

БЕГСТВО ОТ ДЕТСТВА: ЭСКАПИЗМ В МИНИАТЮРНОМ ТОПОСЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ

Е.А. Московкина

Ключевые слова: бегство, инициация, утопия, антиутопия, миниатюра, литературная (авторская) сказка

Keywords: escape, initiation, utopia, dystopia, miniature, literary (author's) tale

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-02](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-02)

Введение
Сказка — один из наиболее продуктивных фольклорных жанров, плавно перетекающих в литературную традицию. Невзирая на архаические корни авторской сказки (а во многом и благодаря им) на фоне жанрообразующей морфологии, известной степени сюжетного схематизма и тяготения к бинарной модели в системе персонажей, литературная сказка отнюдь не лишена психологизма, который проявляется в сложных поэтических формах репрезентации «внутреннего человека», демонстрации «душевной глубины» героя, акцентуации кризисного мироощущения в лабиринте взаимоотношений сказочного протагониста (с его личностными притязаниями) и социума (с его этическими, когнитивными, идеологическими вызовами и регулятивами).

По убеждению выдающегося сказочника и теоретика литературы XX в. Дж. Р. Р. Толкина, всякая сказка содержит в своей основе такие ценностные семемы (знаковые опоры, сущностные конфигурации), как *Фантазия*, *Исцеление*, *Бегство*, *Утешение* [Толкин, 2018, с. 188]¹.

Методы и материалы исследования

В целях изучения функции *Бегства* в литературной сказке на примере миниатюрного топоса, который представляется весьма распространенной моделью репрезентации эскапистского хронотопа, применяется семиотический разбор ключевых мотивов (онейризм, изменение пропорций, освоение / преодоление миниатюрного пространства,

¹ Для удобства категоризации здесь и далее лексема *Бегство* в понятийном значении как функция волшебной сказки приводится курсивом в орфографии Толкина — с прописной буквы [Толкин, 2018, с. 188].

жертва, инициация). «Царство малюток» как метатекст и миниатюрный герой как особый тип протагониста рассматриваются на уровне «текста в тексте» [Лотман, 2002, с. 58–78] в качестве дополнительного семиотического кода: «Культура и ее „смыслы“ как способ картирования мира» порождает текст как результат «„культурной“ переработки („перекодировки“»)» [Топоров, 1995, с. 429]), углубляющего содержательный план произведений. Онтологическая неразрывность сказки с мифологическим мышлением — очевидная причина обращения к мифопоэтическому инструментарию (архетип, символ, метасюжет, функция) в ходе сопоставления и анализа произведений, объединенных по принципу сходства образной системы и хронотопа (в авторской сказке во многом органичны и «архаические» мотивы, выявленные в концепции А. Н. Веселовского [Веселовский, 1989], и морфологические функции, описанные в сравнительно-типологической методологии В. Я. Проппа [Пропп, 2022]). Характерность (авторская сказка в этом новом витке развития, примыкая к более сложным эпическим жанрам (повесть, роман), призвана, говоря словами О. М. Фрейденберг, «облагораживать сюжет и поступки героев психологическим анализом» [Фрейденберг, 1997, с. 297], что невозможно без построения «психологического плана», применения «психологических категорий», восходящих к «психологии мифа» и бессознательным «психическим приматам» [Фрейденберг, 1997, с. 21]), ставшая принципиальным отличием литературной сказки от фольклорной (где герой представлен в обобщенно-схематизированном портрете), и, в особенности, сложная адресация сказки (ребенку или взрослому) объясняет необходимость психопоэтической интерпретации ряда приемов, воссоздающих миниатюризирующий топос (в этой парадигме уместны «детерминированность „поэтического“ со стороны „психофизиологического“») [Топоров, 1995, с. 428], обязательность ориентации на *«психическую реальность повествования»* [Ранк, 1998, с. 209], обращение к топофилической феноменологии, в «диалектике внешнего и внутреннего» способствующей «психологическому освещению» литературных образов [Башляр, 2022, с. 195]).

В качестве материала исследования привлекаются тексты в жанрах литературной сказки и фэнтези в основном XIX–XXI вв., однако сообразно необходимости прояснения специфики развития этих жанров в ходе литературного процесса упоминаются также и некоторые произведения более ранних периодов.

Результаты исследования

Бегство (эскапизм²) в сказочной проекции — способ воссоздания недостижимого идеала. Эта функция репрезентативна в жанрах утопии либо (как развенчание мнимого идеала) для антиутопии.

Прямым указанием на утопический метасюжет является хронотоп: действие сказки, как правило, происходит в 'месте, которого нет' — Лилипутия (Дж. Свифт. Путешествия Гулливера. 1726), Кукольное царство (Э. Т. А. Гофман. Щелкунчик. 1816), Край Пустоты (Ч. Кингсли. Дети воды. 1863), Страна Игрушек (К. Коллоди. Пиноккио. 1881), Эльфландия (Л. Кэрролл. Сильвия и Бруно. 1889), Нигдешний остров (Д. М. Барри. Питер Пэн и Венди. 1911), Зачарованное Место (Заповедный / Волшебный Лес) (А. А. Милн. Винни Пух. 1926), Страна Дураков (А. Толстой. Золотой ключик, или Приключения Буратино. 1936), Средиземье (Дж. Р. Толкин. Хоббит. 1937), Муми-дол (Т. Янссон. Муми-серия. 1938-1970), Солнечный город (Н. Носов. Незнайка в Солнечном городе. 1958), Малая Земля (под лунной оболочкой), Дурацкий остров (Н. Носов. Незнайка на Луне. 1966)³ и т. п. Макс Пихельштейнер в сказке «Мальчик из спичечной коробки» Э. Кёстнера заявляет о своей уникальности, отказывая «*стране лилипутов*» в праве на существование: «*такой страны на самом деле нет!*» (Э. Кёстнер. Мальчик из спичечной коробки. 2019. С. 42).

Разрыв между реальностью и утопическим пространством нередко маркируется его онирической внеаходимостью: «*Маленькие зеленые*» Острова-Пушинки в сказках Ц. Топелиуса являются спящему: «... каждое утро, когда кричит петух, они во всем своем великолепии погружаются в пучину морскую, а вечером, когда тени становятся длинными и на небе начинают сиять звездочки, острова вновь встают из таинственной глубины, свежие и прекрасные» (Ц. Топелиус. 2023. С. 40); визит в Городок в табакерке из сказки В. Ф. Одоевского завершается пробуждением Миши; Оле Лукойле сопровождает своих подопечных в страну грез в сказках Г. Х. Андерсена; преобразование в дитя воды с последующим перемещением в подводную стихию, а затем на волшеб-

² Эскапизм (англ. escape — убежать, спастись) — это избегание неприятного, травмирующего, опасного; уход в мир иллюзий, инобытие, инореальность, иномирие. Функции эскапизма — компенсаторная, адаптационная, протестная, релаксационная.

³ Этот фантастический топос, существенно видоизмененный А. Толстым в «Золотом ключике», довольно прямо списан Носовым у К. Коллоди: в «Незнайке на Луне», как и в «Пиноккио», «бродяжки» и бездельники завлекаются в царство удовольствий и развлечений, а затем превращаются в осликов.

ный остров происходит с Томом во время сна в «Детях воды» Кингсли; в «Питере Пэне» Дж. Барри Нигдешний остров оживает «за те две минуты, пока ты не заснул ... Вот потому-то в детской всегда горят ночники» (С. 117). И хотя для Толкина мотив сна в литературной сказке — довольно грубый прием примитивной «машинерии», простительный лишь для той истории, которая «настолько хороша, что на рамку закроешь глаза», или вышла «удачной и забавной именно как видение-сон»⁴ [Толкин, 2028, с. 161], эстетическое значение гипнотического⁵ контура в эскапистском хронотопе (как и в эволюции литературной сказки) сложно переоценить.

Концепция *Бегства* в литературной сказке довольно регулярно реализуется посредством игры с пропорциями: противопоставление большого и маленького, изображение лилипутского мира в качестве оппозиции грубой действительности — общее место в сказках. Это оптимальный способ демонстрации «эмоции формы»⁶. По мысли Г. Башляра, сказочным «миниатюрам соответствует некая психологическая реальность» [Башляр, 2022, с. 210]. «Литературная миниатюра, — утверждает философ, — то есть совокупность литературных образов, комментирующих инверсии в изображении размеров, — активизирует глубоко скрытые ценности» [Там же, с. 213]; «... расстояние сжимает и концентрирует в виде миниатюры тот край, где мы хотели бы жить» [Там же, с. 238].

⁴ «Такова „Алиса“ Льюиса Кэрролла — в обрамлении сна и переходами от сна к реальности» [Толкин, 2028, с. 161].

⁵ Прямая адресация к покоям Гипноса — не редкость для литературной сказки. В «Удивительном волшебнике из страны Оз» Баума образ макового поля (непреодолимого препятствия на пути в Изумрудный город) отсылает к «Метаморфозам» Овидия. Маковое поле простирается здесь перед входом в обитель «царя сновидений»: «Возле дверей у пещеры цветут в изобилии маки» (Овидий. 2018. XI. 505). В сказке Топелиуса «Острова-Пушинки» ученик Нукку Матти (этот персонаж Топелиуса — христианизированная версия Гипноса: «...когда милостивый Господь заглянул в первозданный рай, он послал туда доброго ангела, чтобы тот в темноте ночной смежал очи наших прародителей. А когда впоследствии Господь узрел, как много на земле испытаний и скорби, послал того же доброго ангела, чтобы люди могли обрести покой и утешение. И этим ангелом был Нукку Матти, старший брат Смерти» (Ц. Топелиус. 2023. С. 42), запирает сновидения в «маковых коробочках» (Там же, с. 46).

⁶ «... Поскольку форма присуща всякому решительно художественному произведению, будь то лирическое или образное, особая эмоция формы есть необходимое условие художественного выражения...» [Выготский, 1987, с. 37], — утверждает Л. С. Выготский.

Сильвия и Бруно в одноименной сказке Л. Кэрролла ведут параллельные жизни — в викторианской Англии (в образе обычных детей) и в стране Чужестрании (а также Сказколандии и ее провинции Эльфландии). В сказочном измерении героини принимают обличье фей, которое подчеркивает их нравственный выбор, объявленный автором в предисловии: *«не жить и не находиться там, где мы не решились бы умереть»* (Л. Кэрролл. 2021. С. 13). Созерцание фей, переход на их сторону открывает рассказчику, как и читателям, тонкости душевной экзальтации, мистического транса: наблюдать за феями, полагает героиня-резонер, можно лишь при определенных условиях: *«день должен быть жарким (это очень важно!), а вы должны пребывать в полудремотном состоянии — но совсем чуть-чуть; глаза должны быть открыты. Кроме того, вы должны пребывать в „феерическом” расположении духа (шотландцы называют это трепетом)»* (Там же, с. 101).

В «Винни-Пухе» Милна развивается тема детского Эдема. По мысли А. Гениса, Кристофер Робин — второй Гулливер — нужен Милну преимущественно для масштаба, своей нейтральностью он призван усилить характерность кукол [Генис, 2024, с. 234]. Статическая миниатюрность кукол в некотором роде условие их совершенства: «Довольный собой, круглый и завершенный, как Обломов, Винни-Пух не хочет меняться — стать смелей, умней или, не дай бог, вырасти. Остановив часы на без пяти одиннадцать, он готов застыть в сладком времени второго завтрака» [Там же, с. 234]⁷. По мысли Башляра, «„миниатюры”, созданные воображением, должны отсылать нас к воспоминаниям детства, к возне с игрушками, к реальности игрушки» [Башляр, 2022, с. 211].

Пожалуй, самая уютная «карликовая» утопия — муми-эпопея Туве Янссон: *«Жили они в прекрасной долине, заросшей высокими зелёными деревьями и населённой всевозможной счастливой мелюзгой»* (Т. Янссон. Когда прилетит комета. 2024. С. 51). Особенно гармоничен Муми-дол после пробуждения его маленького народца от зимней спячки. Замечательна сцена, где Муми-тролль и его закадычный друг Снусмумрик наслаждаются первыми лучами солнца, сидя на перилах речного моста и припоминая все, что произошло с ними до этой весны: *«Сколько раз они сплавлялись по этой реке в погоне за удивительными при-*

⁷ Идея остановки времени тоже отчасти связана с эскапизмом: ср. *«на часах все шесть да шесть...»* (Л. Кэрролл. 2007. С. 91) во время «безумного чаепития» в «Алисе в стране чудес»; часы на башне в кукольном театре в «Золотом ключике» А. Толстого также показывают шесть, тот же час прекращает движение времени и в сказке А. Линдгрена «Веселая кукушка» (1949).

ключениями и в каждом путешествии находили новых друзей, которых приводили с собой в Муми-дом. Муми-папа и Муми-мама невозмутимо принимали всех — просто ставили новые кровати и сколачивали обеденный стол побольше. Со временем Муми-дом превратился в веселый суматошный муравейник, где каждый делал то, что ему нравится, не особо тревожась о завтрашнем дне» (Т. Янссон. 2024. Шляпа волшебника. С. 178).

Муми-дол в его кажущейся хрупкости зиждется на нерушимом единстве индивидуализма и коллективизма. Каждый персонаж уникален и при этом согрет всеобщим приятием с оптимальной мерой внимания и участия. Полная свобода действий и предпочтений — странствующих меланхоликов (Снусмумрик), недоверчивых интровертов (Хемуль), угрюмых фаталистов (Ондатр), страстных фетишистов (Снифф), неутомимых перфекционистов (Снорк) и пр. — поддерживается нерушимым радушием Муми-дола.

Волшебные сказки в целом и райская благодать «царства малюток» в частности «содержат в себе немало примеров и вариантов ... эскапистского духа ... стремления к бегству» [Толкин, 2018, с. 207], — резюмирует Толкин. Среди прочего исследователь акцентирует «... самое древнее и глубокое, ... Высокое Бегство», наиболее органичное сказке, «Бегство от Смерти» [Там же].

Изнанку иллюзорного мира, расплзающиеся швы ладно скроенного детского рая, узкого для критического сознания, предъявляет сказочная антиутопия.

Иллюзией оказывается Изумрудный город (Л. Ф. Баум. Удивительный волшебник из страны Оз. 1900): карлики, носящие зеленые очки, не сомневаются, что живут в городе, построенном из изумрудов.

Страна Наготове, раскинувшаяся «у подножия горы Безделья, поросшей Ерундой» (Ч. Кингсли. Дети воды. 2024. С. 416), — пристанище Левинцев, постепенно деградирующих до обезьян; Томтодди — остров людей, лишившихся тел из-за умственных перегрузок, юдоль запретов и наказаний, кошмар забвения и вытекающих мозгов (Там же, с. 435-436).

Страна Дураков (А. Толстой. Золотой ключик, или Приключения Буратино. 2002) изображается в памфлетном ключе: «Описание Страны Дураков строится по канону советских карикатур на контрасты „мира капитализма“: здесь зевают от голода тощие собаки в отрешках, мучаются тощие коровы, шатаются от истощения куры — и „стоят навтыжку свирепые бульдоги“, охраняющие покой „сытых котов в золотых очках, под руку с кошками в чепчиках“. Власти ... Страны (Города) Дура-

ков ... неизменно защищают „богатеньких и почтенных” и обижают бедных и слабых...», — отмечает М. Липовецкий [Липовецкий, 2003].

Давилон, Грабенберг, Брехенвиль, Сан-Комарик — Лунные города, рельефно показывающие «звериный оскал капитализма», в сказке Н. Носова («Незнайка на Луне». 1964–1965). Любопытна в этом отношении трансформация «карликового» модуса в трилогии о Незнайке: здесь намечается движение от утопии к антиутопии. «Незнайка в Солнечном городе» (1953–1954), где Носов, как справедливо утверждает Б. Хеллман, «открыто ссылается на классическую утопию Томмазо Кампанеллы „Город Солнца” (1637)» — безусловная утопия. «В книге „Незнайка на Луне” Луна ... являет собой антиутопию — полную противоположность Солнечному городу» [Хеллман, 2016, с. 492]. В мире «карикатурных лунных коротышек с говорящими именами вроде Скуперфильда, Гадкинза и Жулио» «властвуют деньги и насилие» [Там же]. При этом жанровые границы в пределах сказки, научной фантастики и пародии во всех повестях не бесспорны. Вторжение реальности в сказку, по наблюдению Е. Брандиса, «может превратить ее в аллгорию действительных событий, особенно политических» [Брандис, 1980, с. 252] (ср. «Чи-поллино» Д. Родари, 1951).

Произведения первой группы (модель миниатюрного идеального социума) более активно включаются в «эксперимент по топофилии» [Башляр, 2022, с. 210]. В пространстве, освоенном и окультуренном маленьким народцем, ребенку тесно, но чрезвычайно комфортно. «Инверсия перспективы» — вход в потаенный локус — проекция сакрального знания, имманентного опыта: в сжатом до горошины миреке, принимая «нежное тепло замкнутых пространств» [Там же, с. 217], ребенок постигает «внутреннюю красоту» [Там же, с. 210]. Необычайной емкостью обладают, например, миниатюрная карета и дворец Феи Хлебных Крошек в сказке Нодье «Бобовый дар» (1833) или драгоценное яйцо, из которого появилась на свет принцесса Скорлупка в сказке Любер «Принцесса Скорлупка и принц Леденец» (1745). В психоаналитической проекции это «возвращенное видение» — своего рода регрессия, тоска по материнскому лону, что не отменяет поэтичности и непреложного обаяния миниатюры.

«Царство малюток» — мир покоя и безопасности: все происходящее в нем лишено фатализма, одновременно сокрыто от посторонних вторжений и открыто в дожизненную бесконечность. Ребенок уберегается в этом локусе от маятниковой неоднозначности, стихийной непредсказуемости, а главное — оглушительной «огромности» громоподобной реальности. Говоря о литературном (сказочном) «царстве наивности»

[Башляр, 2022, с. 219], важно отметить его терапевтический эффект: «Миниатюра, если я искренне вживаюсь в нее, — рассуждает Башляр, — отгораживает меня от внешнего мира, она помогает мне бороться с распадом внешней среды. Миниатюра — опыт, который помогает метафизике обрести первозданную свежесть; она позволяет выстраивать мир почти без риска. ... Миниатюра успокаивает, но при этом никогда не усыпляет. Когда мы внутри нее, воображение бодрствует и блаженствует» [Там же, с. 225]⁸.

Метафора вовлечения ребенка в интимное пространство концентрированной вселенной найдена Барри в сказке «Питер Пэн в Кинсентонском саду» (1903). Феи строят домик⁹ вокруг уснувшей в Запретный Час (время закрытия ворот сада) девочки: так она оказывается приобщенной к сказочному миру, на время обретает в волшебном лесу свой собственный адрес: «*Домик вышел как раз размером с Мейми и выглядел он очаровательно <...> Всю ночь изящный домик охранял Мейми от холода, о чем она и не подозревала*» (Дж. Барри. 2024. С. 94–95), после пробуждения малышки домик «*сжался до размеров катушки для ниток, но в нем не исчезла ни одна деталь*» (Там же, с. 97). В таком же микродмике оказывается в свое время кэрролловская Алиса (девочка наносит визит в миниатюрный «*чистенький домик*», на двери которого «*была прибита медная дощечка, начищенная до блеска, а на дощечке было написано „Б. КРОЛИК“*» (Л. Кэрролл. 2007. С. 58)) и Венди с компанией («Питер Пэн и Венди»). В сказках о фантастических крошках А. Линдгрена Бертиль, уменьшившись благодаря волшебному заклинанию, навещает домового Ниссе, которому успешно удалось «*снять комнату у крысы*» (А. Линдгрена. 2005. Крошка Нильс Карлссон. С. 758); Питер гостит в кукольном домике у куклы Мимми, где он загадочным способом «*смог поместиться*» (Там же), (А. Линдгрена. Нет разбойников

⁸ Пример такого блаженствующего воображения — видения юного героя в новелле В. Ларбо «Час наедине с Ликом» (1918). В заветный час, когда на свободу ребенка никто не претендует, — «*час ... переправы*» — в наэлектризованной тишине — такой, что «*слышно, как трещит мебель*», — «*среди мраморных прожилок камина*» мальчику является «*коронованный венцом благородный Лик*» — «*зачарованный принц*», увлекающий товарища «*по тропинке тысячи секретов*» за пределы «*Царства Деревьев*», «*теней и опасности*» (В. Ларбо. 2021. С. 62–65).

⁹ «О миниатюрных домиках, — по мнению Башляра, — можно сказать, что они — мнимые объекты, наделенные подлинной психологической объективностью» [Башляр, 2022, с. 210]. Так, домик под землей на Нигдешнем острове в «Питере Пэне» Дж. Барри, вероятно, корреспондирует к сфере бессознательного.

в лесу. 1952. С. 810). Дюймовочка (Г.Х. Андерсен. Дюймовочка. 1835) спит в ореховой скорлупке, Макс Пихельштайнер (Э. Кестнер. Мальчик из спичечной коробки. 2019) — в спичечной коробке.

Литературная миниатюра, как полагает Башляр, «активизирует глубоко скрытые ценности» [Башляр, 2022, с. 213], в миниатюре наиболее полно раскрываются творческие (креативные) способности, возможности воображения: «Моя власть над миром тем прочнее, чем лучше мне удастся миниатюризировать его» [Там же, с. 212]. Сказка, как и инверсированное детское мышление, — естественная среда обитания миниатюры, в которой «дабы понять, сколько большого может содержать в себе малое, надо вырваться за пределы логики» [Там же, с. 213].

Произведения второй группы (антиутопии) актуализируют потребность взросления. В них проявляются гулливеровская¹⁰ мудрость и снисходительность. Антиутопия — прорыв через странное, страшное, нелицеприятное (неприглядное / непроглядное / кромешное); прозрение взросления. Согласно наблюдениям В. Муравьева, в беспрецедентном травелоге Свифта эксперимент игры с «остроумием рассудка» как следствие «внутренней горечи» являет собой необходимый инициативный опыт, попытку разглядеть свет надежды «за хворостями большого младенца — мира» [Муравьев, 2020, с. 275].

При всей притягательности малюток сквозь обаяние миниатюрного мира, который остается метафорой детского эгоизма и эгоцентризма, всегда проступает тоска по взрослой взыскующей и рискующей интеллекции. Парадоксальность сказочного эскапизма состоит в изучении границ и поиске героем выхода из сомнамбулического комфорта. Отторжение уютного мира детской, самоизгнание из дремотного рая, осознание несовершенства «царства малюток» обнаруживает естественную потребность в вырастании, преодолении идеализма. *Бегство* — регистрация неотвратимости взросления. Миниатюрный (детский) «макет» мира рождается под влиянием страха уязвимости, следствием которого становится желание стать незаметным, затеряться в микрокосмосе.

¹⁰ В сказке Кингсли есть прямая отсылка к «Путешествиям Гулливера» Свифта: «*И вот Том попал на знаменитый остров, во времена великого путешественника капитана Гулливера он назывался остров Лапута, а старая фея назвала его по-новому*» (Ч. Кингсли. 2024. С. 434). В литературных сказках множество скрытых аллюзий к этому тексту. Например, план спасения Трусливого льва в «Волшебнике из страны Оз» Баума — обратная (анималистическая) версия, пожалуй, самой известной сцены из «Гулливера»: полчища мышей везут на тележке огромного Льва, как Гулливер-исполин тянет за собою «пучок» кораблей лилипутов.

Миниатюризация — движение «от». С инициативным перепрыгиванием во взрослый сегмент мироздания, преодолением детской беспомощности завершается движение «от» и начинается движение «к». Исход, изгнание — все, что корреспондирует с функцией отлучки в морфологии волшебной сказки В. Проппа, — определенно вариация *Бегства*.

Изгнание Алеши подземными жителями (существами явно хтонической природы) в сказке А. Погорельского («Черная курица, или Подземные жители». 1829) ведет к взрослению (= воскресению) мальчика. Сбежавший из пеленок Питер Пэн отвергнут взрослыми. Закрытое матерью Питера окно — кульминация сказки «Питер Пэн в Кенсингтонском саду» — «важный мифопоэтический символ» [Соколов, 1998, с. 250]¹¹. Вечный ребенок — Карлсон — выносит в окно (вон из детской) взрослеющего посредством этих отлучек Малыша (А. Линдгрэн. Трилогия о Малыше и Карлсоне (1955-1968)). Муми-тролль, впервые вышедший из спящего Муми-дома в зиму (=смерть), не может вернуться через дверь. Чтобы восстановить связь с Муми-семейством, ему придется разбить окно (Т. Янссон. Зима Муми-тролля. 2024). Признание несовершенства мира, допущение неизбежного и непоправимого — важный этап взросления. «Соломон прав, — морализирует Барри „устами“ мудрого ворона, — „В этом мире возможность дается только раз“, по крайней мере большинству из нас. Мы подлетаем к окну, но уже поздно: пробил Запретный Час. На окне железная решетка, и она не исчезнет вовек» (Дж. Барри. 2024. С. 67). «Все дети ... в конце концов становятся взрослыми» (Там же, с. 111), — так начинается сказка «Питер Пэн и Венди».

Размышляя об эволюции мифа, Е. М. Мелетинский подчеркивает: «...в позднем героическом мифе и особенно в сказке речь идет уже о своеобразном „творении“ и „космизации“ личности, чья биография корреспондирует с серией переходных обрядов, прежде всего с инициацией, превращающей ребенка через временную ритуальную смерть и мучительные испытания в полноценного члена племени» [Мелетинский, 1994, с. 14].

Триумфальное освобождение от приторных объятий бутона (пеленок, скорлупки, спичечного коробка, раковины) — это тоже *Бегство*.

¹¹ В семиотике мифов и ритуалов окно — обычно, портал в иной (тонкий) мир, граница между внешним и внутренним, опасным и безопасным, видимым и невидимым: «ср. в Библии: "... ибо смерть входит в наши окна", Иерем. 9, 21) ... Окно как нерегламентированный вход в дом (вместо двери), согласно мифопоэтической традиции, используется нечистой силой и смертью» [Соколов, 1998, с. 250].

В сказке Ч. Кингсли «Дети воды» мотив посвящения актуализируется довольно прямолинейно: «Фея не стала наказывать Тома ... она объяснила ему, что детство кончилось и ему пора идти по свету, чтобы становиться мужчиной. И что он должен пройти этот путь в одиночестве, самостоятельно, как все, кто рождается на свет» (Ч. Кингсли. 2024. С. 414); «Если бы ты не решился отправиться в путь по белу свету, как и подобает мужчине, — говорит Фея в другом эпизоде, — боюсь, ты кончил бы тем же, чем кончают все головастики, — сидел бы в пруду и квакал» (Там же, с. 422).

В заключительной книге «муми-эпопеи» Т. Янссон «В глубине ноября» (1970) интрига, в сущности, движется по траектории инициативного сдвига: все герои повести, включая Муми-троллей, отклоняются от «программы» (покидают насиженные места, меняют привычки, нарушают правила). Один из самых маленьких незаметных и робких членов муми-народца — хомса Килт — через обостренную потребность в защите (идеализация Муми-мамы) и неудовлетворенность этой потребности (разочарование в идеале: Муми-мамы не оказалось рядом в нужную минуту) переживает метаморфозу взросления: из жертвы просителя (отправляется в Муми-дом за участием и поддержкой) превращается в хранителя-повелителя (заботится о благополучии Муми-дома, торжественно встречает муми-семейство в качестве хозяина). Посвящение Килта проходит по всем правилам переходного обряда: муми-крошка удаляется «на пустырь» — территорию смерти, противопоставленную живости Муми-долины («Это был какой-то другой мир. Для него не было ни картинок, ни слов» (Т. Янссон. 2024. С. 539)), где ему открывается суровая, но утешительная (освобождающая) истина о несовершенстве мира настоящего и уязвимости настоящих тех, кого мы любим по-настоящему: «Теперь он снова мог ждать» (Там же, с. 540). Кульминация взросления (осознания могущества) Килта — эпизод, в котором малыш проявляет Зевсово величие — повелевает молниями: «Хомса Киль стоял у чердачного окошка и смотрел, как вспыхивают молнии над Муми-долиной, стоял гордый, зачарованный и даже немного испуганный. „Это моя собственная гроза, — подумал он. — Это я сам сделал. Я наконец-то научился рассказывать так, чтобы получалось заметно. ... Я тот, кто пускает громы и мечет молнии, я хомса, о котором никто не знает”» (Там же, с. 479).

Идеализация детства — привилегия реалистической прозы — чужда литературной сказке. Детство здесь часто напоминает затянувшуюся

болезнь. Тот же Килт разрывается между желанием вырасти и остаться самим собой. Это желание сублимируется в необычном психологическом опыте. Узнав из «научного» источника об эволюции редкого доисторического одноклеточного («*маленькая радиолярия*» «*из подцарства простейших*»), Хомса выращивает в своем воображении циклопически несуразное существо, а затем усилием воли возвращает его в прежние габариты. Пораженный нецелесообразностью *большого*, Хомса как будто осознает масштабность проблемы подростковой перестройки: «*Куда додумается пойти нуммулит — сердитый, большой и совсем непривычный к такому себе?*» (Т. Янссон. 2024. С. 518). Продолжительный кризис взросления, когда физически человек раскладывается, как телескопическая труба (ср. метаморфозы кэрролловской Алисы), но ментально застревает в поэтическом измерении — царстве «цветочных феечек и эльфиков с усиками» [Толкин, 2018, с. 154], — разрешается в металогике *Бегства*.

Посредством эстетики миниатюризации в формуле *Бегства* синхронизируется детское и взрослое: снисхождение взрослого к маленькому и, наоборот, восхождение маленького к большому. Взрослые не передают мир фантазии (близорукость взрослых, не умеющих разглядеть фей, — лишь кажущаяся), они отпускают его и поддерживают. Конечно, взрослые несколько «*растеряли свою возвышенность*» (В. Ларбо. Детские. 2021. С. 215), но многие из них в состоянии отразить «*слепящий отблеск радости*» [Толкин, 2018, с. 209], сберечь «*феерическое*» чувство (Л. Кэрролл. 2021. С. 104).

В этом отношении не менее психологична метафора Барри о происхождении фей: феи рождаются от первого смеха младенца («*пока на свете есть новорожденные, будут и маленькие феи*» (Дж. Барри. 2024. С. 291) — мир обречен на вымирание, если все дети останутся в Кенсингтонском саду, не повзрослеют и не женятся, чтобы позаботиться о новых детях). Вот почему большая часть сказок о чудесных коротышках адресована детям лишь отчасти: «*Ведь без осени не бывает весны*» (Т. Янссон. 2024. С. 300), как гласит один из утешительных постулатов Муми-дола. В таких историях неизменно проступает диалектика вольтеровского Микромегаса, когда значение большого и маленького оспаривается и деформируется.

Во многих хороших сказках есть прямая корреспонденция к взрослым (например, на первой странице рукописи «Приключений Буратино», переданной А. Толстым в издательство, стоял подзаголовок: «Но-

вый роман для взрослых и детей» [Петровский, 1986, с. 148]¹²). О «Волшебнике из страны Оз» Баума «Нью-Йорк таймс» писала: сказка «... выходит далеко за пределы обычной детской книги» (Баум, 2020, с. 7). Толкин уверяет, что сказка как жанр не имеет возрастных ограничений: ее незаслуженно «сослали в „детскую“ <...> Волшебные сказки, отправленные в такую ссылку, отрезанные от полноценного взрослого искусства, в конце концов погибнут» [Толкин, 2018, с. 178-179]; к сказкам вполне можно пристраститься, «уже выйдя из детской», поэтому «...волшебные сказки не следует ассоциировать именно с детьми» [Там же, с. 184-185]; «Книги, как и одежда, должны быть „на вырост“ — во всяком случае, книги должны росту способствовать» [Там же, с. 188].

Взрослый мир неуклонно внедряется в «эльфийскую вселенную» детства. В муми-эпопее Янссон Ондатр читает Шпенглера, в ненастную погоду, Муми-тролль и Снусмумрик *«режутя»* в покер, Муми-папа курит трубку, пишет мемуары, в которых умалчивает о *«разгульной жизни»* бурной молодости, и имеет «аккуратную» привычку класть хвост

¹² Приведенный М. С. Петровским обзор прототипов «Золотого ключика» и мистификаций относительно истории создания и адресации сказки (интертекстуальный, авто-текстуальный, пародийный и сатирический подтекст), культивируемых как автором, так и читателями, не оставляет сомнений во «вневозрастной» ценности произведения А. Толстого. В. Пешкова приводит цитату из письма Фаины Раневской подруге детства Эсфири Ицкович, написанного в ноябре 1936 г.: «Толстой-третий написал сказку „Золотой ключик“. Прочти её, он там ославил множество народу под видом сказочных героев. Я бы сама не догадалась, но мне объяснили в театре. Главный герой Буратино — это Горький, Мальвина — жена Блока Любовь Менделеева, а сам Блок выведен как Пьеро. В сказке есть злодей Карабас-Барабас, директор кукольного театра, так вот это — Мейерхольд» (В. Пешкова. 3 января 2024); среди прототипов «Золотого ключика» автором публикации названы также актер Михаил Чехов, поэты Николай Гумилев, Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус и др. Многочисленные домыслы вокруг системы персонажей сказки и их прототипов — результат и авторской провокации, следствие избранной Толстым тактики литературной игры, которая, маскируясь под марионеточную миниатюру, выступает как проекция писательского отношения к «декадентским изломам» — отношения «непримирения и насмешки» [Петровский, 1986, с. 159]. Говоря словами М. Ю. Лотмана, «Золотой ключик» как панхронный и поливалентный текст выделяется наличием «специфической имманентной структуры, что влечет за собой высокую значимость категории границы („начала“, „конца“, „рампы“, „рамы“, „пьедестала“, „кулис“ и т. п.)» [Лотман, 2002, с. 60]. Непосредственно кукольная миниатюра здесь — встроенная семиотическая платформа (субтекст), подразумевающая вторичную систему кодирования.

в карман халата. В «Незнайке на Луне» Носова на фоне общества малюток виртуозно укрупняются, казалось бы, не подходящие для «нежного» возраста проблемы коррупции, желтой прессы, рекламы, «клубной» жизни тайных обществ, монополизма, финансовых пирамид¹³, особенно убедительно доносится социальная функция индустрии развлечений: «если ты не в состоянии заработать себе на жилище и на одежду, значит, ты безнадежный дурак и тебе место как раз на острове Дураков» (Н. Носов. 2008. С. 173), не менее сентенциозно звучит ворчание Скуперфильда: «— Вот и всегда так! ... Не успеешь получить удовольствие, как приходится за это расплачиваться! Проклятая жизнь, чтоб ей провалиться на месте!» (Там же, с. 343). В сказке Х. Мякеля «Страшный господин Уух» (1973) маленький лесной дух носит в кармане штопор (у Снусмумрика тоже имеется нож с отверткой и штопором), тяжелая книга в фамильной библиотеке Ууха весит «как дедушкин грех» (Х. Мякеля. 2017. С. 65). В сказочной эпопее М. Нортон «Добывайки» (1952-1982) пожилая леди (тетя Софи) прикладывается к рюмочке; оставшись *старой девой*, добывайка Миллигрэм от одиночества становится искусной рукодельницей (совсем как миниатюристка мисс Мэнсис) — собирает крылья дохлых мух и делает из них изысканные веера и т. п.

Особое значение в инициативной стратегии авторской сказки приобретает взрослый юмор. Миниатюра в целом очень этому способствует, поскольку, говоря словами Башляра, в неканонической (искажающей «изначальную сказку») версии она, по сути, «подчинена диалектике восхищения и шутки» [Башляр, 2022, с. 228]. Юмор — фактор взрос-

¹³ В отношении «Незнайки» будут справедливы утверждения М. Л. Лурье, М. Ахметовой [Лурье, 2003; Ахметова, 2016] о месте «взрослого текста» в детской литературе. Как и в некоторых других произведениях отечественных детских писателей, в «Незнайке» «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» [Ахметова, 2016, с. 132]. Согласно наблюдениям М. Загидуллиной [Загидуллина, 2008], И. Куклина [Куклин, 2008], в интертекстуальное поле («цитаты из разных, зачастую довольно неожиданных источников» [Куклин, 2008, с. 226]) «Незнайки» попадают произведения Н. Гоголя, Г. Уэллса, А. Конан Дойля, М. Твена, Л. Андреева, Ильфа и Петрова, Р. Брэдли, В. Обручева и др.; «тотальная пародийность, привносящая в текст новое эстетическое качество» [Там же, с. 240], становится здесь художественным кредо писателя.

ления, знак осознанности, объективации, дистанцирования. Категория *Бегства* смыкается здесь с риторикой контрсопричастности: образ малютки в этом контексте «подвергается осмеянию и поношению с определенной целью ослабить его воздействие» [Там же, с. 229]. Юмор выносит сказочный сюжет из «сакральной, эзотерической, тайной» сферы культуры к «профанической, открытой и демонстрируемой» [Лотман, 2002, с. 214]. Так, например, кончина героя английского фольклора Томаса Пальчика — миниатюрного придворного, любимца короля — одновременно трагична и нелепа: в пересказе Ф. Э. Стил, отважный лилипут — «рыцарь короля Артура» (как гласит эпитафия), пережив множество злоключений (Том побывал во рту у коровы и в желудке у рыбы, был похищен вороном, проглочен великаном, чуть не утонул в каше, вместе со своей «скаковой» мышью едва не был съеден кошкой, спасался бегством от королевского гнева, оседлав бабочку), пал в неравном бою с пауком (Английские сказки. 2025. С. 172)¹⁴. Обесценивание пифоса в шутке эмпирически совпадает с выходом из детского ментального заточения, разбиванием яичной скорлупы, покиданием гнезда.

Повести Барри полны тончайших острот: Питер Пэн — искусный манипулятор (в расчете на снисхождение Венди он обращается к ней «... голосом, перед которым не устояла еще ни одна женщина» (Дж. Барри. 2024. С. 137), причина побега из дому в день собственного рождения Питера несвоевременна, но стара как мир: «— Я услышал, как мои родители говорили о том, кем я буду, когда вырасту, и убежал» (Там же, с. 138); жители Нигдешнего острова — дети, выпавшие из колясок, — исключительно мальчики, поскольку «девочки умные, они из колясок не падают» (Там же, с. 141); феи — «такие крошки, что, к несчастью, два разных чувства одновременно в них не умещаются» (Там же, с. 160); на Нигдешнем острове шестеро мальчишек «и двое из них близнецы, если считать близнецов за двоих» (Там же, с. 161), Питер «не умел ни читать, ни писать — ни словечка! Он был выше этого» (Там же, с. 191); «Индийцы бродили вокруг дома ..., покуривая трубку мира» (Там же, с. 217); грозный Капитан Крюк «никогда не позволил бы себе подняться на корабль в том же платье, в каком брал его на бордаж» (Там же, с. 254); «В глубинах его черной души было что-то жен-

¹⁴ Вслед за Г. Пирсом Башляр отмечает: «вариант, где Мальчика-с-пальчик насмерть лягнул муравей, уже близок к эпиграмме» [Башляр, 2024, с. 229].

ственное, как и у всех великих пиратов, и порой на него снисходило какое-то предчувствие» (Там же, с. 205)¹⁵.

Сцена «страшной битвы» в «Приключениях Буратино» решена в духе черной комедии: «На помощь Артемону шли жабы. Они тащили двух ужей, ослепших от старости. Ужам все равно нужно было помирать — либо под гнилым пнем, либо в желудке у цапли. Жабы уговорили их погибнуть геройской смертью <...> Ёж, ежиха, ежова теща, две ежовые незамужние тетки и маленькие ежонята сворачивались клубком и со скоростью крокетного шара ударяли иголками бульдогов в морду» (Толстой, 2002, с. 132-133).

Неиссякаемая ирония — стилистический конек Т. Янссон: «У меня нет времени на погибание!» (Янссон, 2024, с. 68), — восклицает крошка Снифф; «Никто не услышал, что в точности ответил Хемуль, и к лучшему, потому что это наверняка было не для детских ушей» (Там же, с. 149); «— Я так ждала! — закричала мама. — Дай-ка я тебя обниму! Худые-то какие, грязные... Какое счастье!» (Там же, с. 154); «Страх придавал Хемулю нехемулеву силу» (Там же, с. 220); «— О, мое сердце! — причитал он. — Опять не в то горло попало!» (Там же, с. 222); «Море переменялось в лице» (Там же, с. 224); «Новорожденная мышь, и та бы догадалась!» (Там же, с. 239); «Надеюсь, хотя бы в ондатровом раю спокойно

¹⁵ Несомненный выход в психоанализ намечается в амбивалентности образа Джеймса Крюка: «он любил цветы (так мне говорили) и нежную музыку (даже сам неплохо играл на клавесине)» (Дж. Барри. 2024. С. 246); «Только в самые черные для себя часы он говорил о себе как о постороннем: — Меня не любят дети» (Там же, с. 255). Отъявленный негодяй одновременно и безупречный комильфо. Психологическая реакция Крюка на поражение в ожидании гибели служит прямой иллюстрацией регрессии: Крюк «шел сутулясь по спортивному полю своей далекой юности, его вызвали к директору, он болел за команду своей славной школы» (Там же, с. 273). Вероятно, это объясняется тем, что ко времени выхода в свет «Питера Пэна» наряду с работами Фрейда и более ранними трудами, посвященными вопросам диссоциации личности (П. Жане, У. Джеймс, А. Бине, М. Принс), уже был опубликован первый том «Психиатрических исследований» К. Г. Юнга, в которых рассматриваются комплекс неполноценности и измененные состояния сознания, а также даются примеры клинических исследований лунатиков (ночные приключения героев сказки Барри — в некотором роде поэтическая версия лунатизма). Все эти изыскания имели широкий общественный резонанс и заметное культурное влияние. Любопытно, что Юнг начал использовать термин «анима» только в начале 1920-х гг. для описания внутренней женской стороны мужчин, а Крюк из сказки Барри являет собой эталонный пример ее литературного воплощения.

и тихо, ибо конец мой не за горами» (Там же, с. 258), — причитает Ондатр, Муми-папа советует *«всем папам и мамам, прежде чем зачинать дитя, лишний раз подумать и произвести самые тщательные подсчеты»* (Там же, с. 309), идеальный собеседник — Фредриксон — всегда *«серьезно слушал, помахивая ушами ровно там, где это было уместно»* (Там же, с. 326); с учетом того, что единственный отрицательный персонаж муми-эпопеи — Морра, отдельного внимания заслуживают ругательства, которыми писатель с удовольствием разнообразит речь героев: *«морровы посудные щетки!»* (Там же, с. 376), *«морра его раздери...»*, *«морровы блошки»*, *«морра знает что!»* (Там же, с. 377), *«треклятая моррова компашка! Семь сотен морр в моей дыре!»* (Там же, с. 425), *«поджигатели морровы!»* (Там же, с. 522), *«Ах вы, морровы безобразники!»* (Там же, с. 550); хвост муми-троллей — карнавальным амбивалентный символ, с которым связаны как благословения (*«Нацепим бантики на хвост!»* (Там же, с. 124) — жизнеутверждающий гимн маленького народца), так и отборные проклятия (*«Отсохни мой хвост!»* (Там же, с. 256)).

Блестяще остроумны сентенции из сказки Мякеля: *«Пусть ведут здоровый образ жизни те, у кого здоровье позволяет!»* (Х. Мякеля. 2017. С. 29–30); *«Расстегнув воротники рубашек, они дружно закурили (видимо, не знали, что курение убивает, или начали курить слишком рано и так привыкли, что их было уже не спасти...»* (Там же, с. 74); *«Да, приходу, как и будущее, не понять»* (Там же, с. 75).

Произведения в жанре фэнтези, вышедшие из сказки, но предназначенные для более широкой (не только и не столько детской) аудитории, еще более непринужденно прибегают к средствам комического.

Повод посмеяться всегда есть в книгах Т. Пратчетта: *«В доме, где живет большая семья, есть только одно место, чтобы уединиться — туалет»* (Т. Пратчетт. 2024. С. 68), *«Только одну большую маленькую капельку» «особой овечьей притирки»* (Там же, с. 160–161) просит старая кельда, лежа на смертном одре; боевые девизы воинственных Накмак-Фиглей звучат как каламбуры из искаженных лозунгов и фразеологизмов: *«— Двум смертям не быва, штанов не теря! — Пролетарии всех стра, пролетайте! — Гони кошель, умри героем! — Всем кирдыкс, один оста! — Траккансы нале-напра! ... — Долой господавов! Нас уж не окрутнешь!»* (Там же, с. 187); Фигли не лишены робингудского благородства — *«неправильно тырить последнюю хруксу у старуксы»* (Там же, с. 205), адаптивные способности Фиглей исчерпываются формулой: *«Мы завсегда бум-бум, хде мы есть! Быват, правда, мы не оченно*

бум-бум, хде все остальное» (Там же, с. 299-300), «...вера в то, что ты уже умер, делает тебя неуязвимым» (Там же, с. 301).

В. Райнхард охотно использует иронию, прибегая к игре слов, неоднозначности и двусмысленности фраз типа «*Конфиденциальность <...> — ... Знакомая моли материя*» (В. Райнхардт. 2018. С. 153). Здравомыслящий герой сказки «Фридрих Львиный Зев верхом на шмеле» (2016) счастливо лишен тщеславия. Для него очевидно, что потенциальный кубок за героизм, проявленный в разведывательной операции, присоединится к своим многочисленным собратьям, заслуженным представителями «*славного рода наездников-шмелелетов*», с единственной целью — станет предметом для «*ежесубботного*» вытирания пыли. Еще один замечательный прием Райнхардт — «закулисные» ремарки-анонсы. Так, главу о бегстве Золотого шмеля и его отважного наездника из Белоскалья сопровождает «интермедийный» подзаголовок: «*Сцену преследования лучше всего читать под „Полет шмеля“ Римского-Корсакова в хорошем оркестровом исполнении*» (Там же, с. 210).

«*Подгулявшие*» феи Барри, величественные гномы Толкина (и нравом, и обликом отрицающие «*хрупкость созданий, способных схорониться в чашечке колужницы или затаиться за травинкой*» [Толкин, 2018, с. 153]), своенравные, разухабистые, бесстрашные Фигли Пратчетта («*тыркс, дракс, поило жракс!*» (Т. Пратчетт. 2024. С. 99) — несомненно, представители взрослой вселенной. Здесь на первый план выходит не столько «детская» феноменология (внешний рисунок) миниатюры, где «малый рост воспринимается ... как нечто чудесное», сколько характерный для более гибкого (взрослого) менталитета «особый динамизм» (подводное течение) — умение «проскальзывать» между опасностями», управлять ситуацией [Башляр, 2024, с. 229-230].

Начиная с XX в., литературная сказка (и фэнтези), пожалуй, даже в большей мере, чем другие жанры, становится вмещищем самых разных форм комического на уровне пародийности, пастиша, интертекстуальной игры. Не только социально-политические (вопросы карьеры, экологии, урбанизации, ЗОЖ, моды), но и другие, далекие от детской, проблемы — эстетического, психологического, философского порядка становятся объектом высмеивания в сказке.

Заключение

Спор об адресате литературной сказки остается открытым. Под обаяние фей не попадают лишь счастливые дети, которых так же мало, как и счастливых взрослых. Сказки, написанные для детей, нередко становятся достоянием «большой» литературы и, напротив, вовсе не пред-

назначенные для детского чтения тексты этого жанра плавно перемещаются в детские.

Таким образом, эскапизм сказки (и, в частности, миниатюризация как утонченная архитектура онейросферы) — это не столько погружение в безмятежную неосознанность инфантилизма, сколько осознание своевременности «бегства от детства», с его неоформленной самостью и хаотичностью, мучительным самоопределением и смутным чувством реальности, в мир, далекий от благополучия, но влекущий своей многоплановостью, — валютивный, иерархичный, драматичный и ироничный — неидеальный, но интригующий и снисходительный, — мир взрослых. Каждую хорошую сказку стоит читать в детстве и взрослом возрасте — только так открываются ее многоплановость, ее непреходящие (и отнюдь недидактические) интенции.

Библиографический список

Ахметова М. Антиутопия в детской литературе: «Капитан Крокус» Ф.Ф. Кнорре // Детские чтения. 2016. № 1. С. 119–134.

Башляр Г. Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс: музей современного искусства «Гараж», 2022. 320 с.

Брандис Е. От Эзопа до Джани Родари: Очерки. М.: Дет. лит., 1980. 446 с.

Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. 344 с.

Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989, С. 300–306.

Генис А. Камасутра книжника. Уроки чтения. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2024. 313 с.

Загидуллина М. Время колокольчиков, или «Ревизор» в «Незнайке» // Веселые человечки: культурные герои советского детства. М.: НЛО, 2008. С. 204–223.

Кукулин И. Игра в сатиру, или Невероятные приключения безработных мексиканцев на Луне // Веселые человечки: культурные герои советского детства. М.: НЛО, 2008. С. 224–240.

Липовецкий М. Утопия свободной марионетки, или Как сделан архетип (Перечитывая «Золотой ключик» А.Н. Толстого) // НЛО. 2003. № 2. Электронный ресурс: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/2/utopiya-svobodnoj-marionetki-ili-kak-sdelan-arhetip.html>

Лотман Ю.М. Статьи по семиотике искусства. СПб.: Академический проект, 2002. 544 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. М.: ОГИ, 2003. С. 329–347.

Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. 146 с.

Муравьев В.С. В сторону Свифта. М.: Центр книги Рудомино, 2020. 304 с.

Петровский М.С. Что отпирает «Золотой ключик» // Петровский М.С. Книги нашего детства. М.: Книга, 1986. С. 147–220.

Пропп В. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2022. 640 с.

Ранк О., Закс Г. Психоаналитическое исследование мифов и сказок // Между Эдипом и Озирисом: Становление психоаналитической концепции мифа. Львов: Инициатива, М.: Изд-во «Совершенство», 1998. С. 207–244.

Соколов М.Н. Окно // Мифы народов мира ; в 2-х т. Т. 2. К–Я. М.: Рос. энциклопедия, 1994. С. 250–251.

Толкин Дж. Р.Р. О волшебных сказках // Толкин Дж. Р.Р. Чудовища и критики. М.: АСТ, 2018. С. 151–221.

Топоров В.Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: «Прогресс» — «Культура», 1995. С. 428–445.

Фрейденоберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

Хеллман Б. Сказка и быль: история русской детской литературы. М.: НЛО, 2016. 560 с.

Список источников

Английские сказки. СПб.: СЗКЭО, 2025. 296 с.

Барри Дж. Питер Пэн и Венди // Барри Дж. Питер Пэн и Венди: сказочные повести. Кингсли Ч. Дети воды: сказочная повесть. Грэм К. Ветер в ивах: сказочная повесть. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2024. С. 109–302.

Баум Л.Ф. Волшебник из страны Оз. М.: Махаон, Азбука-Аттикус, 2020. 192 с.

Кёстнер Э. Мальчик из спичечной коробки. М.: КомпасГид, 2019. 176 с.

Кингсли Ч. Дети воды // Барри Дж. Питер Пэн и Венди: сказочные повести. Кингсли Ч. Дети воды: сказочная повесть. Грэм К. Ветер в ивах: сказочная повесть. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2024. С. 303–452.

Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь Зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. Пища для ума: Сказки, рассказы, стихи, эссе. М.: Эксмо, 2007. 608 с.

Кэрролл Л. Сильвия и Бруно. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2021. 383 с.

Ларбо В. Детские. М.: РИПОЛ классик, 2021. 230 с.

Линдгрэн А. Все о ... Мио, мой Мио!; Братья Львиное Сердце; Супер-сыщик Калли Блумквист; Крошка Нильс Карлссон: Повести-сказки. СПб.: Азбука-классика, 2005. 816 с.

Мякеля Х. Страшный господин Уух: повесть. СПб.: Азбука-Аттикус, 2017. 128 с.

Носов Н. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 1. Незнайка на Луне: Роман-сказка; Стихи и песенки; Рассказы. М.: Издание И.П. Носова; ТЕРРА — Книжный клуб, 2008. 640 с.

Овидий Н.П. Метаморфозы. Электронный ресурс <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/2/utopiya-svobodnoj-marionetki-ili-kak-sdelan-arhetip.html>

Пратчетт Т. Маленький свободный народец. М.: Эксмо, 2024. 384 с.

Райнхардт В. Верхом на шмеле. М.: Самокат, 2018. 556 с.

Толстой А. Приключения Буратино, или Золотой ключик. М.: АСТ, 2002. 207 с.

Топелиус Ц. Шкатулка домового. СПб.: СЗКЭО, 2023. 448 с.

Янссон Т. Шляпа Волшебника: Муми-тролли и все-все-все. Книга 1: повести-сказки. СПб.: Азбука-Аттикус, 2024. 576 с.

References

Akhmetova M. Dystopiain Children's Literature: „Captain Crocus“ by F.F. Knorre. *Detskiye chteniya* = Children's Readings, 2016, no. 1, pp. 119–134. (In Russian).

Bachelard G. Poetics of Space, Moscow, 2022, 320 p. (In Russian).

Brandis E. From Aesopus to Gianni Rodari: Essays, Moscow, 1980, 446 p. (In Russian).

Vygotskiy L.S. Psychology of Art, Moscow, 1987, 344 p. (In Russian).

Veselovskiy A.N. Historical Poetics, Moscow, 1989, 408 p. (In Russian).

Genis A. Kama Sutra of Scribe. Reading Lessons, Moscow, 2024, 313 p. (In Russian).

Zagidullina M. Time of the Bells, or «„The Government Inspector“ in «Dunno». *Veselyye chelovechki: kul'turnyye geroi sovetskogo detstva* = Funny

Little Men: Cultural Heroes of Soviet Childhood, Moscow, 2008, pp. 204-223. (In Russian).

Kukulin I. Game of Satire, or the Incredible Adventures of Unemployed Mexicans on the Moon. *Veselyye chelovechki: kul'turnyye geroi sovetskogo detstva* = Funny Little men: Cultural Heroes of Soviet Childhood. Moscow, 2008, pp. 224-240. (In Russian).

Lipovetskiy M. Utopia of a Free Puppet, or How the Archetype is Made (Rereading "GoldenKey" by A.N. Tolstoy). *NLO* = New Literary Observer, 2003, no. 2. Retrieved from: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/2/utopiya-svobodnoj-marionetki-ili-kak-sdelan-arhetip.html> (In Russian).

Lotman Y.M. Article on the Semiotics of Art, St.-Petersburg, 2002, 544 p. (In Russian).

Lur'ye M.L. Comrade Papava and the giant Bluming: on the question of "Adult Text" in Children's Literature ("Tales in Broad Daylight" by V. Vitkovich and G. Jagfeld). *Detskiy sbornik: Stat'i po detskoy literature i antropologii detstva* = Children's Collection: Article on Children's Literature and the Anthropology of Childhood, Moscow, 2003, pp. 329-347. (In Russian).

Meletinskiy E.M. About Literary Archetypes, Moscow, 1994, 146 p. (In Russian).

Murav'yev V. S. Towards Swift, Moscow, 2020, 304 p. (In Russian).

Petrovskiy M.S. Books of Our Childhood, Moscow, 1986, 291 p. (In Russian).

Propp V. Morphology of a Fairy Tale; Historical Roots of a Fairy Tale, Moscow, 2022, 640 p. (In Russian).

Rank O., Sachs H. Psychoanalytic Research of Myths and Fairy Tales. *Mezhdu Edipom i Ozirisom: Stanovleniye psikoanaliticheskoy kontseptsii mifa* = Between Oedipus and Osiris: Formation of the Psychoanalytic Concept of Myth, Lviv, Moscow, 1998, pp. 207-244. (In Russian).

Sokolov M.N. Window. *Mify narodov mira* = Myths of The Peoples of The World, vol. 2, Moscow, 1994, pp. 250-251. (In Russian).

Tolkien J. R.R. The Monsters and the Critics, Moscow, 2018, 416 p. (In Russian).

Toporov V.N. Myth. Ritual. Symbol. Image: Studies in the Field of the Mythopoeic: selected works, Moscow, 1995, 624 p. (In Russian).

Freydenberg O.M. Poetics of Plot and Genre, Moscow, 1997, 448 p. (In Russian).

Hellman B. Fairy Tale and the Past: History of Russian Children's Literature, Moscow, 2016, 560 p. (In Russian).

List of Sources

- Barrie J.M. Peter and Wendy: Fairy tales. *Barri Dzh. Piter Pen i Vendi: skazochnyye povesti* = Barrie, J. Peter Pan and Wendy: Fairy Tales..., St.-Petersburg, 2024, 672 p. (In Russian).
- Baum L.F. The Wonderful Wizard of Oz, Moscow, 2020, 192 p. (In Russian).
- Carroll L. Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking-Glass, and What Alice Found There. Feeding the Mind: Fairy tales, short stories, poems, essays, Moscow, 2007, 608 p. (In Russian).
- Carroll L. Sylvie and Bruno, Moscow, 2021, 383 p. (In Russian).
- English Fairy Tales, St.-Petersburg, 2025, 296 p. (In Russian).
- Jansson T. The Wizard's Hat: Moomins and everyone, p. 1: Fairy tales. St.-Petersburg, 2024, 576 p. (In Russian).
- Kästner E. Boy from the Matchbox, Moscow, 2019, 176 p. (In Russian).
- Larbaud V. Childish Things, Moscow, 2021, 230 p. (In Russian).
- Lindgren A. All about ...: Mio, My Son; The Brothers Lionheart; Kalle Blomkvist — Master Detective; Nils Karlsson Leprechaun: Stories, Fairy tales. St.-Petersburg, 2005, 816 p. (In Russian).
- Mäkelä H. Scary Mr. Wooh: story, St.-Petersburg, 2017, 128 p. (In Russian).
- Nosov N. Collected works, vol. 1: Dunno on the Moon: A novel-tale; Poems and songs; Short stories, Moscow, 2008, 640 p. (In Russian).
- Ovidius N. Metamorphoses. Retrieved from: https://lib.ru/POEEAST/OWIDIJ/ovidii2_2.txt (In Russian).
- Pratchett T. The Wee Free Men, Moscow, 2024, 384 p. (In Russian).
- Reinhardt V. Frederick Snapdragon Riding a Bumblebee, Moscow, 2018, 556 p. (In Russian).
- Tolstoy A. The Golden Key, or The Adventures of Buratino, Moscow, 2002, 207 p. (In Russian).
- Topelius Z. Fairy tales by Brownie, St.-Petersburg, 2023, 448 p. (In Russian).