет свои недостатки и требует экспертного участия — предпринятая попытка лишь фиксирует репертуар, основанный на читательском восприятии. К примеру, в списке отсутствует последняя часть трилогии «Голодные игры» С. Коллинз — роман «Сойка-пересмешница» по причине того, что этой книге пользователи не присвоили возрастную метку. Однако ввиду отсутствия аннотированных указателей или других источников библиографических сведений, полученные данные можно использовать как предварительный анализ репертуара переводных молодежных дистопий и антиутопий.

В список из пятнадцати самых популярных произведений жанра входит всего шесть авторов. Поскольку современные дистопии для подростков являются, преимущественно, циклом романов, вполне естественно, что одни и те же авторы занимают сразу три позиции. Обращает на себя внимание тот факт, что книги, отмеченные большинством читателей — это произведения, которые были успешно экранизированы. Как уже упоминалось, тексты молодежных дистопий в русскоязычном пространстве обязаны своей популярностью экранизациям. Этот тезис подтверждается данными сервиса Google Trends, который широко используется в разных областях современной науки (от экономики до эпидемиологии) и позволяет проанализировать сравнительную частотность поисковых запросов в Google¹¹:

Как следует из данных Google Trends, во время выхода кинопремьер с увеличением интереса к фильму, возрастает и интерес к книге — одновременно увеличивается разрыв между количествами запросов. Однако, когда ажиотаж вокруг вышедшего фильма спадает, разрыв между книгой и фильмом уменьшается, тем не менее, показатели интереса к экранизации остаются более высокими, чем показатели интереса к тексту.

Следует отметить также, что пользователи Google не делали значимого количества поисковых запросов, связанных с «Голодными играми» до февраля — марта 2012 г. (рис. 4), хотя русский перевод книги был опубликован уже в 2010 г. Примечательно, что второе в 2010 г. издание вышло в серии, оформление которой перекликалось с дизайном книг из цикла «Сумеречная сага» Стефани Майер. А двумя годами позже, с выходом экранизации в 2012 г. все части трилогии увидели свет в серии, книги которой были оформлены с использованием изобразительного ряда из фильма «Голодные игры». Закономерно предположить, что именно фильм

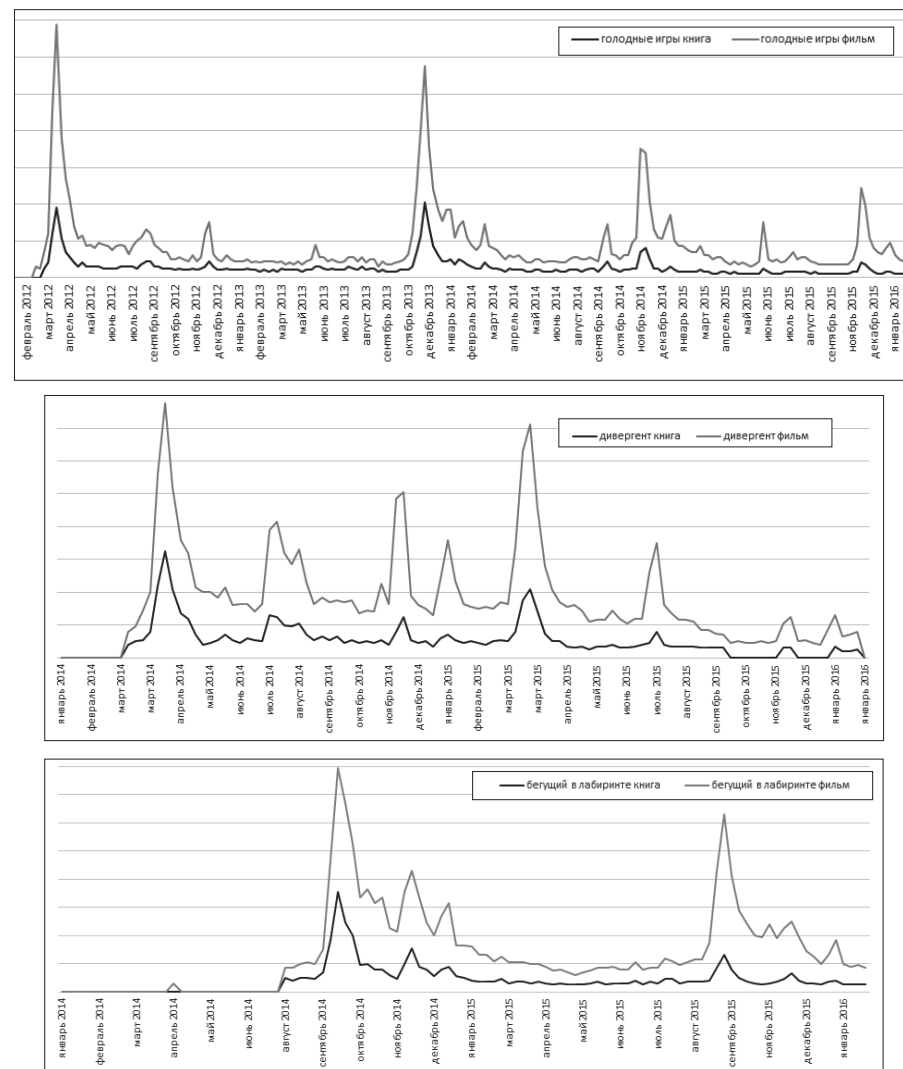


Рис. 5–7. Сравнительная популярность поисковых запросов; всплески интереса соответствуют датам кинопремьер:

- «Голодные игры» — март 2012; «Голодные игры: И вспыхнет пламя» — ноябрь 2013; «Голодные игры: Сойка-пересмешница. Часть I» — ноябрь 2014; «Голодные игры: Сойка-пересмешница. Часть II» — ноябрь 2015
- «Дивергент» — апрель 2014; «Дивергент, глава 2: Инсургент» — март 2015
- «Бегущий в лабиринте» — сентябрь 2014; «Бегущий в лабиринте: Испытание огнем» — сентябрь 2015

обеспечил бренду «Голодные игры» коммерческую состоятельность в России. Эти наблюдения подтверждаются и анализом поисковых запросов, касающихся книг «Бегущий в лабиринте» и «Дивергент» («Избранная» — название первого издания): первое русскоязычное издание «Бегущего в лабиринте» вышло в октябре 2013 г., однако интерес к произведению стал расти только в августе 2014 г. (рис. 6), перевод «Избранной» появился в сентябре 2012 г., но значимое количество поисковых запросов пользователи стали делать только в марте 2014 г. (рис. 5) (это справедливо и для запросов «избранная книга» и «дивергент книга», впрочем, первый запрос практически исчезает после мая 2014 г.). Популярность этих брендов проявляется в разных формах: вселенная «Голодных игр» реализована в популярной компьютерной игре «Майнкрафт», компьютерная игра создана и по мотивам романа «Бегущий в лабиринте», для всех трех бестселлеров существуют мобильные игры и приложения (например, приложение «Are you divergent?», позволяющее пользователям определить к какой из описанных в книге фракций он может принадлежать). Коммерческая успешность этих брендов подтверждается также появлением «сопутствующих товаров»: специализированные магазины торгуют одеждой, бижутерией и сувенирами с символикой, связанной с художественной реальностью этих романов. Опираясь на данные наблюдения можно заключить, что книги, которые привлекли наибольшее количество читателей на ресурсе «LiveLib», действительно являются крайне успешными коммерческими продуктами.

Возвращаясь к списку наиболее читаемых книг нужно отметить, что по сравнению с экранизированными дистопиями, неэкранизированные имеют несколько общих отличительных характеристик. «Делириум» Л. Оливер, «Отбор» К. Касс и «Уродина» («Мятежная») С. Вестерфельда по сравнению с занимающими первые позиции «Голодными играми», «Дивергентом» и «Бегущим по лабиринту» почти не включают в себя сцены насилия. Для этих произведений также характерно наличие развитой любовной линии, которая для романов «Делириум» и «Отбор» является сюжеттообразующей. Заметим, что книги, вошедшие в пятерку самых читаемых — дистопии, а ниже в списке начинают встречаться и антиутопии, как, например, первые части трилогий «Уродина» и «Делириум».

Материалом для изучения читательского восприятия сюжетных и жанровых характеристик послужила система меток, которые

пользователи «LiveLib» присваивают прочитанным произведениям. Для того, чтобы определить, с какими жанрами ассоциируются молодежные дистопии и антиутопии и какие их особенности выделяются читателями было подсчитана частотность употребления «тэгов», присвоенных произведениям, вошедшим в репертуар. Проанализированные списки ключевых слов содержат десять самых популярных меток, присвоенных пользователями каждой конкретной книге, общее количество тэгов — 307, из них чаще всего встречаются:

Таблица 2

«Тэги» и частотность их употребления

«Тэг»	Частота
Фантастика	50
Американская литература	48
Современная литература	44
Постапокалипсис	30
Фэнтези	29
Зарубежная литература	27
Любовь	18
Трилогия	8
Экранизировано	7
Любимое	6
Приключения	6
Teens	5
Будущее	5
Дайте две	5
Киберпанк	5

Из этой таблицы были изъяты метки «антиутопия» (встречается в качестве самостоятельной метки 88 раз), «young adult» (75), «подростки» (17), «подростковая литература» (17) и «детская литература» (9) — т. к. именно по включению этих слов в облако «тэгов» велся отбор произведений, закономерно, что частота их употребления будет высокой; в таблице приведены «тэги», которые встречались более четырех раз¹². Жанровые обозначения, которые читатели используют вместе с меткой «антиутопия» включают в себя определения «фантастика», «постапокалипсис», «фэнтези», реже, «киберпанк» и «приключения» — пользователи склонны подчер-

квивать смежность антиутопии с другими жанрами. Сравнительно часто используется метка «любовь», очевидно, как маркер важной для читателя сюжетной линии, также любопытна метка «экранизировано» — не самая популярная, но все же встречаемая и свидетельствующая о читательском спросе, еще одной акцентированной читателями особенностью является серийность («трилогия»). Таким образом, читатель самостоятельно воспроизводит заданный издателями формат («трилогия», «экранизировано», «фэнтези»), ориентируясь на жанровую рамку и серийное оформление. Заметим, что система «Тэгов» призвана выполнять одновременно несколько функций: во-первых, функцию критическую, т.к. призвана выделять ключевые особенности произведения, во-вторых, рекомендательную, поскольку помогает будущим читателям ориентироваться в литературном пространстве и, в-третьих, экспрессивную — «Тэги» выражают личное отношение к прочитанному тексту (такими метками являются, например, «любимое» и «дайте две»).

Примечания

¹ Эти романы не переводились на русский язык.

² Michael L. Printz Award — премия, ежегодно вручаемая Американской библиотечной ассоциацией лучшей книге для подростков, основана в 2000 г.

³ См. презентацию, сделанную авторами на заседании симпозиума по подростковой литературе Сент-Луисе: http://www.ala.org/aasl/sites/ala.org.aasl/files/content/conferencesandevents/ecollab/resources/aasl13_Other_Side.pdf.

⁴ По данным национальной информационной системы «Книги в наличии и в печати».

⁵ Примером такой дискуссии может служить публикация в блоге Young Adult Library Services Association (YALSA): Wetta M. Who Is Young Adult Literature For? Режим доступа: <http://www.yalsa.ala.org/thehub/2015/09/18/who-is-young-adult-literature-for/>

⁶ «A modern term invented as the opposite of utopia, and applied to any alarmingly unpleasant imaginary world, usually of the projected future» см. [Baldick, p. 74].

⁷ См., например, Barnett, M. Mustache! / Mac Barnett, ill. Kevin Cornell. New York, 2011. 40 p.

⁸ Согласно статистике сайта «LiveInternet» является вторым по популярности литературным порталом в России (на 12.02.2016): <http://www.liveinternet.ru/rating/ru/literature/month.html>

⁹ Согласно статистике сайта «LiveLib» 808147 читателей (на 12.02.2016): <https://www.livelib.ru/stats>

¹⁰ С полным списком можно ознакомиться по ссылке <https://goo.gl/MlgaUV>.

¹¹ Аналитика Google Trends не отражает абсолютных числовых значений, а соотносит поисковой запрос с общим количеством поисковых запросов в регионе. В данном случае поиск был ограничен Российской Федерацией и временным отрезком с 01.01.2012 по 01.01.2016; графики в таблицах 2 и 4 сокращены из-за отсутствия значимого количества запросов и в целях большей наглядности.

¹² Полный список доступен по ссылке <https://goo.gl/WZiRbB>.

Источники

Коллинз С. Голодные игры. И вспыхнет пламя. Сойка-пересмешница. М.: АСТ. 894 с.

Греве И. Метод. Книга 1. Дом. М.: Клевер-Медиа-Групп, 2012. 284 с.

Греве И. Метод. Книга 2. Остров. М.: Клевер-Медиа-Групп, 2012. 282 с.

Греве И. Метод. Книга 3. Мир. М.: Клевер-Медиа-Групп, 2013. 426 с.

Оливер Л. Делириум. М.: СПб.: Эксмо, 2012. 462 с.

Дашинер Д. Бегущий в лабиринте. М.: АСТ, 2014. 351 с.

Рот В. Дивергент. М.: Эксмо, 2014. 414 с.

Рот В. Инсургент. М.: Эксмо, 2014. 446 с.

Рот В. Эллигент. М.: Эксмо, 2014. 381 с.

Мелли Дж. Декларация смерти. М.: СПб.: Минск: АСТ; Астрель-СПб., 2011. 317 с.

Гарднер С. Червивая луна. М.: Гаятри; Livebook, 2015. 288 с.

Вестрефельд С. Уродина. М.: СПб.: Эксмо, 2011. 478 с.

Лоури Л. Дающий. М.: Розовый жираф, 2011. 251 с.

Лоури Л. В поисках синего. М.: Розовый жираф, 2011. 216 с.

Касс К. Отбор. СПб.: Азбука, 2013. 320 с.

Исследования

Ames M. A. Engaging «Apolitical» Adolescents: Analyzing the Popularity and Educational Potential of Dystopian Literature Post-9/11. The High School Journal. 2013. Vol. 97. N1. P. 3–20.

Baldick C. The Concise Oxford Dictionary of Literary terms. New York, 2001.

Hanson C. F. The Utopian Function of Memory in Lois Lowry's The Giver. Extrapolation, 2009. Vol. 50. N1. P. 45–61.

Hintz C. Monica Hughes, Lois Lowry, and Young Adult Dystopias. The Lion and the Unicorn. 2002. Vol. 26. N2. P. 254–264.

VanderStaat S. Young-adult literature: A writer strikes the genre. The English Journal. 1992. Vol. 81. N4. P. 48–52.

Vieira F. The concept of utopia. The Cambridge Companion to Utopian Literature. Cambridge, 2010. P. 16.

Орлова О. А. Серийность современной массовой литературы как фактор «формовки читателя» // Текст. Книга. Книгоиздание. 2013. № 1 (3). С. 89–97.

В. Дымищ

ДЕТСКИЕ СТИХИ ЛЬВА КВИТКО В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

Детские стихи еврейского поэта Льва Квитко в русских переводах занимают важнейшее место в советской детской поэзии. Квитко переводили на русский язык известные поэты и переводчики, в том числе такие классики детской литературы как Самуил Маршак и Сергей Михалков. В статье проанализированы наиболее известные переводы стихотворений Квитко в сравнении с оригиналом. Задачей статьи является на примере анализа конкретных стихотворений показать как формировалась советская детская поэзия в переводах на русский язык.

Ключевые слова: Квитко, Маршак, Светлов, Заболоцкий, Михалков, детская поэзия на идише, переводы детской поэзии.

Льва Квитко (1895?–1952) русские читатели знают, прежде всего, как замечательного детского поэта. Вопрос, однако, в том, что именно читает русский читатель? Насколько детский поэт Лев Квитко, созданный усилиями многих переводчиков, похож сам на себя?

Иногда, при сопоставлении перевода и оригинала стихов Квитко, кажется, что речь идет о двух разных авторах с разными биографиями. Впрочем, по сути, так оно и есть.

Начать, хотя бы, с имени и фамилии: поэта звали не Лев Квитко́, а Лейб Квйтко. Но имя и ударение в фамилии как-то сами собой русифицировались. Та же ситуация с годом рождения: в качестве даты рождения указывают 1890 г. (чаще), 1893 г. или 1895 г. (реже). Судя по автобиографическому роману «Лям и Петрик» последняя дата больше всего похожа на правду.

Сведения о месте рождения также разнятся. Энциклопедии в этом качестве указывают местечко Голосков (Хмельницкая область, Украина) на северо-западе Подолии, недалеко от Каменца-Подольского. На самом деле Квитко родился в другом местечке, хотя и с таким же названием. Оно было расположено на Южном Буге, тоже в Подолии, но в ее противоположном, юго-восточном углу. Теперь это территория Николаевской области. В Подольской губернии было два Голоскова: один, тот, что в нынешней Хмельницкой области,



Лев Моисеевич Квитко (1895–1952)

сохранил свое название, а другой, тот, что в нынешней Николаевской, был переименован в село Голосково. Именно в этом Голоскове родился поэт. Это отчетливо видно из его автобиографической прозы.

Родился Квитко в бедной, точнее, в сильно обедневшей семье. Рано осиротел, с детства начал трудиться, бродяжничал, получил образование самоучкой. Перед революцией его первые стихи заметил известный прозаик Довид Бергельсон. Квитко начал публиковаться в 1917 г. и практически сразу стал одним из ведущих еврейских поэтов. В 1921 г., как и многие советские еврейские литераторы, выехал в Германию, где тогда на недолгое время сложился новый центр литературы и книгоиздания на идише. Работал в советском торгпредстве в Гамбурге, там же вступил в Германскую компартию, а в 1939 г. — в ВКП(б). И был в этом, как и во всем остальном, что делал и писал, совершенно искренен. В 1925 г. вернулся в СССР и поселился в Харькове, тогдашней столице Украины. В начале 1930-х гг. детские стихи Квитко, которые уже широко издавали на идише, заметил Чуковский и рассказал о них Маршаку. Маршак начал переводить Квитко и заказывать переводы его стихов другим поэтам. Очень быстро, благодаря многочисленным переводам, Квитко стал мэтром советской детской поэзии. В годы войны он входил в президиум Еврейского антифашистского комитета. Был одним из руководителей еврейской секции Союза писателей. 22 января 1949 г. Квитко арестовали. 12 августа 1952 г. в Москве поэт Лейб Квитко был расстрелян вместе с другими членами Еврейского антифашистского комитета. Вот в этом, в отличие от даты рождения, мы можем быть уверены.

Его книги, как и книги других репрессированных еврейских писателей, стали изымать из библиотек. С ними — из-за многочисленности детских изданий — было особенно много хлопот. После реабилитации Квитко его детские стихи в русских переводах снова вернулись к читателю: в 1960–1980-х гг. последовал целый ряд переизданий.

Детские стихи Квитко в русских переводах вместе со стихами Чуковского (он дружил с Квитко и написал о нем восторженные воспоминания [Чуковский 1963, с. 523–536]), Маршака и Михалкова (они переводили Квитко) вошли в большой советский канон. В последние двадцать лет стихи Квитко, в отличие от стихов других советских детских поэтов, почти не переиздаются, однако люди старшего поколения помнят и «Анну-Ванну», и «Климу Ворошилову письмо я написал», и стихи о шалуне Лемеле.

Квитко как советский детский поэт вовсе, так сказать, «не равен сам себе» — еврейскому поэту. Конечно, он одним из первых начал писать для детей на идише, но современники, читавшие Квитко в оригинале, воспринимали его, в первую очередь, как оригинального лирика. Почти неизвестная русскому читателю «взрослая» поэзия Квитко передает странную, невозможную смесь ощущения тихой радости бытия и, одновременно, экзистенциального ужаса. Ужас, например, разлит по страницам «1919», второй книги поэта, посвященной погромам на Украине. Эти стихи предвосхищают во многом знаменитую «Фугу смерти» Пауля Целана.

Рассказать о «взрослых» стихах Квитко — непростая задача, так как они почти не переведены на русский язык. Можно попробовать искать аналогии.

Чем сложнее становилась русская поэзия XX в., тем больше то сковала о возможности «впасть в неслыханную простоту». «Темный» и «сложный» Вячеслав Иванов с восторгом встретил появление стихов Елены Гуро, кажется, самого близкого к Квитко русского поэта. Близкого не сходством, а непохожестью на всех остальных. Близкого в обладании таинственным даром пустоты, тишины и простоты. Такую простоту можно встретить в стихах Кузмина и Хлебникова, но им она давалось не спонтанно, а как результат сознательных попыток «разучиться» писать.

Вот фрагмент стихотворения «Осень иная...», одного из очень немногих ранних стихотворений Квитко в переводе поэта-футуриста Григория Петникова [Квитко 1980. с. 221–222].

Осень иная меня ожидала —
И увела далеко от моих городов.

Юности споров еще не закончил,
Не уложил голубей своих спать,
Девушкам милым слова не молвил,
Затаенного, родного слова.

Осень иная меня ожидала —
И увела далеко от моих городов.
Как больно растрчивать дни
На чужбине!
И я стыжусь плодов созрелых
Юности моей, —
Как шелуху ненужную, я высыпаю их
На площади чужие,
И страшно мне,
Что стынет кровь.

И вот на ярмарке, враждебной и чужой,
Встает перед глазами у меня теленок,
Кнуты свистящие, сухие пальцы
На теленке,
На теплом и нагом теленке.

Вот на чужбине
В комнате играю
И строю мир себе:
Вот маленькое небо,
Едва очерчена луна,
И деревце и веточка
Зеленая какая!

Мое к ней прикоснулось сердце,
Легло —
И отдыхает...

(1923)

По этому стихотворению можно, хотя бы отчасти, представить себе лирику Квитко.

Знакомство русских читателей с «взрослыми» стихами Квитко — дело будущего, но многочисленные переводы детских стихов широко известны и заслуживают обсуждения.

Переводы стихотворений Квитко — это пересечение двух направлений переводческой профессии: перевода с «языков народов СССР» и перевода детской поэзии. К этим переводам «нацменской» поэзии прилагались иные критерии, чем к переводам

«высокой» классики, то есть европейской поэзии. Во-первых, с европейских языков немислимо было переводить с подстрочника, а «национальных» поэтов в основном так и переводили. Во-вторых, в переводах европейской классики стремились в максимальной степени сохранить формальную структуру: эквиритмичность и, уж во всяком случае, эквилинеарность. Невозможно представить себе, чтобы переводчик «присочинил» к стихотворению Гейне или Верлена десяток-другой строк «от себя»¹. Но при переводе поэзии с «языков народов СССР» переводчик часто «резвился», вышивая по канве приблизительного подстрочника. Поскольку «нацменский» поэт был заинтересован в русской публикации, то, как правило, особенно не возражал.

В переводах с «языков народов СССР» присутствовала еще одна особенность: негласное деление «национальных» литератур на старописьменные и младописьменные. Признак был простой и очевидный: наличие своей, некириллической письменности. К старописьменным литературам, несомненно, относились грузинская и армянская. Их тоже, в основном, переводили с подстрочника, но «уважительно», как европейские. Идиш был посередине. С одной стороны, своя — еврейская — письменность у идиша была, с другой, русские евреи, с удовольствием перешедшие на русский язык, твердо помнили, что идиш — это не язык, а «жаргон», и церемонится с ним не приходится. На примере стихов Квитко отчетливо видно, насколько точнее и уважительнее переводят его стихи переводчики-неевреи, для которых идиш просто еще один язык. Для переводчиков-евреев, вне зависимости от того, как — с оригинала или с подстрочника — они переводили тексты, написанные на идише, это были всего лишь стихи на «жаргоне», которые следовало «поднять» до русской поэзии. В полной мере такой подход проявился, например, при переводе детских стихов Шике (Овсея) Дриза, еврейского поэта следующего после Квитко поколения [Дымшиц 2008].

Детские стихи должны были в первую очередь сохранять свою «детскость», причем идеалом служила детская поэзия Маршака с ее «звонкостью» и игровым началом. Стихи должны были быть понятны ребенку без комментариев, поэтому реалии и образный ряд легко подвергались изменениям.

Перевод детской и «национальной» поэзии был гораздо «терпимее» к нарушениям в области объема стихотворения, размера, рифмы, образной системы.

Разберем переводы нескольких наиболее известных детских стихотворений Квитко.

1. «Жучок»

В начале XX в. мир детства стал предметом специального интереса: в это время впервые начали систематически изучать детское творчество, выставлять детские рисунки. Детство особенно интересовало молодую, еще «не вышедшую из детства», светскую еврейскую культуру.

Сразу после революции зародилась массовая еврейская детская литература, впервые попытавшаяся разговаривать с ребенком на его собственном языке. Так, в 1920-х гг. художник Исохор-Бер Рыбак иллюстрировал детские книги, воспроизводя манеру детского рисования. Рыбак вместе с Квитко участвовал в работе киевской «Культур-лиги», иллюстрировал его книги детских стихов: «Фейгль» («Птицы», 1922), «Карл и Мирза» (1927) и большой сборник «Ринг ин ринг» («Кольцо в кольце», 1928).

Все мемуаристы, пишущие о Квитко, отмечают его необыкновенную детскость. В своих стихах Квитко постоянно обращается к детскому мировосприятию, но для него это не сумма приемов, а естественная речь. Самые страшные «погромные» стихи Квитко по формальным признакам мало чем отличаются от его самых веселых «детских» стихов. Спонтанность изложения, простой синтаксис и бедный словарь, небогатый набор метафор (но те, что есть — особенно выразительны) и, самое главное, тот особый аскетизм выразительных средств, когда смысл высказан не в словах, а зияет в пустотах и зазорах между словами.

Квитко осознавал поэтическую мощь зияния. В одном из его поздних стихотворений простак, посланный помещиком на рынок за волами, покупает на хозяйские деньги *ниги*, напев без слов, за что подвергается жестокому наказанию. И этот напев, который повторяется рефреном после каждой строфы, выражен строчкой точек.

Поэзия Квитко часто оказывалась слишком «бедна» и «гола» для русских переводчиков, и они старались сделать ее «богаче», «интересней».

Классический пример такой борьбы с аскетизмом — перевод Маршаком стихотворения «Дос жукл» («Жучок», 1917), впервые опубликованный в 1936 г. в журнале «Чиж», № 36. Затем, начиная с первого большого сборника 1937 г., этот перевод входил во все последующие сборники Квитко в русских переводах² [Квитко 1965, с. 109–111].

ЖУЧОК

Над городом ливень
 Всю ночь напролет.
 На улицах — реки,
 Пруды — у ворот.

Трясутся деревья
 Под частым дождем.
 Промокли собаки
 И просятся в дом.

Но вот через лужи,
 Вертясь, как волчок,
 Ползет неуклюжий
 Рогатый жучок.

Вот падает навзничь,
 Пытается встать.
 Подрыгал ногами
 И встал он опять.

До места сухого
 Спешит доползти,
 Но снова и снова
 Вода на пути.

Плывет он по луже,
 Не зная куда,
 Несет его, кружит
 И гонит вода.

Тяжелые капли
 По панцирю бьют,
 И хлещут, и валят,
 И плыть не дают.

Вот-вот захлебнется —
 Гуль-гуль! — и конец...
 Но смело играет
 Со смертью пловец!

Пропал бы навеки
 Рогатый жучок,
 Но тут подвернулся
 Дубовый сучок.

Из рощи далекой
 Приплыл он сюда, —

Его принесла
 Дождевая вода.

И, сделав на месте
 Крутой поворот,
 К жучку на подмогу
 Он быстро идет.

Спешит ухватиться
 Пловец за него.
 Теперь не боится
 Жучок ничего.

Плывет он в дубовом
 Своем челноке
 По бурной, глубокой,
 Широкой реке.

Но вот приближаются
 Дом и забор.
 Жучок через щелку
 Пробрался во двор.

А в доме жила
 Небольшая семья.
 Семья эта — папа,
 И мама, и я.

Жучка я поймал,
 Посадил в коробок
 И слушал, как трется
 О стенки жучок.

Но кончился ливень,
 Ушли облака,
 И в сад на дорожку
 Отнес я жука.

Далее я привожу транскрипцию оригинального стихотворения [Квитко 1967, с. 148–149] и выполненный мной подстрочный перевод.

ДОС ЖУКЛ

А регн! А регн!
 Се гист митамол
 И ринвес и ритчкес
 Фун барг ун ин тол.

ЖУЧОК

Дождь! Дождь!
 Вдруг льются
 И канавы и ручьи
 С горы в долину.

Сай беймер сай твусе — Зей цитерн нас, Кейн менч, кейн фейгл Кейн хинт нит ин гас	Как деревья, так и злаки Дрожат, сырые, Ни человека, ни птички, Ни собаки на улице
Ун эйнс нор а жукл Мит фиселех ройт — Эс дрейт зих мит ричкес Ун шпилт митн тойт.	И только один жучок С красными ножками — Вертится вместе с ручьями И играет со смертью.
От керт зих дос ибер — Ой, гул-гул, ун ойс! От штелт дос а фисл Ун райст зих аройс.	Вот он переворачивается — Ой, буль-буль, и пропал! Вот ставит ножку И вырывается.
От тут им ин кепл А тропн а клап, Ун унтер а булбе От тут эр а хап.	Вот по головке Его ударяет капля, И под картофелину Он бросается.
Нор до тут а шпендл А крим зих, а луф, А нейг зих цум жукл Ун немт эс аруф.	Но тут щепка Искривляет свой путь, подбегает, Наклоняется к жучку И вытаскивает его.
Дос штелт зих инмитн Ун халт зих гут цу, Эс швимт зих дос шпендел Ун трогт эргец-ву.	Он становится посередине И держится хорошенько, Плывет себе щепка И несет куда-то.
Ди ричке, зи блезлт Ун зилберт ун блент. Эс трогт зих дос шпендл Фар штибер, фар венг.	Ручей пузырится, И серебрится, и слепит, Несется щепка К домам, к стенам.
Ун кумт цу а штибл Ун тут зих а штойс. Арайн ин а лехл, Арайн ин а хойз.	И попадает к домику, И прорывается. В дырочку, В дом.
До войнт а мишпохе Мит киндерлех драй, Зей хапн дос жукл Ун лозн эс фрай.	Тут живет семья С тремя детьми, Они хватают жучка И отпускают его.

Первое, что обращает на себя внимание в переводе Маршака — это беспрецедентное удлинение стихотворения: в оригинале 10 четверостиший, в переводе — 17! Переводя с английского или немецкого, Маршак никогда не позволил бы себе такого «припека».



Рисунок В. Конашевича к стихотворению «Жучок» (из книги Л. Квитко «Моим друзьям», М: Детская литература, 1965)

В переводе теперь кроме жучка есть еще один равноправный персонаж — мальчик, спасший жука. У мальчика есть мама и папа. Мальчик полюбил жучка («И долго я слушал, // Как трется жучок»), но все же отпустил его на свободу. У стихотворения появляется психологическое измерение, которое начисто отсутствует в оригинале.

Маршак делает оркестровку стихотворения более звучной, «богатой». В оригинале присутствует альтернанс: нечетные строчки имеют женскую клаузулу, четные — мужскую, но при этом рифмуются только четные строчки. Маршак в четырех строфах рифмует нечетные строчки, причем оставляет «старые» (то есть в четных строчках) рифмы точными и мужскими, а новые (в нечетных) делает неточными. Очевидно, происходит осознанное «усовершенствование» оригинала.

Но самое главное не это, а смена стилистического и лексического регистра. Стихотворение Квитко написано двухстопным амфибрахийем. Если объединить соседние строки, то получатся рифмованные двустишия, написанные четырехстопным амфибрахийем с четкой цезурой посередине и мужской рифмой. Это как раз та форма, которая была использована В. А. Жуковским в его знаменитом переводе баллады Гёте «Лесной царь».

Сравните:

Кто скачет, кто мчится / под холодной мглой?
Ездок запоздалый, / с ним сын молодой.

А это Квитко:

А регн! А регн! / Се гист митамол
И ринвес и риткес / фун барг ун ин тол.

А это Маршак:

На улице ливень / всю ночь напролет.
Разлился бурливый / ручей у ворот.

Здесь важно обращение именно к переводу Жуковского, так как у Гёте в оригинале баллада написана дольником.

Увидев узнаваемый размер, переводчик выбрал стилистику, отсылающую к «Лесному царю» и, шире, ко всем балладам Жуковского. Отсюда такие узнаваемые и, в то же время невозможные у Квитко, слова и конструкции как «пловец», «дубовый челнок», «измучен борьбою», «из рощи далекой» и т. п. Вся игра построена на том, что интеллигентный читатель, в том числе ребенок из культурной семьи, опознает «Лесного царя» как интертекст «Жучка» и, соотнеся романтическую балладу с приключениями насекомого, умилился и улыбнется.

Ничего этого нет в минималистской палитре Квитко. У Квитко, при почти полном отсутствии эпитетов, стихотворение держится на мощной звукописи, основанной на опорных согласных — это почти заклинание и чуть ли не глоссолалия: «От тут им ин кепл // А тропн а клап». Или вот: «Ди ричке, зи блезлт // Ун зил-берт ун блент». Мы слышим, как ручей (ричке) все время журчит: «Бл-бл-бл». Это не Жуковский, а скорее Хлебников. Интересно, что Маршак, который был большим поклонником Хлебникова, этого не заметил. Сколько можно судить по мемуарам Маршака он не знал идиша. Возможно, при переводе он располагал только указаниями на то, каким размером написан «Жучок», и подстрочником.

Как бы то ни было, Маршак создал замечательное стихотворение по мотивам стихов Квитко, но назвать его переводом можно с очень большой натяжкой.

Между тем, стихотворение «Дос жукл» совсем не о романтическом жучке, а о человеке, которого обстоятельства жизни несут куда-то без смысла и цели, а спастись ему или утонуть — как судьба решит. Это одно из самых ранних стихотворений Квитко — эмоциональное отражение его детства, проведенного в нищете и скитаниях. Позднее, в 1929 г., Квитко написал автобиографическую повесть «Лям и Петрик». Ее герою, alter ego автора, мальчику Ляму снится ледоход на Южном Буге: «Он один-одинешенек на льдине посреди Буга, там, где летом омуты, и его несет» [Квитко 2015, с. 6].

Этот ледоход — метафора жизни и мировосприятия героев. По полой воде, сталкиваясь и ломаясь, идут льдины, а вода тащит и их, и бревна, и камыш, и какой-то сор. Движение хаотично

и непредсказуемо. Нет способа предвидеть, что стрелой помчится дальше по реке, что застрянет, что налетит на преграду и сломается. Конфигурация происходящего меняется каждую минуту — страшно и весело одновременно. Такова же жизнь героя повести: в ней нет никакого смысла, никакой направляющей силы, никакой заранее рассчитанной траектории и цели. Все что ему остается — это быть готовыми ко всему, ничему не удивляться и изо всех сил стараться выплыть.

Приключения жучка стали развернутой метафорой этого веселого отчаяния.

История перевода «Жучка» получила мистическое продолжение. Перевод, выполненный Маршаком в 1936 г., перепечатывался без изменений во всех изданиях Квитко. Между тем, если набрать в поиске Яндекс или Гугла слова «Квитко Маршак жучок», то интернет принесет *другой* перевод Маршака, представляющий собой существенно иную редакцию общепринятого перевода (например, здесь <http://ouc.ru/marshak/zhuchok.html>, а также на многих других сайтах с детской поэзией). Она представлена в интернете гораздо шире общепринятой версии. Более того, в последние годы появилось уже и бумажное издание, иллюстрированная книжка для детей, основанная на этой странной редакции. Ни в одном известном мне издании Квитко ее нет. Совершенно не понятно, откуда она попала в сеть, так как сетевые публикаторы не утруждают себя ссылками. Единственная встреченная мной ссылка, отправляет к некому сборнику детских стихов Квитко, изданному якобы в 1951 г. Никаких библиографических данных, понятное дело, не приводится. Их и не может быть, как не могло быть и самого сборника: в 1951 г. Квитко уже два года как находился в заключении. Эта странная редакция представляет собой последовательное осуществление принципов намеченных в общеизвестном переводе. Все нечетные строки зарифмованы. Лексика существенно сдвинута в сторону романтической баллады, в сторону «псевдо-Жуковского». Вот, например, фрагмент этой версии (справа приведены аналогичные строфы «канонической» редакции перевода Маршака):

Вот-вот захлебнется —	Вот-вот захлебнется —
Гуль-гуль! — и конец!	Гуль-гуль! — и конец...
Но нет, не сдастся	Но смело играет
Отважный пловец.	Со смертью пловец!

Измучен борьбою, Пропал бы жучок, Как вдруг пред собою Увидел сучок.	Пропал бы навеки Рогатый жучок, Но тут подвернулся Дубовый сучок.
---	--

Из чащи дубовой Приплыл он сюда. Его из дубровы Примчала вода.	Из рощи далекой Приплыл он сюда, — Его принесла Дождевая вода.
---	---

Бросаются в глаза «измучен борьбою», «отважный пловец» и даже архаическая «дуброва». Последовательно удаляется вся сколько-нибудь разговорная лексика: «роща» заменяется на «чащу», изгоняется «низкая» строчка *«Подрыгал ногами»*; разговорное *«Но тут подвернулся»* заменяется на неуклюжее *«Как вдруг пред собою»*. Остается только гадать, откуда взялся этот текст. Может быть, это какой-то необнаруженный мною вариант перевода Маршака (хотя трудно представить себе, что Маршак стал бы рифмовать «дубовый — дубровы»), может быть, плоды пера неизвестного «редактора».

2. «Поросята»

Стихотворение «Хазерлех» («Поросята», 1929), известное в русском переводе Сергея Михалкова как «Анна-Ванна бригадир», несомненно, стало самым знаменитым стихотворением Квитко. Оно переиздавалось как на идише, так и в русском переводе бесчисленное количество раз — и в сборниках, и в виде отдельной книжки. Мне неоднократно доводилось встречать людей, которые помнили строки этого стихотворения, но даже не догадывались, что это перевод, тем более с идиша. Характерно, что на некоторых сайтах в интернете оно выложено как стихотворение Михалкова.

Стихотворение вошло во второй большой сборник Квитко «Стихи» (1938). Михалков как детский поэт находился тогда в расцвете своего таланта. Он, очевидно, гордился этим переводом. Существует запись, на которой молодой Михалков читает это стихотворение детям³. Сравним перевод с оригиналом. Вот всем известный перевод С. Михалкова [Квитко 1965, с. 79–82]:

Анна-Ванна бригадир

— Анна-Ванна, наш отряд
Хочет видеть поросят!
Мы их не обидим:
Поглядим и выйдем!

— Уходите со двора,
Лучше не просите!
Поросят купать пора,
После приходите.

— Анна-Ванна, наш отряд
Хочет видеть поросят
И потрогать спинки —
Много ли щетинки?

— Уходите со двора,
Лучше не просите!
Поросят кормить пора,
После приходите.

— Анна-Ванна, наш отряд
Хочет видеть поросят!
Рыльца — пяточками?
Хвостики — крючками?

— Уходите со двора,
Лучше не просите!
Поросятам спать пора,
После приходите.

— Анна-Ванна, наш отряд
Хочет видеть поросят!
— Уходите со двора,
Потерпите до утра.

Мы уже фонарь зажгли —
Поросята спать легли.

А вот, как и выше, транскрипция [Квитко 1967, с. 146–147] и подстрочник.

ХАЗЕРЛЕХ

— Ана-Вана, бригадир,
Эфн уф фун штал ди тир!
Вайз ди нае, шейне
Хазерлех ди клейне!

— Шпетер, киндер, хеврелайт,

Ицтер до нит рашн,
Х'халт дох ицт ди хазерлех
Грод ин митн вашн.

ПОРОСЯТА

Анна-Ванна, бригадир,
Открой двери стойла!
Покажи новых, красивых
Маленьких поросят!

Тише, дети, приятели
(то есть, члены «хевре», компании)

Теперь здесь не торопитесь,
Сейчас поросята
Как раз умываются.

— Ана-Вана, бригадир,
Эфн уф фун штал ди тир!
Лоз зей дох а глет тон —
Могере ци фете?

— Шпетер, киндер, хеврелайт,
хот их ден фаргесн?
Се дарфн дох ди хазерлех
Гроде ицтер эсн.

— Ана-Вана, бригадир,
Эфн уф фун штал ди тир!
Гихер шойн бавайз зей —
Розеве ци вайсе?

— Шпетер, киндер, хеврелайт,
Штилер, нит гелофн,
Х'лейг авек ди хазерлех
Гроде ицтер шлофн.

— Ана-Вана, бригадир,
Киндер бетн зих ба дир!

— Ша, ша, хавейримлех,
Се шлофн ди хазирилех!
От-о руен зей зих ойс —
Лоз их зей цу айх аройс!

Анна-Ванна, бригадир,
Открой двери стойла!
Дай и только погладить —
Тошие они или жирные?

Тише, дети, приятели,
Неужели я забыла?
Должны однако поросята
Как раз сейчас есть.

Анна-Ванна, бригадир,
Открой двери стойла!
Быстро покажи их —
Розовые они или белые?

Тише, дети, приятели,
Тише, не вбегайте,
Легли однако поросята
Как раз сейчас спать.

Анна-Ванна, бригадир,
Дети просятся к тебе!

Тихо, тихо, дружочки,
Спят поросяточки!
Вот они отдыхают —
Так я буду их к вам выводить!



Рисунок В. Конашевича к стихотворению «Анна Ванна бригадир»

Это замечательный перевод, точный и свободный одновременно. Некоторые изменения формальной структуры, например, изменение рифмовки во всех, кроме последнего, ответах Анны-Ванны, мало что меняет по существу: две незарифмованные строчки с повторяющимися окончаниями «*хеврелайт — хазерлех*» заменены на пару постоянно повторяющихся рифм. Зато Михалков сохраняет и подчеркивает главную семантическую рифму всего стихотворения: «*хавейримлех — хазирилех*», то есть «дружочки — поросяточки». Дело в том, что еврейское слово «хавер» означает «друг, приятель», но в советском идише оно приобрело еще одно значение: «товарищ» в «советском», «партийном» значении этого слова, например, «хавер Сталин», то есть «товарищ Сталин». Соответственно, «хавейримлех» можно понимать как «дружочки», а можно, как «маленькие товарищи», то есть октябрята или пионеры. И в ответ на осевое для этого стихотворения созвучие «хазер — хавер» («свинья — товарищ») Михалков отвечает столь же нагруженной семантически рифмой «отряд (вероятно, пионерский) — поросят».

В те годы, когда Михалков переводил «Поросят» он был очень дружен с обэриутом Александром Введенским. Существует обоснованное мнение, что Введенский влиял на начинающего детского поэта. Таким образом, перевод Михалкова относится к числу «обэриутских» переводам Квитко, которые мне представляются наиболее удачными. Ведь Квитко переводили и Заболоцкий, и Хармс. Как мне представляется, стихи Квитко близки к детской поэзии обэриутов и своим алогизмом, и своей игровой природой.

3. Скрипочка

Стихотворение «Дос фиделе» («Скрипочка», 1928) — одно из самых популярных стихотворений в творчестве Квитко, оно было много раз переиздано. Бог весть, почему издатели всегда предпочитали перевод Михаила Светлова, ведь, как недавно выяснилось, есть и другой, выполненный Николаем Заболоцким. Его обнаружил в журнале «Чиж» за 1936 г. и включил в свою статью о переводной детской поэзии поэт и переводчик Михаил Яснов. Собственно, Михаил Яснов, озадаченный несопадением двух переводов, и обратил мое внимание на этот малоизвестный перевод. Привожу оба перевода.

СКРИПОЧКА

[Яснов 2010]

Картонная коробочка,
Три ниточки на ней.
Построю себе скрипочку,
Чтоб было веселей.

На тоненькую палочку
Прилажу волосок.
Играет моя скрипочка,
Пиликает смычок!

Приходит кошка — слушает,
И пчелка не жужжит,
Лошадка вдоль по улице
Торопится, бежит.

Заботливая курица
Забыла про цыплят.
Беги к цыплятам, курица, —
В жаркое угодят!

Играет моя скрипочка —
Трай-ли, трай-ли, трай-ли!
Воробышки на дереве
Чирикают вдали.

Воробышки на вишенке
Уселись и сидят.
Заденут ветку хвостиком
И ягодки летят.

И смотрят все на скрипочку
Чудесную мою.
Недурно бы на скрипочке
Сыграть и воробью!

Тра-ляй-ляй, моя скрипочка,
Тра-ляй-ляй, мой смычок!
Бежит к цыплятам курица,
И кошка — наутек!

(Перевод Н. Заболоцкого)

СКРИПОЧКА

[Квитко 1965, с. 11–12]

Я разломал коробочку,
Фанерный сундучок.
Совсем похож на скрипочку
Коробочки бочок.

Я к веточке приладил
Четыре волоска —
Никто еще не видывал
Подобного смычка!

Приклеивал, настраивал
Работал день-деньской
Такая вышла скрипочка —
На свете нет такой!

В руках моих послушная
Играет и поет...
И курочка задумалась
И зерен не клюет.

Играй, играй же, скрипочка!
Трай-ля, трай-ля, трай-ли!
Звучит по саду музыка,
Теряется вдали.

И воробьи чирикают,
Кричат наперебой:
— Какое наслаждение
От музыки такой!

Задрал котенок голову,
Лошадки мчатся вскачь.
Откуда он? Откуда он,
Невиданный скрипач?

Трай-ля! Замолкла скри-
почка...
Четырнадцать цыплят,
Лошадки и воробушки
Меня благодарят.

Не сломал, не выпачкал,
Бережно несую,
Маленькую скрипочку
Спрячу я в лесу.

На высоком дереве
Посреди ветвей,
Тихо дремлет музыка
В скрипочке моей.

(Перевод М. Светлова)

Прежде чем обсуждать эти переводы, посмотрим оригинал, транскрибированный кириллицей [Квитко 1967, с. 217–218], и на составленный мной подстрочник.

ДОС ФИДЕЛЕ

А зайтл фун а кестеле
Ун федемер фун штрик —
Мах их мир а фиделе,
Мах их ан антик.

А цвайгл фун а беймеле,
Ланге хор фун ферд —
Ци их он а смичикл
Ун цешпил зих, хэрт!

Ди бин блайбт штейн ун жумет нит,
Ди кац фарайст дем коп,
Се лозн зих ди лошеклех
Авек ин а галоп.

Ди хун фаргест ди хинделех
Ун хэрт зих цу мир айн.
— Фаргес нит, хун, ди хинделех, Зей
велн ин топ арайн! !

Се шпилт, се шпилт, майн фиделе:
Трай-ли, трай-ли, трай-ляй!
Драй пикерс афм каршнбойм
Чирикен цу дербай.

Драй пикерс афм каршнбойм
Мит хэлдзелах ви аш.
Се тут а фох а вейделе,
Фалт ароп а карш.

Нор кейнер дарф кейн каршн нит, —
Ме хэрт дох майн музик,
Йедер вил дос фиделе
А ци тон митн смик!

СКРИПОЧКА

Бочок коробочки
И нитки из веревки —
Делаю я себе скрипочку,
Делаю я нечто редкостное.

Веточка с дерева,
Длинный волос от лошади —
Натягиваю я смычок
И разыгрываюсь, слушайте!

Пчела не движется и не жужжит,
Кошка задирает голову,
Пускаются жеребята
Прочь галопом.

Курица забыла цыплят
И прислушивается ко мне.
— Не забывай, курица, цыплят,
Они попадут в горшок

Играет, играет, моя скрипочка:
Трай-ли, трай-ли, трай-ляй!
Три пичужки на вишневом дереве
Подчирикивают.

Три пичужки на вишневом дереве
С шейками как зола.
Взмах хвостиком,
Падает вишня.

Но никому не нужны вишни, —
Слушают мою музыку,
Каждый хочет по скрипочке
Провести смычком!

Трай-ли, трай-ли, майн фиделе, Трай-ли — ун шойн, ан эк. Се руфт ди хун ди хинделех, Ди пикерс — ойх авек!	Трай-ли, трай-ли, моя скрипочка Трай-ли — и все, конец. Зовет курица цыплят, Пичужки — тоже улетели!
---	---

Сразу видно, что перевод Заболоцкого — точный, а Светлова — вольный, достаточно сказать, что «неожиданный» финал Светлов просто присочинил. Кроме того, перевод (точнее, вольное переложение) Светлова, при всем его версической бойкости, — написан вообще не о том, о чем написано стихотворение Квитко.

У Светлова получилось стихотворение про хорошего мальчика, который сначала много и тяжело «работал день-деньской», за что был впоследствии вознагражден восторгами толпы благодарных («Меня благодарят») животных, которые вообще, надо сказать, ведут себя как старушки в филармонии: «Какое наслаждение // От музыки такой!». Затем, несмотря на все затраченные усилия (или благодаря им), лирический герой, очевидно, сходит с ума и тащит инструмент в лес. Но и в этой сложной ситуации благонаравие не покидает его: «Не сломал, не выпачкал». Молодец!

Музыка (по Светлову) способна подавить в жадной, но мыслящей («задумалась») курице склонность к еде. Между тем, в оригинале (и у Заболоцкого) курица под действием музыки забыла о вещи более важной, чем еда, о детях (клуша — символ материнства), а о пище, о такой доступной в этот момент добыче, забыла хищная кошка. Какие там зерна, когда даже дефицитные (не достать!) вишни (их, напомним, сбили на землю птички, раскачивающиеся в экстазе, как хасиды на молитве) — и те оказываются никому не нужны. Мир зачарован музыкой: это не концерт, а древнее чудо, подобное тому, которое в мифах совершал Орфей, слушать которого сбегались звери и птицы. Как только чудо кончилось, мир возвращается в естественное состояние. Это точно понял Заболоцкий. В его версии курица возвращается к цыплятам, а кошка — убегает, ей больше нечего здесь (буквально!) ловить. Между прочим, и само создание скрипочки — чудо, а не результат кропотливого пыхтения «день-деньской».

Заболоцкий, несомненно, идиша не знал, переводил с подстрочника, хотя ему могло помочь знание немецкого. Кроме того, в ближайшем окружении поэта были люди наверняка знавшие идиш, например, товарищ Заболоцкого по ОБЭРИУ, прозаик Дойвбер Левин. Заболоцкий переводил с идиша уважительно, как впоследствии переводил, например, грузинских поэтов. Вообще, переводы

с идиша были предметом его постоянных переводческих усилий. Например, свой поздний перевод стихотворения еврейского поэта Самуила Галкина «Осенний клен» Заболоцкий включил в собрание своих лирических стихов, указав, естественно, первоисточник.

Светлов, родившийся в бедной еврейской семье в Екатеринославе, скорее всего, знал идиш, но, очевидно, относился к стихам на идише только как к поводу для самовыражения. Если перевод Маршака далек от оригинала, но по своему замечателен, то у Светлова получилась какая-то лирическая ерунда. Бессмыслица проступает даже в деталях. Например, коробочка была нужна для скрипки как резонатор, а переводчик ее — разломал. Так можно сделать не скрипочку, а, в лучшем случае, электрогитарочку.

Оба переводчика несколько упростили размер стихотворения, переведя весь (у Светлова кроме двух последних «самодельных» строф) текст трехстопным ямбом с чередованием мужских и дактилических окончаний. Если учесть, что рифмуются только четные стихи с мужскими окончаниями, то это в чистом виде бессмертная «В лесу родилась елочка». Заболоцкий даже вставил в перевод одну «елочкину» строчку: «Торопится, бежит». Между тем, ритм стихотворения Квитко более сложен: в шести стихах из тридцати двух поэт усекает стих на первый слог (например «Мах их мир а фиделе»), за счет чего все стихотворение звучит совсем не «Ёлочкой». Главным образом, это усечение приходится на две первые, описывающие построение скрипки и смычка, строфы и, очевидно, ритмически имитирует игру на скрипке. Именно таким усеченным ямбом Светлов, видимо, почувствовав ударный характер этой ритмической фигуры, написал две свои «лишние» строфы.

Характерно, что таким же размером написано еще одно знаменитое «скрипичное» стихотворение — «Жил Александр Герцевич» Осипа Мандельштама. И в нем тоже ритмический перебой на первом слоге: своего рода немой вздох, и-раз! — на выдохе смычок ударяет по струнам. Быть может, найдется музыковед, который объяснит, почему именно с таким размером ассоциировалась у разных поэтов еврейская скрипка. Может быть, есть какая-то характерная музыкальная тема?

Вообще история переводов или, точнее, «непереводов» Заболоцкого из Квитко представляет собой загадку. В 1936 г. Маршак не только начинает публиковать в «Чижее» свои переводы из Квитко,

но и привлекает к переводческой работе над стихами Квитко Даниила Хармса и Николая Заболоцкого.

Тогда же начинается работа над первой книгой детских стихов Квитко в русских переводах. В 1936 г. Чуковский, инициировавший это издание, подробно обсуждает переводы и переводчиков в своей переписке с Маршаком [Чуковский 2003, с. 295–298]. При этом Чуковский особые надежды возлагает на Заболоцкого. Сам Квитко тоже знает о том, что Заболоцкий будет его переводить, и очень этому радуется. 12 сентября 1936 г. Квитко пишет своему другу критику и литературоведу Арону Гурштейну: «Я получил письмо от ленинградского писателя Заболоцкого, серьезного человека и очень хорошего, оригинального поэта. Он очень хочет перевести что-нибудь из моих стихов, так что серьезный переводчик у меня, верно, будет» [Квитко 2001, с. 298].

Чуковский тоже возлагает на Заболоцкого большие надежды. Практически одновременно с Квитко, а именно 5 сентября 1936 г., Чуковский пишет из Крыма Маршаку о переводах и переводчиках стихов Квитко. В Крым он приехал из Киева, где встречался с Квитко и вместе с ним отбирал стихи для готовящегося сборника. Чуковский пишет: «Сейчас Квитко написал великолепную поэму о быке⁴, — о взбесившемся быке, которого укротил рыжебородый Эзра (силач, очень маленького роста с длинной огненной бородой). Начинается так: «*Эзра, Эзра, во из Эзра?*»⁵ Обещал перевести эту вещь Заболоцкий» [Чуковский 2003, с. 297].

Речь идет о стихотворении «Эзре ун дер бунай» («Эзра и бык»).

Тем не менее, в первом сборнике Квитко «Стихи» (1937) это стихотворение появляется не в переводе Заболоцкого, а в переводе Осипа Колычева. Осип Колычев (настоящая фамилия Сиркес, 1904–1973) — поэт-песенник и профессиональный переводчик с идиша, был автором множества переводов стихов еврейских советских поэтов, в том числе детских стихов Квитко. В 1932 и 1935 гг. О. Колычев даже издал отдельный сборник своих переводов «Из еврейских поэтов». Его переводы есть и в первом и во всех последующих сборниках Квитко, причем их количество все время увеличивается. В следующем, существенно расширенном, сборнике Квитко «Стихи» (1938) стихотворение «Бык» появляется уже в новом переводе под заголовком «Эзра и бык». На этот раз переводчиком указан Владимир Державин. Именно этот перевод и входит во все последующие сборники Квитко. Поэт Владимир Державин (1908 — 1975) был весьма плодовитым переводчи-

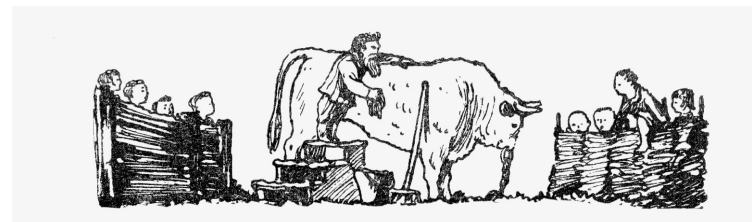


Рисунок В. Конашевича к стихотворению «Эзра и бык» в переводе В. Державина

ком, но специализировался на переводах классической персидской поэзии и эпосов народов СССР. Переводы с идиша — буквально, семь стихотворений — занимают очень скромное место в его наследии. Среди них есть еще два поздних стихотворения Квитко, но детское только одно, а именно «Эзра и бык».

Перевод Державина гораздо интересней перевода Колычева, хотя перевод последнего вполне точный, добротный и вроде бы не должен был вызывать никаких нареканий. Тем более, что другие переводы Колычева заменены не были, и, как сказано выше, были дополнены новыми. Обращает на себя внимание одно обстоятельство. Стихотворение «Эзра и бык» — единственное среди произведений Квитко, чей перевод был заменен. Число его стихотворений, переведенных на русский язык, увеличивалось от года к году, но ни один из уже опубликованных переводов не был заменен, ни одно стихотворение, кроме стихотворения «Эзра и бык», не было переведено заново. Это беспрецедентный случай.

Сборник, в котором появился перевод Державина, был подписан в печать в ноябре 1938 г. Николай Заболоцкий был арестован в марте 1938 г. и в ноябре еще находился под следствием. Есть основания думать, что за подписью Державина был опубликован именно перевод Заболоцкого. Такое практиковалось, поскольку позволяло получить гонорар для семьи арестованного литератора.

Конечно, у нас нет никаких прямых доказательств того, что перевод подписанный Державиным, был выполнен Заболоцким. Письмо Чуковского, так же как и странная замена перевода, доказательствами служить не могут. Можно поискать только косвенные улики.

Все стихотворение в обеих своих русских версиях переведено достаточно точно, никаких существенных отклонений от оригинала нет. Более того, перевод Державина даже точнее. Вот как Квитко описывает закатное солнце, опускающее на бычьи рога [Квитко 1967, с. 278–282]:



Рисунок В. Алфеевского к стихотворению «Бык» в переводе О. Колычева (из книги Л. Квитко Стихи. М.-Л.: Детгиз. 1937)

Ун ди хернер — штолц ун мехтик,	Рога — гордые и могучие,
Едер глинд а зунг, а троп:	Каждый член — певучий звук
Трогт ди зун эр цвишн Іэрнер,	Он несет солнце между рогами,
Трогт ди зун зих афн коп.	Несет солнце на голове.

Сравним переводы О. Колычева [Квитко 1937, с. 61–66] и Вл. Державина [Квитко 1965, с. 57–60]:

Гордо он рога вздымает,	Каждый рог изогнут грозно,
Каждый мускул в нем поет.	Сила в мускулах поет,
Меж янтарными рогами	Солнце он между рогами,
Будто солнце он несет.	Солнце он на лбу несет!
<i>(Перевод О. Колычева)</i>	<i>(Перевод В. Державина)</i>

Видно, что второй перевод смелее, но при этом точнее. Но есть одно серьезное отклонение от оригинала в пятой строфе в переводе В. Державина. Дети прячутся от быка:

хинтер вентлех, унтер дехлех,	За стенки, под крыши,
хинтер камерен авек,	Разбежались за постройки,
Штупн киндер зих, зей кукн	Дети толпятся, они смотрят,
Ви дер окс ди эрд башмект.	Как бык обноживает землю.

В двух переводах это звучит так:

За сараи, под навесы	За плетнем столпились дети,
Спрятались ребята вмиг	Притаились у ворот
И глядят, как по дороге	И глядят, как по долине
Круторогий мчится бык.	Властелином бык идет.
<i>(Перевод О. Колычева)</i>	<i>(Перевод В. Державина)</i>

Последние две строчки этого четверостишия в переводе Державина сильно отличаются от оригинала, но зато живо напоминают вторую строфу из знаменитого стихотворения Заболоцкого «Осень» (1932) [Заболоцкий 1965, с. 62–63].

Осенних листьев сохлось вещество
И землю всю устлало. В отдалении
На четырех ногах большое существо
Идет, мыча, в туманное селение.
Бык, бык! Ужели больше ты не царь?
Кленовый лист напоминает нам янтарь.

Бык-властелин явно напоминает быка-царя. Конечно, и это не доказательство, но думаю, что специалистам по творчеству Заболоцкого стоит проверить мою гипотезу.

4. Я — маленький казак

В 2006 г. впервые была опубликована подборка вновь обнаруженных стихотворений Николая Олейникова. Едва ли не самое замечательное из них «Песня цыгана» (название не авторское) из сценария фильма «Леночка и виноград», который Олейников сочинял вместе с Евгением Шварцем в 1936 г. Вот это стихотворение [Олейников 2006, 133–137]:

Купил я дугу, колокольчик и кнут,
Уздечко и колечко, ведро и хомут.
Чабары, чавары...
Начистил уздечко, начистил хомут.
В сапог я засунул новенький свой кнут.
Чабары, чавары...
В ведерко набрал я — коня напоить.
Вот только коня позабыл я купить.
Чабары, чавары...

А вот хрестоматийное стихотворение Квитко «Их бин а козекл» («Я — маленький казак»), также написанное в 1936 г. В очень удачном, хотя ритмически не совсем точном, переводе Благиной оно называется «Про коня и про меня» [Квитко 1965, с. 135–139].

Шел я по ягоды —
Шел, ну и шел...
Железа кусок
На дороге нашел.
Над этим железом
Я долго мудрил:
Я это железо
И чистил, и резал,
Ковал — и подковы
Коню смастерил.
Теперь у моего коня есть подковы! <...>

Затем мальчик находит кусок кожи, из которого делает седло, и шелковый шнурок, из которого делает уздечку. Заканчивается стихотворение так:

Подковы-то есть,
Уздечка-то есть,
Седло тоже есть.
Буденновец с шашкой
Отточенной есть.
Ему на коня бы горячего сесть,
Ему красоваться бы
В новом седле,
А он одиноко
Стоит на земле!
Ведь нету того,
Что дороже всего:
Подумайте, нету
Коня у него!
Казак я! Буденновец!
Храбрый боец!
Так дайте ж мне, дайте
Коня наконец!

Смысловый параллелизм со стихотворением Олейникова очевиден.

В оригинале зачины каждой строфы звучат так [Квитко 1967, с. 232–234]:



Рисунок В. Конашевича к стихотворению «Про коня и про меня»

Бин их мир геганген	Пошел я себе
Ягедес райсн,	Рвать ягоды
Треф их афен вег	Встречаю на дороге
А штикеле айзн.	Кусочек железа
...	
Бин их зих геганген	Пошел я себе
хойден ун виген,	Качаться на качелях
Треф их инем гроз	Встречаю в траве
А ледерл лиген.	Кожа лежит.

Очевидно, что ритмически дольник Квитко на основе 4-хстопного амфибрахия гораздо ближе к стихам Олейникова, чем к переводу Благиной. Сравните:

Бин их зих геганген / Гойден ун виген, Купил я дугу, колокольчик и кнут,
Треф их инем гроз / А ледерл лиген Уздечку и колечко, ведро и хомут.

Выше уже говорилось о том, что Маршак привлек к переводам Квитко Заболоцкого и Хармса. Эти переводы были опубликованы в «Чиже». Таким образом, среди друзей Олейникова циркулировали подстрочники и транслитерации стихотворений Квитко. Возможно, кто-то из сотрудников «Чижа» собирался переводить и стихотворение «Их бин а козекл». Не исключено, что Олейникова, по происхождению донского казака, могло особенно заинтересовало еврейское стихотворение с названием «Я — маленький казак».

Сходство стихотворений Олейникова и Квитко, причем не только сюжетное, но и просодическое слишком велико, чтобы такое совпадение было случайным.

Примечания

¹ Автор этой статьи в юности перевел восьмидесятистрочное стихотворение-монолог Теннисона «Тифон», написанное белым пятистопным ямбом, позволив себе, при этом, сделать перевод длиннее на две строчки, за что был безжалостно раскритикован старшими коллегами.

² Основные сборники переводов Льва Квитко: Стихи. М.-Л.: Детгиз, 1937; Стихи. М.-Л.: Детгиз, 1938; К солнцу. М.: Дер эмес, 1948; Стихотворения (в серии «Библиотека советской поэзии»). М.: Художественная литература, 1964; Моим друзьям. М.: Детская литература, 1965; Весны, лета, осени. М.: Советский писатель, 1980.

³ (Запись включена в фильм Е. Цымбала «Красный Сион», смотреть с 36-й минуты, <https://www.youtube.com/watch?v=mAwXmt1xHLg>.)

⁴ «Эзра и бык» — это скорее не поэма, а большое стихотворение. В нем 96 строк. Оно было написано в 1928 г.

⁵ В оригинале этот стих звучит так: «Эзре, Эзре, ву из Эзре» («Эзра, Эзра, где Эзра?»). Чуковский воспроизводит его отчасти на немецкий лад.

Источники

Заболоцкий Н. Стихотворения и поэмы. М.-Л.: Советский писатель, 1965.

Квитко Л. Стихи. М.-Л.: Детгиз, 1937.

Квитко Л. Моим друзьям. М.: Детская литература, 1965.

Квитко Л. Весны, лета, осени. М.: Советский писатель, 1980.

Квитко Л. «Жизнь была бы великолепна...» Письма Льва Квитко М. Хацеватскому и А. Гурштейну. // Егупец, № 9. Киев, 2001. С. 285–299. (Перевод с идиша Х. Бейдера.)

Квитко Л. Лям и Петрик. «Книжники», М., 2015.

Лейб Квитко. Геклибене верк (Избранное). М.: Советский писатель, 1967.

Олейников Н. Влюбленный в вас дарю алмаз: Неизданные стихи // Северная Аврора: Литературно-художественный журнал Союза писателей. 2006, № 3. С. 133–137.

Исследования

Дымшиц В. Или-или... К столетию Овсея Дриза. // Народ Книги в мире книг, № 73–74, 2008.

Чуковский К. Квитко. // Современники. М.: Молодая гвардия, 1963. С. 523–536.

Чуковский К. «Между нами долго была какая-то стена... Письма К. Чуковского к С. Маршаку // Егупец, № 12. Киев, 2003. С. 295–298.

Яснов М. От Робина-Бобина до малыша Русселя. <http://www.epampa.narod.ru/yasnov/robin.html>.

В. Головин

ИСТОРИЯ КРИТИКИ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ОБЗОР НАУЧНЫХ СОБЫТИЙ

В ноябре 2015 г. в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН прошел семинар «Воспитание нового читателя (к 150-летию критики детской литературы)»*, а на Международной конференции-форуме «Детская литература как событие» (Москва, МГПУ, 11–13 декабря) была организована секция «Критика детской литературы: история и теория». Оба научных события были связаны не только общими участниками, но и общностью научных интересов и методов.

Если резюмировать выступления участников двух названных встреч, то они были посвящены малоизученным проблемам истории и теории отечественной критики детской литературы за весь полуторазековой период ее существования: становлению критики детской литературы как реакции на появление дилетантской и графоманской литературы, спору о сказке в детском чтении в середине XIX в., формированию канона в детской литературе, критике произведений детской литературы в педагогических журналах, трактовке «взрослой литературы» как материала для детского чтения, изменению во времени критических взглядов на творчество одного автора, критической реакции на детские книги, освещающие значимые социальные и политические события, цензуре детской литературы, феномену детской критики (критики детской литературы детьми), критике детской литературы русского зарубежья, знаковым фигурам русской критики детской литературы.

На семинаре в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН первый доклад был посвящен самому раннему этапу становления критики детской литературы. А. Костин (ИРЛИ) в докладе ««Бедные дети», «нечто неопрятное» и воздействие критики на автора: Борис Федоров

* Семинар проведен при поддержке гранта РГНФ «Воспитание нового читателя: литература для детей в педагогической критике и цензуре (1864–1934)» 15-06-10359.

в журнальных отзывах 1820–1840-х гг.» показал, что творческая биография Б. М. Федорова во многом была скорректирована усилиями критиков: наиболее продуктивный период его опытов в детской литературе приходится на конец 1820 — середину 1830-х гг., когда его сочинения для детей (в отличие от драматических или лирических) впервые получают положительный (хотя и сдержанный) отзыв критики. Этот относительно благополучный период заканчивается для Федорова с приходом в критику В. Г. Белинского, выбравшего Федорова одной из основных мишеней в борьбе с коммерческой детской литературой. Стигматизация «детского» сочинительства, осуществленная Белинским, привела к тому, что попытки Федорова вернуться в литературу с «серьезными» сочинениями (роман, трагедия, имитация салонной поэмы сер. XVIII в.) в начале 1840-х не увенчались успехом. Федоров был выдвинут из литературы, что в итоге спровоцировало формирование вокруг его персоны образа мракобеса, борющегося с «новыми» авторами в качестве теневого цензора и поставщика сведений III Отделению Е. И. В. Канцелярии.

Большая часть докладов семинара касалась исследования критики детской литературы в педагогических журналах середины XIX в.. В докладе М. Костюхиной (РГПУ) «Критики из министерства (по материалам «Журнала Министерства народного просвещения»)» был представлен обзор критики детской литературы в «Журнале Министерства народного просвещения». По мнению М. Костюхиной, рецензия, напечатанная в таком официальном издании, была одновременно и педагогической рекомендацией, и министерским распоряжением, и цензурным разрешением. Автор доклада предполагает, что направления и даже стилистика критических статей определялась министром просвещения и редактором журнала, которого он и назначал. Так, в эпоху министерства графа С. С. Уварова (с 1833 по 1849 гг.) журнал служил площадкой для обсуждения идей народности, что определило пафосно-романтический стиль критики (редактор А. А. Краевский). При министре просвещения Е. П. Ковалевском (с 1856 по 1861 г.) тон в журнале задавали сторонники реального образования во главе с К. Д. Ушинским. Во время руководства А. В. Головнина (возглавлял ведомство с 1862 по 1866 гг.) в критических статьях господствовала либеральная риторика. Впоследствии, в 1870–1880-х гг., по мнению М. Костюхиной, обзоры изданий для детей были вытеснены публикациями о древней литературе и языках, а сам журнал стал стартовой площадкой для карьеры будущих цензоров.

В докладе К. Зубкова (ИРЛИ) рассматривалась критическая концепция педагога М. Ф. Де-Пуле, согласно которой литературная критика должна таким образом трактовать произведения «взрослой» литературы, чтобы они могли восприниматься как детские. Эту теорию докладчик сопоставлял с современной ей «реальной» критикой Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова.

А. Ф. Белоусов посвятил свое выступление «Борьба со сказкой в 1860 гг.» начальному этапу отечественной полемики о пользе/вреде сказки, которая, как известно, не утихла вплоть до 1930-х гг. Автор доклада уточнил позицию Ф. Г. Толля, которого впоследствии представляли как безусловного «отрицателя» сказки. Взгляды Ф. Г. Толля по данному вопросу возникли, как считает докладчик, под влиянием критических статей В. Г. Белинского, связанных с критикой романтизма и считавшего, что развитие и «возбуждение» фантазии у детей ведет к сдерживанию развития других интеллектуальных способностей. Позиция Ф. Г. Толля в отношении сказки была несколько сложнее, он, например, рекомендовал сказки Андерсена для детей старшего возраста и считал сказку позитивным материалом для «пробуждения любознательности и фантазии у детей», но только для тех, кто «в слабой степени одарен умом и воображением». А. Ф. Белоусов представил позицию в отношении сказки Е. К. Кемница — преемника Ф. Г. Толля в критико-библиографическом отделе журнала «Учитель». В его рецензиях на полное собрание сказок Андерсена, он отмечал что: «фантастические сказки есть самый худший род чтения для детей», что они не могут «сообщить детям правильный, трезвый взгляд на вещь или чтобы приучить их к строго логическому мышлению» и вообще, сказки Андерсена представляют собой «бред расстроенного воображения». Позиция Е. К. Кемница архаична и удивительным образом отвечает принципам классицистической эстетики. Автор доклада предполагает, что критика сказок в 1860-е гг. так или иначе связана с отрицанием культурного наследия романтической эпохи, для которой сказка была одним из ведущих литературных жанров.

Проблема изучения педагогических взглядов на детскую литературу и детское чтение, а также формирование литературного канона для детей была продолжена в докладе О. Лучкиной (СПбГИК) «Raison d'être русской классики: поэты-педагоги и писатели-воспитатели». Докладчик показал, что в 1860–1880-е гг. русская литература закреплялась в сознании педагогов как воспитательно-образовательный материал для детского чтения. В докладе

рассматривались писатели, включенные в литературный канон для детей, и критерии, на основании которых происходил их отбор. Материалом работы послужил количественный обсчет более четырех тысяч (4018) упоминаний писателей в рецензиях, обзорах, комитетских «одобрениях», списках и каталогах, размещенных в педагогических журналах: «Журнал Министерства народного просвещения», «Педагогический сборник», «Женское образование» [Лучкина 2015, с. 30–51].

Курьезному случаю в истории критики и цензуры детской литературы, но тем не менее отражающему «запретительную» тенденцию в оценке детской книги, был посвящен доклад В. Головина «Парадоксы критики детской литературы. Запрет книги по 1001статье уголовного закона». В выступлении рассматривалась история издания и причины запрета книги С. Юшкевича «Голуби. История красноголового голубя, его жизнь и приключения» (М., 1914), в которой критики усмотрели признаки порнографии. Парадокс ситуации заключался в том, что в книге не было не только признаков порнографии, но она и не предназначалась для детей. Но критики и эксперты по формальным признакам (формат, печать, обложка, иллюстрации) признали издание детским, что обусловило последовавший запрет на ее распространение [Головин 2015, с. 52–64].

Исследование методологических позиций критиков детской литературы предлагалось в докладе С. Маслинской (ИРЛИ) «Критик детской литературы 1920–1930-х гг.: штрихи к коллективному портрету», в котором докладчик рассмотрела критические статьи Михаила Абрамовича Гершензона, вышедшие в 1927–1934 гг. и посвященные детской литературе. В потоке педагогической критики 1920–1930-х гг. труды М. А. Гершензона демонстрируют дисциплинарно новые подходы: литературоведческий анализ поэтики и внимание к проблемам социологии чтения. Терминологический аппарат и аналитический инструментарий критика свидетельствуют о редких попытках применять на рубеже 1920–1930-х гг. формалистские методы анализа к детской литературе [Маслинская 2015, с. 65–75].

В выступлении И. Сергиенко (СПбГИК) «Что такое детская литература: от критиков XIX в. к исследователям XXI в.» анализировалась проблема формирования представления о предмете и границах детской литературы в исторической ретроспективе. Отмечалось, что в рамках педагогического подхода понятие «детская

литература», по большей части, совпадает с понятием «круг детского чтения», за счет чего корпус текстов, относимых к «детской литературе», неоправданно расширяется, включая в себя произведения мировой и отечественной классики: от эпоса о Гильгамеше и Илиады до прозы Голдинга и Сэлинджера, но исключая при этом большую часть массива литературы собственно детской как «недостаточно художественной».

Такой взгляд на детскую литературу возник в педагогической критике еще в 1840–1950-х гг. и занял доминирующую позицию во второй половине XIX в. и начале XX в.. Попытки ограничить корпус детской литературы произведениями, целенаправленно написанными для детей, были предприняты в первой четверти XX в. такими критиками, как Н. В. Чехов, А. К. Покровская, библиографом И. И. Старцевым, и продолжены исследователями 1940–1950-х гг. Е. П. Приваловой и А. П. Бабушкиной. Однако, как отмечалось в докладе, педагогический подход к предмету детской литературы сохранил приоритетную позицию как в советской, так и в постсоветской исследовательской традиции, в связи с чем вопрос о дефиниции понятия «детская литература» остается открытым и дискуссионным [Сергиенко 2015, с. 76–94].

Секция «Критика детской литературы: история и теория» на московской международной конференции-форуме «Детская литература как событие» (МГПУ, 12 дек. 2015) открывалась докладом И. Сергиенко (СПбГИК) «Андерсен как детский писатель в оценке русской критики: XIX — XXI в.», в котором отчасти было продолжено и развито исследование русской критики творчества Андерсена, начатое на петербургском семинаре А.Ф.Белоусовым. Первые отклики на творчество Х.-К. Андерсена для детей появились в русской критике в 1850-е гг., фактически одновременно с зарождением критики детской литературы как таковой. С тех пор отечественные критики не обходят своим вниманием творчества и личности датского сказочника, предлагая различные интерпретации и оценки, в ракурсе которых образ Х.-К. Андерсена трансформируется от «могучего старца», «добротного сказочника», «христианского наставника» до патологического визионера, социопата, графомана и «вредного выдумщика». Любопытно, что одни и те же произведения Х.-К. Андерсена позволяют критикам разных эпох оценить его творчество как революционно-демократическое или «проникнутое духом христианства», как дидактическое или антидидактическое.

В докладе были прослежены общие закономерности развития критики детской литературы, рассмотрены критерии «хорошей/плохой детской книги», предлагаемые педагогической критикой разных эпох.

Доклады на секции московской конференции, преимущественно были посвящены критике детской литературы в XX в.: от Первой мировой войны до «оттепели».

Доклад О. Мязотс (ВГБИЛ) «Критика детской литературы в России в годы Первой мировой войны» был посвящен в первую очередь обзору критических статей в журналах о детском чтении «Новая детская литература» (Москва) и «Что и как читать детям» (Санкт-Петербург — Петроград). Русские детская книга времен Первой мировой войны почти не сохранилась, поэтому о детской литературе той поры нам известно крайне мало. В первой части доклада автор показал что, репертуар детского книгоиздания, если судить по публиковавшимся обзорам книжных новинок, был весьма широк, а анализ специализированной периодики свидетельствует, что в предвоенное десятилетие детскому чтению и детским книгам в России уделялось большое внимание: обзоры книжных новинок печатались в различных изданиях, обсуждалось не только прикладное педагогическое предназначение детской литературы, но и эстетические требования к детской книге, а также психологические аспекты восприятия текста юными читателями.

С началом Первой мировой войны интерес к детскому чтению не ослаб. Преодолев растерянность первых месяцев войны, литературные и педагогические журналы вновь начинают публиковать подробные обзоры новинок детской литературы, где пристрастно анализируется влияние различных текстов на юного читателя. Прогрессивные педагоги и литературные критики того времени ставят перед собой задачу уберечь молодое поколение от пропаганды шовинизма и национализма, процветавшей на страницах бульварной прессы и многочисленных дешевых брошюр. Одновременно они пытаются использовать интерес детей к другим странам и культурам (пусть даже к странам-противникам) не во зло, а во благо — как повод закрепить в детской душе гуманистические ценности человеческого духа, ярко выявившиеся в великой мировой войне. «Правильно проводимое чтение и вдумчивое обсуждение прочитанного может многое представить ребенку в ином свете и помочь увидеть ему человека и во враге» (Е. Елачич). Подобное ответственное отношение к войне является, как считает автор

доклада, логическим развитием гуманистических принципов, как основы патриотизма, утверждавшихся русской литературой XIX в.. К сожалению, эти идеалы были вскоре заменены на противоположенные — принцип социалистического гуманизма, при котором во главу угла ставилось уже классовое разделение и безжалостное отношение к любому противнику — «Если враг не сдается — его истребляют» (Максим Горький).

Вопрос критики детской книги в эмигрантской среде был представлен в докладе А. Димьяненко (СПбГИК) «Критика детской литературы русского зарубежья в 1920-е гг. на страницах журнала «Русская школа за рубежом»». Критика детской литературы в эмиграции возникла на фоне ненормированного и эпизодического книгоиздания и книгообеспечения в школах и гимназиях учащихся детей-беженцев. В таких условиях изучение детской литературы при ее эпизодическом выпуске кажется невозможным. Однако в 1920-е гг. на средства Всероссийского Союза Городов и Объединений российских земских и городских деятелей (Земгор) в Праге начинает издаваться педагогический журнал «Русская школа за рубежом» (1923–1931). Решительным шагом к исследованию репертуара детского чтения стало появление в нем рубрики «Библиография» с обзорами русских и иностранных детских книг, журналов, учебников и методической литературой для педагогов. Рецензии книг часто предварялись обзорными статьями: «Основные задачи детского чтения» (Е. Елачич), «Детская литература» «Детская и юношеская литература: В поисках нормального детского каталога» (Н. Парманин), «Детские библиотеки в СССР» (Н. Н.) и т. д. Авторами рецензий выступали редакторы журнала, ведущие педагоги и философы эмиграции — Н. Ганц, С. Гессен, В. Зеньковский, Е. Елачич, С. Карцевский, И. Лапшин, А. Маклецов, Н. Могилянский, Н. Новожилов, С. Орлов, А. Павлов, С. Сирополко, Д. Чижевский, а также члены Комиссии по детскому чтению при Институте изучения России (Прага).

В выступлении также рассматривались содержание и адресация рецензий и обзорных статей, структура аргументации, система отбора литературы в рубрику «Библиография. Детская литература» в журнале «Русская школа за рубежом» в период с 1923–1930 гг. [Димьяненко 2015, с. 95–104].

На материале статей и докладов директора Детгиза К. Ф. Пискунова и главного редактора В. Г. Компанийца и печатных изданий Дома детской книги Детгиза в выступлении О. Симоновой

(ИМЛИ) «Детская книга в фокусе влияний (Детгиз в 1950-е гг.)» предпринята попытка восстановить «авторerefлексию» детской литературы в послевоенное время (конец 1940 — 1950-е гг.).

В условиях тотального государственного контроля в советское время уникальная роль формирования литературного канона в детской литературе (путем приоритетного права выпуска книжной продукции для детей) была отдана издательству Детгиз. Требования Детгиза, предъявляемые к детским писателям и детской книге, совмещали функции управления и критики. Внелитературные факторы (политические, педагогические и др.) оказывали на детскую литературу огромное влияние. Вручение Сталинской премии закрепляло статус произведения в детской литературе. Например, повесть Н. Н. Носова «Витя Малеев в школе и дома», получившая третье место на конкурсе издательства, обращает на себя внимание Детгиза только после того, как была отмечена Сталинской премией в 1952 г. Требования к детской литературе в 1940–1950-е гг. эволюционировали в зависимости от политической обстановки. Если после войны основной задачей стало воспитывать патриотизм в детях и готовность защищать родину, то к середине 1950-х все сильнее звучит требование показывать героев из тружеников мирного времени, находить романтизм в повседневности, обратиться к теме семьи, пионерской теме.

С 1941 г., после передачи издательства в ведение Наркомпроса РСФСР (впоследствии — Министерство просвещения РСФСР), большое влияние на издательство начинают оказывать педагоги. Основной задачей детской книги становится воспитание детей. То есть в первую очередь книга должна была быть инструментом воздействия, а во вторую — произведением искусства. Педагогический заказ отразился и в том, что половину изданий Детгиза составляли классические произведения русской литературы, в т.ч. выходившие в серии «Школьная библиотека».

В издательском дискурсе причудливым образом объединяются фигуры А. М. Горького и Н. К. Крупской, становясь ориентиром для дирекции как основоположники и теоретики советской детской литературы. При этом не учитывается, что Горький и Крупская имели противоположные взгляды на литературу, были в 1920–30-е гг. оппонентами (борьба за сказку, изъятие книг из библиотек и др.).

Доклад С. Маслинской (ИРЛИ) «Новая детская литература: история понятия в отечественной педагогической критике» был по-

священ истории понятия «новая детская литература», его функционированию в литературной и педагогической критике на разных этапах ее развития. Несмотря на то что в последние годы стало принято говорить о появлении «новой детской литературы», как номинации называющей некое новое явление, как инструмент описания она вполне традиционна для критики детской и не только детской литературы. Новая детская литература — это преимущественно реалистическая литература, в которой появляются новые, с точки зрения критиков, темы. В 2000-е гг. после расцвета массовой литературы нереалистической парадигмы и авангардистской игры 1990-х., реализм снова вышел на арену. С точки зрения докладчика, это произошло потому, что при сохранении литературного плюрализма критический реализм с его миметическим письмом, с его «отражением действительности», с его претензией на достоверность всех форм и уровней (физиологической, психологической) — это единственный метод, который может претендовать сейчас на звание «новой детской литературы». При том, что он подпитан современной западной детской литературной традицией, усложнен за счет иррациональных элементов (магический реализм), но именно он позволяет применить к детской литературе не эстетические, а педагогические критерии анализа (польза литературы и границы допустимого в изображении). Детская литература понимается в современной критике как инструмент педагогического воздействия, а не как эстетическая система. С. Маслинская приходит к выводу, что понятие «новая детская литература» появилось вновь, потому что педагогическая критика иначе, как пересказывать провокационные сюжеты и комментировать «достоверные» образы, не способна анализировать детскую литературу: критикуемый современными экспертами корпус текстов — это некая-нибудь действительно новая в эстетическом отношении детская литература, это та литература, которая доступна пониманию наивно-реалистических критиков.

Полемика о достоверности оценки детских книг самим юным читателем, начатая еще в книге Е. Елачица «Сборник статей по детскому чтению» 1914 г. была продолжена в докладе М. А. Литовской (ИИА УрО РАН) «Дети как критики детской литературы». Были проанализированы тексты детской критики с точки зрения самостоятельности, шаблонности и особенностей критериев оценки. Автор также осветил специфические вопросы «авторства», организаций «детских жюри» и мотивированности юных критиков.

Заключил заседание секции доклад И. Н. Арзамасцевой (МГПУ) «Критика детской книги в годы «оттепели»: официальный заказ, общественный запрос и свобода творчества». Исследуя газетные материалы 1953–1955-х гг., в которых отражена организационная и дискуссионная стороны литературно-издательского процесса, И. Арзамасцева показала драматическое возрождение критики в контексте изменений, охвативших все институции: Детгиз, Союз советских писателей, Дом детской книги, «старую» большевистскую общественность, министерство просвещения и стоящие за всеми партийные органы. Представлены позиции С. В. Михалкова, В. М. Померанцева, А. Л. Барто, Е. Л. Шварца, Ст. Рассадина, Л. К. Чуковской, С. Сивоконя, Т. Г. Габбе, А. И. Еремеева (Л. Пантелеев), Д. Д. Нагишкина и др.

Спектр исследуемых тем и проблем, представленный участниками семинара и конференционной секции, показал дальнейшую необходимость исследования отечественной критики детской литературы, изучение которой до настоящего времени велось достаточно фрагментарно.

Источники

Головин В. В. «Голуби» С. Юшкевича 1914 г.: случай запрета порнографии в детской книге // Детские чтения. 2015. № 2 (008). С. 52–64

Димьяненко А. Особенности издания детской книги русского зарубежья в 1920–1940 гг. // Детские чтения. 2015. № 2 (008). С. 95–104.

Лучкина О. А. Raison d'être русской классики: поэты-педагоги и писатели-воспитатели // Детские чтения. 2015. № 2 (008). С. 30–51.

Маслинская С. Г. Михаил Абрамович Гершензон: профиль критика в детской литературе в 1920–1930-е гг. // Детские чтения. 2015. № 2 (008). С. 65–75.

Сергиенко И. Концепции педагогической критики XIX в. в истории изучения детской литературы // Детские чтения. 2015. № 2 (008). С. 76–94.

М. Балина

«GIVE ME LIBERTY OR GIVE ME DEATH»: THE HIGH STAKES AND DARK SIDES OF CHILDREN'S LITERATURE

42-я ежегодная конференция Американской Ассоциации Детской Литературы, Ричмонд, штат Вирджиния, 18–20 июня 2015 г.

Американская Ассоциация детской литературы (Children's Literature Association) была основана в 1973 г. по инициативе профессора университета штата Коннектикут Франселии Батлер (Francelia Butler) и популярного автора детской литературы Энн Деверо Джордан (Anne Devereaux Jordan). Первая научная конференция по проблемам детской литературы прошла в Америке в марте 1974 г. и с тех пор проводится ежегодно. Ассоциация выпускает два журнала — «Children's Literature», который выходит один раз в год, и «Children's Literature Quarterly», выходящий раз в квартал. Оба издания публикуют академические статьи и обзоры по истории и теории детской литературы, как англоязычные, так и написанные на иностранных языках.

Ежегодные конференции Ассоциации детской литературы собирают ученых, сферой деятельности которых является не только детская литература, но и детская медийная культура. В память основательниц ассоциации учреждены особые премии. Так, ежегодно во время конференции ассоциация проводит почетную лекцию имени Франселии Батлер. Чести выступить с этой лекцией удостоиваются ученые, внесшие значительный вклад в развитие исследований в области детской литературы. Специальная премия имени Энн Деверо Джордан присуждается за заслуги в области развития детской литературы; отдельные премии и исследовательские стипендии — за публикации книг и статей, посвященных детской литературе. Специальной премией «Феникс» награждаются книги, вошедшие в традиционный круг детского чтения: это книги, популярность и актуальность которых не исчерпывается временем.

Структура Ассоциации включает в себя различные комитеты, которые занимаются разнообразными видами деятельности: составлением программ ежегодных конференций на основе критического отбора конференционных тезисов, номинированием книг для присуждения премий, вопросами, связанными с публикацией журналов организации, разработкой новых инициатив, среди которых сегодня важным является международное сотрудничество и др. Именно в целях стимулирования международного сотрудничества несколько лет назад был создан специальный международный комитет, в задачи которого входит номинация страны — ежегодного гостя конференции. Так, гостями конференции уже побывали такие страны, как Филиппины, Хорватия, Польша и Италия. А в 2016 г. на конференции в рамках специальной международной секции будет представлена Япония.

Конференция Ассоциации детской литературы 2015 г. (с 18 по 20 июня) проходила в Ричмонде, штат Вирджиния. Как сам город, так и штат сыграли важную роль в Войне за независимость США (1775–1783) поэтому в качестве девиза конференции была взята знаменитая цитата из речи американского борца за независимость, адвоката Патрика Генри (1736–1799), произнесенной им в 1775 г. на конгрессе в Ричмонде: «Свобода или смерть!»

Организаторы конференции вложили в это высказывание особый смысл. Фокусом конференции стали так называемые «темные стороны» детской литературы — темы, которые выходят за пределы проблематики, традиционно предписываемой детской литературе. Так, на заседаниях секций обсуждались вопросы войны и детской травмы; готические мотивы в современной детской литературе; проблемы нетрадиционной сексуальной ориентации и их изображение в литературе для подростков. Одним из ведущих дискуссионных вопросов, обсуждавшихся одновременно на нескольких секциях, стала детская телесность и ее репрезентация в литературе для детей и юношества.

Важным моментом обсуждения стали непреходящие проблемы гендерных отношений: так, например на секциях, посвященных гендерным исследованиям, анализировался изменившийся в последние десятилетия гендерный дискурс — от простого констатирования гендерных различий к их более сложному психологическому анализу в рамках нарратива для детской и юношеской аудитории. В докладах, прозвучавших на конференции, рассматривались актуальные проблемы динамики американского книжного рынка. Так, на секции *«Паника в книжном магазине: деконструк-*

ция «американской мечты» в подростковой литературе и культуре сегодня» докладчики анализировали произведения, которые «подрывают» основы американской мифологии счастья. В сообщениях особое место было отведено таким феноменам как самоубийство и его изображение в детской литературе, проблемам инцеста, а также травмам, связанными с неприятием в современном американском обществе нетрадиционных семей. На секциях *«Культура потребительства в детской литературе»* и *«Викторианские секреты»* предлагался новый анализ уже известных произведений детской литературы с позиций выявления ее «темных сторон».

Событием конференции стала почетная лекция имени Франсиелы Батлер: в 2015 г. этой чести удостоилась канадская исследовательница — профессор университета Калгари Адрианна Керццер (Dr. Adrienne Kertzer). Профессор Керццер является автором многочисленных исследований об истории Холокоста и его отражении в детской памяти. Ее монография *«Голос моей матери: дети, литература и Холокост»* (2001) была отмечена двумя премиями в области литературы. В своей лекции под названием *«Сводные сестры Золушки: травматическая память и литература для подростков и юношества»* профессор Керццер предложила расширить рамки современного понимания детской травмы и по новому подойти к анализу феномена памяти в детской литературе, не ограничивая при этом травматический опыт только историческими рамками.

Ежегодные конференции Ассоциации детской литературы собирают многочисленную аудиторию не только критиков и ученых, но и практиков детского чтения. В ходе конференции рассматриваются важные вопросы преподавания курсов по детской литературе, организуются встречи с иллюстраторами, детскими писателями и представителями издательств. Особо хочется отметить атмосферу доброжелательности и коллегиальности этих мероприятий: на заседаниях секций происходит свободный обмен мнений между ветеранами исследований в области детской литературы и учеными, только начинающими свою профессиональную карьеру. Без преувеличения можно сказать, что на сегодняшний день конференции Ассоциации детской литературы — одна из лучших платформ для пропагандирования и изучения детской литературы сегодня не только в США, но и за пределами страны. С каждым годом конференции Ассоциации детской литературы вовлекают в свою деятельность все большее количество иностранных участников, так что разговор о проблемах детской литературы выходит далеко за пределы одного региона.

РЕЦЕНЗИИ

М. Литовская

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ
ИРИНЫ ГЛУЩЕНКО
«БАРАБАНЩИКИ И ШПИОНЫ.
МАРСЕЛЬЕЗА АРКАДИЯ ГАЙДАРА»

Есть писатели, которые не отпускают. Гайдар из их числа. В этом году исполнится 75 лет со дня его смерти, но не проходит, кажется, и месяца, чтобы о его биографии или творчестве не появилось нового публичного разговора. Апологетика пятнадцатилетнего командира полка сменялась разоблачениями «Хайдара-убийцы хакассов», умиленные описания «страны Гайдари» — психоаналитическими разборами неврозов писателя, отразившихся в его текстах. Тексты о Гайдаре, даже самые научно-образные, обычно пристрастны, кажется, что написаны они не по долгу службы, а в ответ на личную потребность. Когда-то много лет назад прочитал человек рассказ «Чук и Гек», «Тимура и его команду», «Голубую чашку» или «Команданта снежной крепости» и запомнил, что это было замечательно. Потом, уже взрослым, перечитал, с удивлением понял, что хуже не стало — по-прежнему отлично. Почему отлично — не совсем ясно, хочется разобраться.

Автор книги «Барабанщики и шпионы. Марсельеза Аркадия Гайдара» (Серия исследования культуры. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. 96 с.) Ирина Глущенко, судя по всему, относится именно к таким «верным читателям». Правда, читатель этот профессионально оснащен культуроведческим багажом и книга его издана в серии «Исследования культуры» НИУ ВШЭ. Концепция серии, и то, что издательство университетское, обусловило и ряд особенностей книги. «Барабанщики и шпионы. Марсельеза Аркадия Гайдара» — своего рода учебное пособие по проверке исследовательской гипотезы, выполненной по всем правилам «академического письма»: введение — интересные (странные, неожиданные) факты — гипотеза — поиск доказательств — заключение. Задаются простые вопросы: от «что делает автор на стра-

ницах этой книги?» [Глущенко, с. 9] до «к чему может привести злоупотребление методом?» [Глущенко, с.87] На них даются, на первый взгляд, простые же ответы: от «главным образом, распутывает связи» [Глущенко, с.9] до «к слиянию и запутыванию всех книг в одну, каковой они в некотором смысле и являются» [Глущенко, с.87].

Польза от подобных книг, по мнению автора рецензии, не нуждается в доказательстве. Написанные по возможности четко и доступно, междисциплинарно фундированные и заметно расширяющие кругозор читателя, они побуждают, особенно начинающих исследователей, искать баланс между наложением готовых теорий на существующие факты и самостоятельным обобщением тех же фактов, из которого в итоге может возникнуть новая теория или хотя бы новый угол зрения на предмет.

Фактом в нашем случае является повесть Гайдара «Судьба барабанщика». К какому обобщению, исследуя этот текст, стремится Ирина Глущенко? По её словам, она видит свою задачу в том, чтобы показать, что «советское существовало и развивалось в рамках общих трендов» [Глущенко, с. 10]. О каких трендах идет речь? В первую очередь, о металитературности, характерной для литературы как вида искусства, в том числе искусства советского. Во вторую — о характерном для русской культуры литературоцентризме, когда исторические, философские, политические идеи проявляются через вымышленную фабулу литературного текста.

Исследовательница задает повести для подростков мировой масштаб, встраивая Гайдара в контекст — не будет преувеличением — шедевров литературы. Набор имен и текстов говорит сам за себя: «Шинель», «Преступление и наказание», «Чайка», «Галлоша» и «Прелести культуры», «Мастер и Маргарита», «Дар», «Лолита». Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Чехов, Зошенко, Булгаков, Набоков. Ирина Глущенко ищет и находит сходные ситуации, мотивы, персонажей: тут тебе и столичная «летняя вонь», раздражающая нервы Родиона Раскольникова и Сережи Щербачева — будущих, кстати, убийц, и «блестящий карнавал», он же маскарад, и нечистая сила — Воланд со свитой и дядя со стариком Яковом, и обманом увезенные из дома одинокие подростки — Лолита и Сережа. Автор вступает в игру с читателем, намеренно сталкивая несоединимые, казалось бы, тексты, например, перепутывая строки из «Судьбы барабанщика», «Дара» и «Мастера и Маргариты».

Что дают эти находки? Понимание неочевидного для профессионального читателя: что тексты Гайдара тысячами нитей связаны с русской литературой и своим временем, что они равновелики этим шедеврам. Что часто мы не понимаем, из какой культуры вырастают прекрасно известные нам произведения. Что писатели одного времени, никогда не встречавшиеся, с разным биографическим анамнезом, видя и оценивая одни и те же события, воплощают их в сходных фабульных ситуациях и мотивных конструкциях.

Вторая глава расшифровывает политические «сигналы», поданные Гайдаром в «Судьбе барабанщика». В качестве главной выделяется коллизия, воплощенная во фразе, присутствующей в тексте первой публикации повести: «А теперь посадили его красные — наши» [Глуценко, с. 48]. Фраза эта исчезла уже в следующем переиздании, как исчез, собственно, и первый — так до конца и не опубликованный — вариант повести об осиротевшем подростке. Попытка реконструировать скрытый смысл повести приводит Ирину Глуценко к поискам книги о мальчике-барабанщике на войне. Гайдар, по мнению автора, переворачивает фабулы «Марсельцев» Феликса Гра, «Барабанщика революции» Евгения Хазина, «Барабанщика из Вагтиньи» Сикста Делорма, акцентируя потенциально заложенную в них историю преданной революции.

В третьей главе исследовательница сначала предлагает взглянуть на тот же объект — повесть Гайдара — еще с одной стороны: как на своего рода «энциклопедию советской городской жизни 1930-х годов». Для этого предлагается «выловить из текста все детали повседневной жизни» [Глуценко, с. 62] и демонстрируется впечатляющий список фрагментов ушедшего мира. Потом предлагается еще раз сменить оптику и посмотреть, как же воспринимали повесть современники Гайдара — ровесники героя, чей читательский опыт кардинально расходился с опытом самого писателя. Они предлагают Гайдару дописать повесть и кое-что в ней переделать. Они хотят узнать, что за человек писатель, который написал так увлекшую их историю. Они тоже хотят сражаться со шпионами. По этим письмам можно попробовать реконструировать психологический портрет советских подростков, набросок такого портрета также предлагается в книге.

По ходу чтения книги Ирины Глуценко удивляешься обнаруженным автором параллелям гайдаровской повести с классическими текстами, заражаешься азартом ее поиска лаконичных и ем-

ких ответов на самой себе же заданные вопросы. Что получает читатель в итоге? Назван еще один важный «прототип» «Судьбы барабанщика». Обнаружены новые неожиданные связи, казалось бы, разноуровневых литературных текстов. Наконец, читатель узнает, как много, оказывается, удается почерпнуть из литературного текста, если знать, что искать. Поэтому можно понять удовлетворенность автора результатами своего «расследования»: одна из загадок Гайдара разгадана («гениальная уловка с французским барабанщиком» [Глуценко, с. 87]), «*Zeitgeist*» тридцатых годов через набор тем гайдаровской повести еще точнее уловлен, «*почти произвольные параллели*» [Глуценко, с. 86] между классикой литератур детской и взрослой выявлены и к существующим подходам анализа произведения искусства «привязаны».

Что несколько портит впечатление — неожиданный недостаток материала. Книга совсем небольшая: три с половиной листа. Но чем ближе к финалу, тем сильнее ощущение, что автору как будто становится не о чем писать, и она занимает место, вставляя в свой текст почти не откомментированные материалы из фондов РГАЛИ или Литературно-мемориального музея А. П. Гайдара в Арзамасе.

Вызывает недоумение странное для жанра «*культурологического расследования*» [Глуценко, с. 4] отсутствие библиографического аппарата. У всех подходов, примененных автором книги, есть авторы. Метод анализа «*почти произвольных параллелей*», использованный в первой части книги, широко применяется в литературоведении. Собственно, и о Гайдаре такие работы уже имеются: сопоставление капитанских дочек Маши Мироновой и Жени Александровой, предпринятое Мариэттой Чудаковой, сопоставление рассказанного о Гражданской войне Аркадием Гайдаром и Гайто Газдановым, подростками в этой войне участвовавших, автора этой рецензии и Юлии Матвеевой. Сопоставление идей, предложенных в «Тимуре и его команде» Гайдара, и педагогической системы Макаренки, осуществленное Татьяной Кругловой. Это только часть исследований, непосредственно связанных с главной темой изысканий И. Глуценко. Выборка цитат из работ предшественников, упомянутых в книге, по сути, тоже почти произвольна.

Неуместным кажется и некоторое кокетство: автор признается в самонадеянности, «*поскольку мы предположили, что различия между Гайдаром, Булгаковым и Набоковым не так уж непреодолимы*» [Глуценко, с. 87]. Предположение это, в общем, никакой самонадеянности не требует, оно очевидно для опытного профессио-

нала по причине и генетических (опора авторов на определенный литературный канон), и типологических (например, время создания текстов) сходжений. Об этом сама автор писала во «Введении».

Все эти недостатки существенны, если мы исходим из предположения, что автору было важно показать, *как надо* заниматься исследованием, и менее значимы, если автор хотел просто поделиться результатами своих наблюдений.

Давно уже нет государства, которое «зывается Советской страной», канули в лету пионеры и комсомольцы, полузабыты старые военные конфликты, белогвардейцы и эмигранты в почете, Тимуром назвали козла, прибудившегося к дальневосточному тигру, а тексты Гайдара все продолжают беспокоить читателей. Разгадана ли загадка писателя? Видимо, снова не до конца. Но сделан еще один шаг на пути к разгадке. И надежда на то, что увлеченные исследованием И. Глущенко последователи сделают следующие шаги.

SUMMARY

Volume Nine of *Children's Readings* is dedicated to the studies of Tove Jansson's narratives about Moomintrolls. The scholarship dedicated to this famous Scandinavian author (1914–2001), who was recognized as a classic for children's literature of the XXth century, is full of gaps and omissions. A significant amount of responses to her books that were translated into Russian in pedagogical literature overpowered the study of this author's aesthetics and her stories' literary value. Thus, this particular volume is called to present a new phase in the scholarship of this author and her work. Scholars present in this volume are participants of the International Conference, "Philosophical Experience of Children's Literature: Moomintrolls and Others", that was organized in celebration of Tove Jansson's centennial. Those authors represent different branches of the humanities from philosophy to philology and cultural studies, thus demonstrating different approaches to the subject of their research.

This section is introduced by *Sergei Troitskii's "Introduction to Moomintroll Studies and their Development in Russia"*.

This publication is an introduction to the collection of articles dedicated to the investigation of Tove Jansson's narratives about Moomintrolls. Troitskii provides a brief history of Jansson's publications in Russia and discusses different aspects of scholarship of her Moomintroll series and their place in Western and Russian literary and cultural studies.

Keywords: Tove Jansson, history of publications in Russia, Western and Russian literature, cultural studies.

Agneta Rehal Johansson, "System of Ethics and Artistic Methods in Tove Jansson's Stories on Moomintrolls"

The focus of this article is on the analysis of the system of ethics that was incorporated into the series of Moomintroll novels. Johansson investigates the interconnectedness of Tove Jansson's relationship toward her characters and the principles she uses in depicting them in the text. The analysis is based on the final addition of eight Moomintroll novels that was completed by Jansson during the period 1969–1970. Based on those texts, Johansson suggests that the relationship between the author and her characters could be identified as "emotional-axiological" (Bakhtinian term). It means that Jansson does not favor any character over another, based on their competing characteristics and attitudes.

This scholar noticed the typical destruction of traditional hierarchy of values that is expressed through this lack of preference and she stresses the employment of grotesque, as well as, author's voice of naïve narrator as the most important devices employed by Jansson.

Keywords: Tove Jansson, Moomin series, ethics, grotesque, Bakhtin, naïvaté.

Xenia Bogun, "Mother-centrism as Main Principle of Challenging Fears in Tove Jansson's Tales"

The author demonstrates the underlying causes that define the content of anti-phobial discourse of Tove Jansson's Moomin series. The leading device that drives this discourse is based on *mother-centrism* in the narrative. This principle is made more concrete through sophiological, soteriological, and sacral functions in the character of Moomin-mama. *Mother-centrism* is also marked by its connection to multi-layered cultural and religious theocentrism. Separate inclusions — fragments of ancient Greek mythology, biblical allusions, and ascetic practices of good intentions — support this scholarly argument.

Keywords: ontology, fear, eschatological motifs, anti-phobial practices, sacralization, heirophany, theocentrism, *mother-centrism*.

Bengt Lundgren, "Moomintroll Learns about Life: Intertextual Relations between Moomin and Voltaire's Candide"

This article demonstrates a parallel between events occurring in Tove Jansson's second book, *Comet in Moominland* (1946), and the journeys of Candide, the hero of the satirical novel by Voltaire, *Candide or Optimism* (1759). The author of this article reveals the intertextual stories of Moomin with the work of Voltaire, noting the reference to Voltaire's text promotes a deeper understanding of the Moomintroll image and fantastic fiction by Jansson as a whole. Lundgren's argument is based on the similarities between Candide and Moomintroll, who share a naïve view of the world and courage in light of a threatening disaster, that contribute to understanding the Muskrat, a self-appointed philosopher that professes the doctrine of pessimism. According to the author, this echoes the idea of "optimistic teacher" by Pangloss.

Keywords: comparative literature, intertextuality, paradise, heroes, Tove Jansson, Voltaire, philosophy of humanism.

Kuisma Korhonen, "Looking through the Eyes of the Groke"

In this article, the author examines the character of Groke — the singular antagonist in the Moomintroll series, and puts forward different interpretations of this character. Special attention should be turned to the focalization analysis employed in Jansson's texts, which allows for the Groke's image to be seen as a projection of different complex phenomena: from political events to Tove Jansson's private experiences. In conclusion, the author argues that these interpretations are not exhaustive.

Keywords: Tove Jansson, Moomin, groke, Finnish and Swedish literature, loneliness, homosexuality.

Ekaterina Levko, "Characters, Images, Objects and Methods for their Selection in Tove Jansson's Tales"

This article examines the kinds of functions that the images of objects partake and the realities of everyday life in the Moomintroll's universe. The author of this article argues that by changing the images of homely objects in the fantasy world of Moomintroll, Tove Jansson gives the fantasy world of Moomintroll a special coziness and makes her style highly recognizable. It is also shown that some objects play a crucial role in the presence of artistic detail when developing images of various characters.

Keywords: children's literature, Tove Jansson, Moomintroll, artistic detail.

Yaroslava Nikova, "Wartime Fairy Tales: Yuji Kokko's 'Pessi and Illusia' (1944)"

This paper examines the features of Finnish children's literature from the years of World War II, particularly from Yuji Kokko's "Pessi and Illusia" (1944). The author allots special attention to the poems written and their place in the cultural and historical context.

Keywords: fairy tale, Finnish children's literature.

The sub-section of the volume, entitled "*Research and Materials*," denotes the historical retrospective that introduces the domestic pedagogical and literary criticism with the works of Scandinavian children's literature. The creativity of Nordic authors is eminent in the review of the Russian periodicals from the late 19th century to the early 20th century, which includes material aimed toward children. Not only does it draw critical interest from readers, their books caused a lively response in the literary and pedagogical press as a whole. From this section, the readers will be introduced to the article by Victor Rodnikov, the contributor of the pedagogical journal, *Harold of Education*, who discussed the works of Selma Lagerlöf and the new approaches to children's literature. This article was published in 1913. Another addition to this section is the anonymous review of the Finnish author, Zachris Topelius, that was published in 1898 in the literary magazine, *Harold of Foreign Literature*.

The articles that follow include writings by *Maria Akhmetova*, *Evgeniia Le-karevich*, and *Valerii Dymshits*.

Maria Akhmetova, "Anti-Utopia in Children's Literature: Fyodor F. Knorre's 'Captain Krokus' (1967)"

This article analyzes the fantasy tale, "Captain Krokus" (1967) by F. F. Knorre as a text, written in the anti-utopian genre. The author first identifies motifs and themes which are typical of this genre; then, allusions and quotes from concrete works (*Fahrenheit 451* by R. Bradbury); and finally, reminiscences related to certain topics (conditional "Western", national-socialist, and Soviet). Special attention is allotted to the reflection of the struggle against the fairy tale in the early Soviet educational practices. Knorre's narrative appears to be the text aimed at the dual audience because of subtexts targeting an adult reader.

Keywords: anti-utopia, Knorre, Bradbury, Chukovskii, Kogan, literary allusions, children's literature, struggle against the fairy tale, dual audience.

Evgeniia Lekarevich, "Mass Culture for Teenagers: Anti-Utopia"

The focus of this article is exploration of various aspects of publishing, distribution, and criticism of dystopian fiction aimed at young adults. This genre enjoys high popularity within this specific readership. The author comments on the genre specifics, terminology, as well as, issues of publishing and distribution of these works. This study highlights the differences between domestic and western versions of the genre. Commercial strategies of local Russian publishers are analyzed as well. In addition, the author provides a list of young adult dystopian novels that are circulated in Russia.

Keywords: young adult dystopian fiction, genre specifics, domestic and western terminology, commercial strategies, issues of distribution and circulation.

Valerii Dymshits, "Lev Kvitko's Poems for Children in Russian Translation"

Poetic works of the Yiddish poet, Lev Kvitko, in their Russian translation occupy a prominent place within Soviet children's poetry. His poems were translated by such renowned children's authors as, Samuel Marshak and Sergei Mikhalkov. The article is focused on the comparative analysis of the most popular translations against their Yiddish originals. The main objective of this article is to illustrate common principles and strategies applied to Soviet children's poetry in translation. Stylistic analysis of particular poems will reveal the most important stepping stones in the formation of this literary phenomena.

Also this volume presents the summary of two recent conferences: *Valentin Golovin* from the Center of Children's Literature Research (St. Petersburg, Institute of Russian Literature) shares an overview of the special seminar on "*Educating the New Reader*" that focuses on 150 years of the formation of the children's literature critique canon. He also describes the contribution made by the special session on children's literature critique at the International Forum, "*Children's Literature as an Event*," (Moscow, MSPU). *Marina Balina* (Illinois Wesleyan University) provides a review of the *42nd Annual Conference of the American Children's Literature Association*, "*Give me Liberty or Give me Death*," (Richmond, Virginia, 2015).

The section entitled *Reviews* is completed volume Nine of *Children's Readings*. It consists of articles by *Maria Litovskaya*, who analyzes the book of Irina Glushchenko "The Drummers and Spies. The Marseillaise of Arkady Gaidar" (Moscow, HSE Publishing House, 2015).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ахметова Мария Вячеславовна (malinxi@rambler.ru), Школа актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Москва)

Балина Марина (mabalina@iwu.edu), Университет Иллинойс Уэслиан, кафедра современных классических языков и литератур (США)

Богун Ксения Николаевна (k_s_u_s_h_a1992@mail.ru), Черниговский национальный педагогический университет имени Т. Г. Шевченко (Украина)

Головин Валентин Вадимович (valentin_golovin@mail.ru), Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом), Центр исследований детской литературы

Дымшиц Валерий Аронович (vodym1959@gmail.com), Центр «Петербургская иудаика» Европейского университета в Санкт-Петербурге

Йоханссон Агнета Рехал (agneta.rehal.johansson@gu.se), Готтенбургский Университет, отделение литературы, истории идей и религии (Швеция)

Корхонен Куизма (kuisma.korhonen@oulu.fi), Университет Оулу (Финляндия)

Левко Екатерина Николаевна (orex-10@yandex.ru), Санкт-Петербургский Гуманитарный Университет Профсоюзов, кафедра английского языка

Лекаревиц Евгения Валерьевна (e.lekarevich@gmail.com) магистратура департамента социологии НИУ ВШЭ СПб

Литовская Мария Аркадьевна (marialiter@gmail.com), Институт гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета, кафедра русской литературы XX и XXI века

Лундгрэн Бенгт (bengt.lundgren@sh.se), Стокгольмский университет, (Швеция)

Новикова Ярослава Владимировна (ya.novikova@inbox.ru), Санкт-Петербургский государственный университет, кафедра финно-угорской филологии

Сергиенко Инна Анатольевна (inna_antipova@bk.ru), Санкт-Петербургский государственный институт культуры, кафедра литературы и детского чтения

Троицкий Сергей Александрович (sergtroy@yandex.ru), Санкт-Петербургский государственный университет, кафедра культурологи, философии культуры и эстетики

Подписано в печать 25.11.2015 Формат 60 × 84 ¹/₁₆.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Тираж 200 экз.