



rUS

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

Dossiê:

Literatura infantil e juvenil russa

Maio de 2025
Vol. 16 Número 28
ISSN: 2317-4765

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti
Junior Vice-reitora Profa. Dra. Maria
Arminda do Nascimento Arruda
**FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**
Diretor Prof. Dr. Adrián Pablo Fanjul
Vice-Diretora Profa. Silvana de Souza
Nascimento
**DEPARTAMENTO DE
LETRAS ORIENTAIS**
Chefe: Profa. Dra. Lusine
Yeghiazaryan
Vice-chefe: Prof. Dr. Mário Ramos
Francisco Jr.

CONTATO

Telefone: 055 11 3091-4299
E-mail: rus.editor@usp.br

SITE

revistas.usp.br/rus



Equipe Editorial

Editor responsável Fátima Bianchi, Universidade de São Paulo.
Assistente editorial Rafael Bonavina, Universidade de São Paulo.
Projeto Gráfico, diagramação e capa Ana Novi, Universidade de São Paulo
Monitor Guilherme Faber, Universidade de São Paulo
Organizadora do dossiê Daniela Mountian
Imagem da capa Daniel Kondo
Revisão: Pontual Traduções

Conselho Editorial

Arlete Cavaliere, Universidade de São Paulo, Brasil
Bruno Barretto Gomide, Universidade de São Paulo, Brasil
Cássio de Oliveira, Portland State University, Portland, United States
David G. Molina, University of Chicago, Chicago, United States
Denise Regina Salles, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Dmitri Lvovitch Gurievitch, Moskovski Gossudarstveny Universitet im. Lomonossova, Rússia
Elena Nikolaevna Vassina, Universidade de São Paulo, Brasil
Kate R Holland, University of Toronto, Toronto, Canadá
Mário Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo, Brasil
Omar Lobos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Sônia Branco Soares, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Valteir Benedito Vaz, Fundação Santo André, São Paulo, Brasil

Conselho Científico

Andrei Kofman, IMLI Rossískaja Akadémiia Nauk, Rússia
Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil
Carol Apollonio, Duke University, Durham, United States
Daniel Aarão Reis Filho, Universidade Federal Fluminense, Brasil
David Mandel, Université du Québec a Montréal, Canadá
Georges Nivat, Université de Genève, Suíça
Igor Volgin, Moskovski Gossudarstveny Universitet im. Lomonossova, Rússia
Luciano Ponzio, Università del Salento, Lecce, Itália
Paulo Bezerra, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Peter Steiner, University of Pennsylvania, United States
Rubens Pereira dos Santos, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Vassili Mikhailovitch Tolmatchoff, Moskovski Gossudarstveny Universitet im. Lomonossova, Rússia
Vladimir N. Zakharov, Petrozavodsk State University, Russia
Yuri Nikolaievitch Guirin, IMLI Rossískaja Akadémiia Nauk, Rússia

Editores Honorários

Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo
Jerusa Pires Ferreira, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Avaliadores desta edição:

Rússia: Natsionalnaia Issledovátelski Universitet "Vishaia Chkola Ekonomiki": Virgínio Martins Gouveia. / Universidade Estatal pedagógica de Vologda: Tatiana Vasíleva Costa. / **Espanha**: Universidad de Granada: Jose Antonio Hita Jiménez. / **Portugal**: Universidade da Beira Interior: Fabiola Bastos Notari. / **Argentina**: Universidad Nacional de Córdoba: Renata Carla Finelli. / **Brasil**: Universidade de Brasília: Cristina Antionioevna Dunaeva. / Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Ana Carolina Huguenin. / Universidade Federal do Rio de Janeiro: Diego Leite de Oliveira, Priscila Nascimento Marques. / Universidade de Campinas: Erivoneide Barros. / Universidade Estadual Paulista: Gentil Luiz de Faria. / Universidade Paulista: Andrea de Barros. / Universidade de São Paulo: Andrea Zeppini Menezes da Silva, Caio Caramico Soares, Clara de Freitas Figueiredo, Flavia Cristina Aparecida Silva, Henrique Canary Rodrigues, Elena Vasilevich, Jéssica de Souza Farjado, John Milton, Maria Glushkova, Marina Darmaros, Neide Jallageas de Lima, Rafael Frate, Sheila Vieira de Camargo Grillo.



ISSN: 2317-4765

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

Maio de 2025
Volume 16 Número 28

Dossiê:
**Literatura infantil e
juvenil russa**

Editorial Fatima Bianchi	2
Apresentação Daniela Mountian	6
1. Uma introdução à literatura russa infantojuvenil Daniela Mountian	14
2. <i>As bonecas-esqueletinho e outros contos</i> , de Sófia Andreievna Tolstaia: apresentação e análise) Julia Ferrari Duarte do Páteo	38
3. O mundo cão e as crianças em Anton Tchékhov e Graciliano Ramos Julio Augusto Xavier Galharte	59
4. Планеты, кометы и метеоры: зарубежные писатели в советском детском книгоиздании Svetlana Maslenskaia e Kirill Maslensky	78
5. Tales of the past: russian children's literature abroad between the two world wars Anna Dimianenko	102
6. From gulag to fairy tales: Boris Sveshnikov as a soviet book designer between nonconformist art and children's literature Svetlana Efimova	118
7. Из чего только сделаны девочки?»: гендер и телесность в рассказе Юрия Нагибина «Эхо» Marina Balina	138
8. Россия глазами девочки: сто лет детской литературы Ekaterina Assónova e Olga Búkhina	157
9. Experience shared and divided: encyclopedias for boys and girls in former readers' commentary Yauheniya Lekarevich	178

artigos livres

10. <i>O que eu vi</i> (trechos) Boris Jitkóv / Tradução: Daniela Motter Rosso	198
11. Dois prefácios de Anatoli Lunatchárski sobre literatura infanto-juvenil Anatoli Lunatchárski / Tradução: Clara Drummond de Andrade e Mariana Caruso Vieira	213
12. Qual o sujeito do realismo socialista? Arte, psicologia e trabalho na URSS dos anos 1930 Thyago Marão Villela	228
13. O surgimento do realismo socialista nas letras soviéticas Felipe Galeano Fauri	253
14. A Angústia de ser e o tédio de existir: delírio, fragilidade e a queda das ilusões transcendentais Simone Fatima de Oliveira	275
15. El revanchismo en Fiódor Mijáilovich Dostoievski Tomás Salvador Bombachi	294
16. Do mito à literatura: a persistência das narrativas míticas, segundo Eleazar M. Meletínski Valteir Vaz	319



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Editorial

Vol. 16 Nº 28

Autora: Fátima Bianchi
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.237375>

BIANCHI, Fátima.
Editorial.

RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 2-4, 2025.



Mais um número da **RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa** (V. 16, Nº 28) chegando ao ar, com um importante conjunto de materiais e temas que abrangem desde a literatura clássica até a produção acadêmica contemporânea acerca da cultura russa. Nele o leitor encontrará um total de quinze artigos, duas traduções e uma resenha. Em meio a artigos de temática livre, esta edição apresenta o Dossiê: “Literatura russa infantil e juvenil”, organizado por Daniela Moun-tian, professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Os detalhes sobre o Dossiê, com abordagens sob as mais distintas perspectivas, podem ser encontrados na Apresentação oferecida pela organizadora. Mas desde já ressaltamos o papel pioneiro que ele cumpre no Brasil, por nos colocar em contato com uma parte da literatura e da cultura russa tão pouco conhecida do nosso leitor e tão pouco abordada por nossos pesquisadores.

No que se refere aos materiais da seção de temática livre deste número, eles estão concentrados em dois períodos distintos da literatura e da cultura russa: a obra de Dostoiévski e o tema do Realismo socialista. Por não haver uma relação direta entre os dois temas, optamos pela ordem cronológica para a sua apresentação. De modo que abrimos a seção com o artigo “El revanchismo en Fiódor Mijáilovich Dostoiévski”, de Tomás Salvador, que, ao abordar os conceitos de “revanchismo” e “vingança” em Dostoiévski, os relaciona a personagens de três períodos da obra do escritor: seu romance de estreia, *Gente pobre* (1846), *A aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes* (1859), escrito já no final de seu exílio, e seu último ro-

mance, *Irmãos Karamázov* (1880). A abordagem consecutiva proposta pelo autor lhe permitiu criar uma breve genealogia do conceito de “revanchismo” em Dostoiévski, contrapondo-o à ideia de “vingança” por meio de sua relação com as ideias de comunidade e liberdade.

Já no artigo seguinte, “A Angústia de ser e o tédio de existir: delírio, fragilidade e a queda das ilusões transcendentais”, Simone Fatima de Oliveira procura explorar as manifestações da angústia existencial de Raskólnikov em *Crime e castigo*, de Dostoiévski, em um diálogo com o pensamento do filósofo romeno Emil Cioran. Em busca de uma articulação entre literatura e filosofia, a autora explora os mecanismos pelos quais o tédio (como recusa do finito) e o delírio (como construção de absolutos) operam na psiquê do indivíduo.

Depois dessa incursão pela obra de Dostoiévski, passamos para um tema central da literatura soviética, o Realismo socialista, explorado por Felipe Fauri no artigo “O surgimento do Realismo Socialista nas letras soviéticas”. Nele, o leitor é introduzido ao tema por meio de um breve panorama construído a partir dos discursos de Maksim Górkí, Andrei Jdánov e Karl Radek.

Esse panorama introduzido por Fauri prepara o leitor para uma compreensão mais aprofundada da discussão proposta por Thyago Marão no artigo a seguir, intitulado “Qual o sujeito do Realismo socialista? Arte, psicologia e trabalho na URSS dos anos 1930”. O texto aborda a relação entre essa estética, a psicologia e o trabalho na União Soviética a partir de suas relações com o Primeiro Plano Quinquenal (1929–1932). Villela busca atingir seu objetivo por meio do resgate crítico de algumas materializações estéticas, especialmente nas artes visuais, do psiquismo trabalhado pela psicologia oficial. O autor conclui seu artigo com um questionamento da base epistemológica dessa concepção, fundamentando-se em uma análise de *O formalismo na pintura*, de Óssip Beskin.

Continuando nossa jornada pela literatura russa, chegamos à produção contemporânea com uma resenha, de autoria de Valteir Vaz, sobre o recente lançamento no Brasil da tradução do livro *Do mito à literatura*, do antropólogo russo Eleazar M. Meletinski, um dos expoentes da transdisciplinar corrente de pensamento Semiótica de Tártu-Moscou. O livro foi traduzido

para o português por Aurora Fornoni Bernardini. Na resenha, Vaz fala sobre o compromisso de seu autor com a investigação sobre o mito – uma das formas simbólicas da cultura, que dispõe de meios específicos para modelar o mundo exterior – e procura introduzir brevemente a sua importância fundamental para o universo acadêmico russo e a sua recepção no Brasil. Assim como busca demonstrar ao público brasileiro como o pensamento de Meletínski ainda hoje pode ser fundamental para as pesquisas contemporâneas.

E, finalmente, agradecemos imensamente a todos os leitores, autores e colaboradores que possibilitaram o lançamento de mais esta edição da RUS. Convidamos a todos a participarem ativamente do debate introduzido neste número e a incluí-lo em suas produções e pesquisas.

Uma boa leitura.

Fatima Bianchi*

* Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais, professora da área de Língua e Literatura Russa. <http://lattes.cnpq.br/1362666641590436>; <https://orcid.org/0000-0003-4680-9844>; fbianchi@usp.br



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Apresentação Dossiê: “Literatura infantil e juvenil russa”

Presentation Dossier: “Russian Literature for Children and Young People”

Autora: Daniela Mountian
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.236697>



MOUNTIAN, Daniela.
Apresentação. Dossiê: “Literatura infantil e juvenil russa”.
RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 6-12, 2025.

Dossiê:

Literatura infantil e juvenil russa

Daniela Mountian*

A literatura de expressão russa¹ circula entre nós desde fins do século XIX e, principalmente a prosa oitocentista, foi razoavelmente bem divulgada por meio de traduções, ensaios críticos, cursos, palestras e pesquisas acadêmicas. Já a literatura russa voltada para jovens e crianças, timidamente difundida, quase não foi pensada e impressa no Brasil. Salvo os caminhos abertos pela tradutora e escritora Tatiana Belinky (1919-2013) e alguns projetos isolados, não há ainda repertório suficiente para se estabelecer aqui uma tradição de ensino, pesquisa e publicação de livros infantojuvenis escritos em russo. Talvez a exceção sejam os contos maravilhosos (há algumas edições dedicadas a eles), estudos de temas afins e a tradução de trabalhos de folcloristas que se tornaram referência para estudiosos das letras infantis, como Vladímir Propp (1895-1970) em sua insuperável *Morfologia do Conto Maravilhoso*.

1 Além do russo ser usado também fora da Rússia, há outras línguas atuantes, com culturas específicas, dentro da Rússia, que não foram analisadas neste dossiê.

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, professora do Setor de Russo. Graduação (História), Mestrado e Doutorado (Departamento de Letras Orientais) na Universidade de São Paulo. Estágio de um ano no Instituto de Literatura Russa da Academia Russa de Ciências (Casa de Púchkin), em São Petersburgo, Rússia. Pesquisa de pós-doutorado sobre a literatura russa infantil dos anos 1920 e 1930 (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP) com bolsa FAPESP. Fundadora da Editora Kalinka. <http://lattes.cnpq.br/7976832995103458>; <https://orcid.org/0000-0001-6313-6050>; dmountain@hotmail.com

O presente dossiê, marcadamente feminino, consiste na primeira edição científica brasileira a se debruçar particularmente sobre a literatura russa infantil e juvenil. Com esse intuito, o artigo introdutório, por mim assinado, descreve os primórdios da literatura russa infantil, com os contos da imperatriz Catarina, a Grande (1729-1796), e a consolidação do gênero no país, no século XIX, em um processo que, além de novas escritoras e escritores, produziu debates de críticos seminais, como Vissarion Belínski (1811–1848) e Nikolai Tchernichévski (1828–1889). No “romantismo”, início do século XIX, afloraram histórias que, flertando com Hoffman, complexificaram a narrativa e a composição de personagens. Também se despertou o interesse pelos contos maravilhosos e de magia de tradição oral, que, com o fortalecimento do nacionalismo, começaram a ser anotados, por folcloristas como Aleksánder Afanássiev (1826–1871), e poetizados, por autores como Aleksánder Púchkin (1799–1837) e Vassili Jukóvski (1783–1852). A estrada do folclorismo russo foi depois enriquecida por semioticistas do século XX, como Eliazar Meletínski (1918-1905), que teve um importante conjunto de ensaios, *Do mito à literatura*, recentemente republicado na tradução de Aurora Fornoni Bernardini, professora, tradutora e escritora tão “rigorosamente essencial” quanto o autor que traduziu, usando das palavras de Valteir Vaz, que resenhou o livro para este número da RUS: “uma porta de entrada” aos estudos da “narrativa na Rússia (mito, epos, folclore, conto de magia, conto maravilhoso, novela, romance)”.

Com as profundas transformações por que a Rússia passou nos anos 1860, incluindo a libertação dos servos (1861), mudanças na educação popular foram inevitáveis. Duas figuras tiveram relevância na elaboração de novos compêndios escolares, o pedagogo Konstantin Uchínski (1823–1870) e o conde Lev Tolstói (1828-1910). Além de abrir uma escola de camponeses em sua propriedade, Tolstói foi autor de uma imensa *Cartilha*, que, como destaca neste volume Julia Ferrari Duarte do Páteo, contou com a participação de Sófia Tolstaia (1844-1919), esposa do escritor e ela mesma escritora e educadora. A primeira coletânea de Tolstaia, *Bonecas-esqueletinho* (*Kúkolki-skelétsy*, 1910), teve trechos traduzidos e analisados pela pesquisadora, que percebeu em sua poética traços realistas, no estilo de Dickens, os quais de fato definiram muitas obras infantis

de denúncia social de meados do século XIX. Nessa vertente, podemos inserir alguns contos de Anton Tchékhov (1860-1904) que passaram a fazer parte do repertório infantil, como *Kachtanka* (1887), que é comparado por Julio Augusto Xavier Galharte ao nosso *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1953). Galharte contrapõe duas das mais comoventes cachorrinhas da literatura mundial, Kachtanka e Baleia, vindas de uma linhagem de clássicos caninos, como a triste Mumu, da história homônima de Turguêniev (1818-1883) depois adotada pelas escolas russas.

Os primeiros passos em direção a uma literatura russa infantil mais contemporânea, mais próxima da mentalidade e do discurso da criança, são dados em meio ao modernismo, no começo do século XX, por autores como Nadiejda Téffi (1872-1952) e Sacha Tchórný (1875-1937) e, depois da Revolução de 1917, Kornei Tchukóvski (1882-1969) e Samuil Marchak (1887-1964). Marchak foi poeta e influente editor soviético, idealizador de projetos que reuniram poetas e escritores modernos e de vanguarda, como, por exemplo, Vladímir Maiakóvski (1893-1930), Nikolai Oléinikov (1898-1937), Nikolai Zabolótski (1903-1958), Daniil Kharms (1905-1942), Elena Dankó (1898-1942) e Boris Jitkóv (1912-1943), que, juntos, delinearam uma formidável geração de criadores de livros e revistas infantis.

Um dos textos mais conhecidos de Jitkóv é *O que eu vi* (*Tchto ia vídel*, 1939), cujas primeiras páginas podem ser lidas na tradução de Daniela Motter Rosso. No trecho selecionado para este número, uma viagem de trem para Moscou é narrada pelo hilariante *Potchemútchka*, Porquezinho, assim chamado por fazer as perguntas mais disparatas. Deflagrando o ponto de vista do menino, meios de locomoção e cenários modernos, a obra traz questões educacionais e literárias em voga na incipiente União Soviética.

Nesse campo, figura atuante foi Anatóli Lunatchárski (1875-1933), que, à frente do Narkompros como uma espécie de ministro da educação e da cultura, deu possibilidade, e ao menos não criou empecilhos, para que artistas da arte “de esquerda” atuassem no universo infantojuvenil. Algumas ideias sobre literatura e educação infantil podem ser conferidas aqui na tradução de Mariana Caruso Vieira e Clara Drummond de Andrade, de dois textos de Lunatchárski, um sobre livros

infantis, outro sobre crítica de livros infantis. O primeiro, um prefácio para uma série (1925), reflete, por um lado, a euforia panfletária dos anos subsequentes à Revolução e a ideia da construção de uma identidade soviética por meio da literatura, mas, por outro, elementos progressistas da produção dessas décadas: “mais próxima da época e do humor dos jovens rapazes e moças que se formavam na educação básica”.

A recepção da literatura para crianças também aparece no dossiê, tanto da estrangeira na União Soviética quanto da russa entre emigrados russos.

Em relação à presença de obras estrangeiras na União Soviética, Svetlana Maslenskaia e Kirill Maslenski, em um levantamento apurado, indicam que, mesmo nos momentos mais fechados, a atividade editorial soviética era também composta por títulos de fora e, em grande medida, vindos do período pré-revolucionário. Mostram ainda que as fases de relativa liberalização, Nova Política Econômica (NEP, 1921-1928) e Degelo (1955-1961), foram as mais profícuas em novas traduções, mas que essas, muitas vezes definidas por questões ideológicas e pelo acesso limitado ao sistema literário internacional, não necessariamente se tornaram parte da cultura literária russófona.

Anna Dimianenko delinea o contexto da literatura infantil entre emigrados russos nos anos 1920 e 1930, na Europa, destacando a preocupação em preservar a cultura russa e a dificuldade de assimilar a cultura do país estrangeiro, do qual pensavam partir em breve. Relata as consequências que esse isolamento acarretou para a jovem geração da emigração russa e como a “velha” literatura russa, principalmente os contos folclóricos tradicionais, tornou-se uma espécie de válvula de escape. O cenário editorial voltado para crianças, também descrito, tinha como símbolo maior Aleksánder Púchkin, que passava por um processo de “canonização ativa” (fenômeno que ocorria também dentro da Rússia, mas ancorado em elementos identitários mais “soviéticos”).

Na União Soviética, os anos 1920 e 1930 não foram tão marcados pela presença de contos folclóricos, que, por algum tempo, sofreram duras críticas de figuras públicas como Nadiejda Krúpskaia (1869-1939), ao defender uma literatura mais pragmática e realista para as crianças. No lugar deles, surgiram

livros de produção, que mostravam às crianças soviéticas o funcionamento do mundo. Sob a censura relativamente tênue da época da NEP, aos poetas e escritores desse período, alguns já mencionados, se reuniram pintores e artistas gráficos de tendências variadas da vanguarda (primitivismo, construtivismo etc.) e, juntos, deram uma nova feição às edições infantis russo-soviéticas, com as quais dialoga o traçado minimalista e elegante do artista gráfico brasileiro Daniel Kondo, que brinda o dossiê com uma capa. Com estilo particular, Kondo revisita em seus trabalhos o *design* russo-soviético e o *design* japonês, que foi, por sinal, uma base importante para ilustradores russos nas primeiras décadas do século XX. Encontrando na literatura para mirins uma possibilidade de expressão e de sobrevivência, esses criadores, mesmo sem se desvencilharem da ideologia, produziram trabalhos de diagramação moderna em que texto e imagem conviviam em pé de igualdade (Evguénia Evenbakh, Mikhail Tsekhanóvski, Vera Ermoláieva, Vladímir Lébedev, entre tantos outros). Contexto semelhante se esboçará na União Soviética entre as décadas de 1950 e 1980, como podemos conferir no artigo de Svetlana Efimova, que retrata a trajetória no terreno infantil de Boris Sviechnikov (1927-1998), pintor não conformista de Moscou. Vítima do Gulag, durante os anos em que esteve num campo de prisioneiros de regime rigoroso, Sviechnikov desenvolveu um estilo próprio de ilustração infantil que se refletirá em seus trabalhos posteriores. A pesquisadora mostra que a ilustração foi uma forma de resistência à vida no *láguer* e que, depois, na época do Degelo, o traço simbolista de seus trabalhos se tornou uma alternativa ao realismo socialista que imperava então (sobre o tema do realismo socialista temos dois artigos no dossiê).

Marina Balina, uma referência na área, também se volta aos anos 1950, analisando o conto *Eco* (1955), de Iúri Naguíbin (1920-1994), escritor e roteirista russo-soviético. Apoiando-se em alguns conceitos do discurso de gênero e em pensadoras como Judith Butler, parte da ideia da “insubmissão ao gênero”, da insubmissão à ideia da mulher “doce”, “obediente e de boas maneiras”, enredada em incumbências familiares e no marido. A “insubmissão ao gênero” é identificada por Balina já em textos juvenis no século XIX, e, quando ela se manifestava, era pela aquisição de trejeitos e trajes masculinos, pela

corporalidade. A insubmissão ao gênero na literatura juvenil soviética, por estar mais articulada com o contexto histórico, é encontrada com frequência, no entanto, em geral, retoma o período anterior, ou seja, a “adoção de um comportamento masculino”, ou uma espécie de “androgenia” por parte de meninas e jovens. No conto de Naguibin, escrito no auge do período do Degelo, a pesquisadora avista, mesmo que não na obra inteira, uma mudança na abordagem: a superação da androgenia para a libertação dos gêneros.

Pode parecer estranho, mas, a despeito das inovações dos anos 1920 nas edições infantis, não houve o mesmo avanço na caracterização de personagens femininas. Por esse caminho seguiram Ekaterina Assonova e Olga Bukhina, que refletem sobre a evolução da presença feminina nos livros infantojuvenis ao longo dos séculos XX e XXI. Na análise, destacam não apenas personagens, como também autoras contemporâneas de expressão russa. Escritoras, poetisas, editoras, tradutoras e preparadoras mulheres sobressaem na Rússia nos vários campos da produção de livros para jovens e crianças nos últimos vinte anos do século XXI e, como as pesquisadoras apontam, também sobressaíam nos anos pré-revolucionários (em detrimento da primazia de autores homens na época soviética). Sem ignorar assuntos como a recente imigração de refugiados, as redes sociais e o *bullying*, Assonova e Bukhina observam na literatura um novo tipo de menina, que estabelece relações mais variegadas com o mundo e com familiares (não tão centradas na figura do pai, como antes).

O contexto pós-soviético também é explorado por Yauheniya Lekarevich. Ao analisar a relação com o passado dos “milênios” a partir da experiência que tiveram como leitores de enciclopédias dos anos 1990 (para meninas e para meninos), Lekarevich, por meio da teoria da recepção, observa uma tensão entre as novas abordagens de gênero e sexualidade e os discursos mais conservadores, que, segundo a pesquisadora, reaparecem em cena.

O Dossiê **Literatura Infantil e Juvenil Russa**, graças aos esforços de todas as colaboradoras e colaboradores desta edição e da equipe da RUS, desenha um sol amarelo no céu brasileiro da pesquisa, tradução e publicação de textos russos infantis e juvenis, promovendo o debate, a interdisciplinaridade e

a troca cultural — na abrangência dos temas, na presença de gabaritados pesquisadores da área, filiados a diferentes instituições estrangeiras e nacionais, na amostra da nova geração de tradutores e pesquisadores brasileiros da cultura russófona e no *design* apurado de Ana Novi e ilustração de capa Daniel Kondo.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Uma introdução à literatura russa infantojuvenil

An introduction to Russian children's literature

Autora: Daniela Mountian
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025
Recebido em: 30/03/2025
Aceito em: 09/05/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.235270>

MOUNTIAN, Daniela.
Uma introdução da literatura russa infantojuvenil.
RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 14-36, 2025.



Uma introdução à literatura russa infantojuvenil

Daniel Mountian*

Resumo: Não se pode determinar quando uma literatura nasceu, mas se pode pensar em quando ela começou a ser formalizada e se tornou objeto de reflexão. O período inicial das letras russas infantis vai desde as primeiras cartilhas e manuais de boas maneiras até os primeiros contos para a infância, que saíram da pena de ninguém menos que a própria imperatriz Catarina, a Grande, no séc. XVIII. A Era de Ouro marca a consolidação do gênero no país e atrai escritores relevantes, como Lev Tolstói. Por tratar-se de tema pouco explorado no Brasil, o artigo apresenta um panorama conciso da literatura infantil e juvenil de expressão russa do século XVI ao XIX, estendendo-se brevemente pelas décadas seguintes.

Abstract: It is impossible to determine when literature was born, but one can consider when it began to be formalized and became an object of reflection. The early period of Russian children's literature spans from the first primers and manuals of good manners to the earliest children's tales, which came from the pen of Empress Catherine the Great herself in the 18th century. The Golden Age marked the consolidation of the genre in the country, attracting prominent writers such as Lev Tolstoy. Since this topic has been little explored in Brazil, this article provides a concise overview of Russian-language children's and young people's literature from the 16th to the 19th century, briefly touching on the subsequent decades.

Palavras-chave: Literatura infantil russa; Catarina; Tolstói; *Skazka*

Keywords: Russian children's literature; Catherine; Tolstoy; *Skazka*

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, professora do Setor de Russo. Graduação (História), Mestrado e Doutorado (Departamento de Letras Orientais) na Universidade de São Paulo. Estágio de um ano no Instituto de Literatura Russa da Academia Russa de Ciências (Casa de Púchkin), em São Petersburgo, Rússia. Pesquisa de pós-doutorado sobre a literatura russa infantil dos anos 1920 e 1930 (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP) com bolsa FAPESP. Fundadora da Editora Kalinka. <http://lattes.cnpq.br/7976832995103458>; <https://orcid.org/0000-0001-6313-6050>; dmountain@hotmail.com

Em sua expressão espontânea e oral, histórias russas para crianças surgiram muitos séculos atrás com *skázki* (contos maravilhosos populares),¹ *bylíny* (narrativas épicas),² provérbios, canções, adivinhas e anedotas.

As primeiras publicações dedicadas à infância não foram textos ficcionais, mas alfabetos, cartilhas, manuais de boas maneiras, enciclopédias e, numa vertente mais livre, gravuras populares com legendas (*lúbki* no plural, *lubók* no singular).

O *Abecedário* (Ázbuka), do tipógrafo Ivan Fiódorov (c.1520–1583), nascido no principado de Moscou, é a mais antiga edição infantojuvenil russa de que se tem conhecimento. Publicada em 1574 em Lgóv, a obra trazia, além do alfabeto (no eslavo oriental), leituras de apoio com preces e passagens bíblicas e recomendações aos educadores de como castigar (fisicamente) seus pupilos.

No fim do século XVI já circulava o *lubók*, uma folha ilustrada com inscrições de assuntos variados (história, geografia,

1 O gênero da *skazka* (*skázki*, no plural), parte do folclore, pode ser traduzido de várias maneiras e engloba subgêneros, como contos maravilhosos e contos de magia. Explica Moino: “[...] o termo *skazka*, a princípio ligado ao conto popular, de criação camponesa, recebeu um amplo significado, servindo para designar os mais diversos tipos de narrativas em que existam elementos semelhantes aos do conto popular e em que o fantástico, o extraordinário estejam presentes” (Carolinski, 2008, p. 65).

2 A *bylina* é um relato épico popular (conto ou canção) em que aparece a figura do *bogatyř*, um guerreiro eslavo de grande habilidade e força.



Figura 1: *Lubók*. "Rapaz valente", século XVIII.
Fonte: Domínio público. Disponível em:
https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Udalye_molodcy_mid_18_cent.jpg#globalusage

religião etc.). Os *lúbki* eram impressos na Europa e posteriormente começaram a ser produzidos na Rússia — no início, as gravuras eram feitas em madeira e, depois, em cobre (calcografia). Usavam essas peças estampadas, a essa altura chamadas ainda "folhas cômicas" (*potiéchnye listy*) ou "folhas alemãs"

(*nemiétskie listy*), inclusive na educação das crianças.

Retomada com entusiasmo pelos vanguardistas do século XX, a arte do *lubók* foi uma forma de expressão muito difundida e variegada. Com uma linguagem compreendida por pessoas não letradas, os *lúbki* exerciam diversas funções, além da educativa, como propaganda política e religiosa, reclame, entretenimento, decoração de casa etc.:

Os *lúbki* (Fig.1) – quadros folclóricos impressos, conhecidos na Rússia desde fins do século XVI – foram a variante mais popular da criação artística russa. Encontravam-se em todas as casas, em muitos casos substituindo os ícones, e eram uma fonte de informações, fazendo as vezes de revista da época (Koval, 2012, p. 15).

No século XVII, as cartilhas passaram a ser complementadas com noções de gramática e textos bíblicos, também traziam orientações sobre castigos, para ajudar a formar bons cristãos. O caráter dessas primeiras edições é marcadamente moralizante e religioso.

O primeiro guia de boas maneiras, *Livro de correção* (*Kniga vrazumlénia*), foi produzido em 1683 pelo tipógrafo, professor de grego antigo e poeta Karion Istómin (fins de 1640–1717), como um presente ao jovem Pedro (1672–1725) em seu aniversário de onze anos. Em forma de diálogo, esse “livro ensinou o futuro Pedro I a se portar em casa, na corte e na igreja”, assinala Hellman (2016, p. 9, tradução nossa³).

Em sua atualização do *Domostrói* (1696) – severo código de conduta do século XVI cuja autoria é atribuída ao arcebispo Silvester –, Istómin usou “estrofes ritmadas” para tornar mais leve o aprendizado da criança, mas, ao mesmo tempo, dispôs informações detalhadas sobre punições, como o número de reverências a serem feitas diante do ícone ou de chibatadas a serem levadas, a depender do pecado do jovem cristão: “Assoar o nariz no chapéu e outras condutas abomináveis do gênero correspondiam a cinco chibatadas” (Hellman, 2016, p. 9, tradução nossa).

3 As citações foram traduzidas pela autora.



Figura 2: *Abecedário ilustrado* (interior), de Istómin.

Fonte: Domínio público.

Disponível em: <https://gtn-pravda.ru/>

A obra mais relevante de Istómin, “o primeiro escritor infantil” russo,⁴ foi o *Grande abecedário* ou *Abecedário ilustrado* (*Bolchói bukvar* ou *Litsevói bukvar*, tiragem: 25 exemplares), de 1694, com destaque às ilustrações feitas pelo gravurista Leonti Búnin. A cartilha fora encomendada pela mãe de Pedro I em 1692 para que ela a usasse na educação do primeiro filho dele, Aleixo (Aleksei) – a primeira versão foi manuscrita. (Fig. 2)

As reformas de Pedro, o Grande, que europeizou a corte, acentuaram a importância da educação — todos os cortesãos deveriam saber ler e escrever. Houve publicação de “livros didáticos aplicados, de ciências, de política e de negócios” (Hellman, 2016, p. 59) e criação de escolas para crianças de várias classes sociais — o que não incluía a parcela maior da população, que continuou vivendo precariamente. O imperador também ordenou a produção de um guia de decore, que tinha como base autores europeus (como Erasmo de Roterdã): *O espelho honesto da juventude ou Indicações de como*

4 As letras eram acompanhadas por pequenos versos e explicações (Sigóv, 2019, p. 58).

ter [boas] maneiras na vida (*Iúnosti tchestnoie zertsalo, ili Pokazanie k jitiéiskomu obkhojdieniu*, vários autores, 1717). O guia continha uma cartilha e parábolas bíblicas e, na segunda parte, orientações gerais ao jovem nobre: como se comportar privadamente, diante dos pais e dos servos e na vida pública. À mesa, por exemplo, havia recomendações do tipo: “Não se empanturre feito um porco!”, “Não limpe os dentes com a faca [...]”. O filho precisava tirar o chapéu diante dos pais e ter um caráter “animado, trabalhador, zeloso”. Na relação com os servos, havia várias advertências. Aos jovens nobres recomendavam, por exemplo, que se habituassem a conversar entre si em línguas estrangeiras, para que, ao falarem algo secreto, os criados não pudessem entendê-los. O manual de etiqueta, que ainda incluía conselhos para meninas (inclusive de higiene), tornou-se referência por décadas (foi republicado até 1767) e vinha em formato pequeno para que pudesse ser facilmente carregado no bolso. Em 2008, Eduard Uspiénski (1937–2018), escritor contemporâneo para crianças mais conhecido fora da Rússia, autor das histórias de Tcheburaska e do crocodilo Guena que deram origem a um popular desenho animado soviético, lançou uma versão bem-humorada do *Espelho honesto da juventude*.

O XVIII foi também marcado por traduções, principalmente do francês e do alemão e “na metade do século ocorreu um deslocamento para obras literárias” (Hellman, 2016, p. 11). Uma tradução ilustrada das fábulas de Esopo foi lançada na Rússia em 1747. Saíram ainda uma tradução de *Robinson Crusoe* (Defoe), feita entre 1762 e 1764, e uma de *As viagens de Gulliver* (Swift), entre 1772 e 1773. Os “filhotes” de Defoe foram também bem recebidos pelos russos, como *A família do Robinson suíço*, de Johann David Wyss, traduzido entre 1833 e 1834. Tanto Fiódor Dostoiévski (1821–1881) como Lev Tolstói (1828–1910) apreciaram em sua juventude a história de Defoe. Tolstói “considerava *Robinson Crusoe* um livro infantil exemplar” (Hellman, 2016, p. 11) e uma adaptação foi publicada em sua revista infantojuvenil *Iásnaia Poliana*.

Outro livro difundido entre as crianças do século XVIII foi *As aventuras de Telêmaco, Filho de Ulisses*, de François Fénelon.

Uma continuação da *Odisseia* de Homero, a obra de cunho moralizante (traduzida para o russo em 1747) descreve as viagens em busca de notícias de Ulisses realizadas por Telêmaco, seu filho, acompanhado por Mentor.

Primeiros contos infantis

De forma mais sistemática, o começo da veiculação de livros infantis de ficção pode ser datado da segunda metade do século XVIII, época do reinado de Catarina II (1729–1796), embora, em meio a uma aristocracia que se recusava a falar russo e a uma população não alfabetizada, a maior parte das publicações literárias ainda fosse composta por títulos estrangeiros, como os de Ducray-Duminil (1761–1819) e da Condessa de Genlis (1746–1830). O interesse dos leitores era principalmente por dicionários ilustrados, manuais e antologias de textos em latim ou grego antigo.

Em todo caso, nesse momento, como em outras áreas do conhecimento, deram-se passos importantes para a consolidação da literatura russa infantojuvenil (segunda década do século XIX).

O reinado (1762–1796) de Catarina, a Grande, que aprofundou o processo de ocidentalização iniciado por Pedro I, testemunhou um aumento de publicações para crianças (fim do século XVIII). A imperatriz pregava os ideais de Rousseau e o aprimoramento pessoal por meio do conhecimento, que deveria ser adquirido desde a infância.

Nos 34 anos de seu governo, ela cedeu privilégios aos nobres e não alterou as condições de vida miseráveis dos camponeses e, ao mesmo tempo, promoveu as ciências e as artes. Foi sua coleção particular que deu origem ao acervo do Museu Hermitage; em 1764, graças a seu empenho, foi inaugurado o Instituto Smólny para moças nobres, a primeira instituição educacional para mulheres da Rússia; também foram criados, com seu incentivo, arquivos, tipografias e bibliotecas.

Leitora aplicada, ela também se aventurou pela escrita. O “Conto do Tsarévitch Cloro” (1781)⁵ e o “Conto do Tsarévitch

5 Cf. *Contos russos juvenis* (Kalinka, 2021).

Feveri" (1783), escritos por ela, "se converteram nas primeiras obras literárias em prosa para crianças publicadas na língua russa" (Hellman, 2016, p. 15). As parábolas foram feitas para seus netos, Alexandre, futuro imperador, e Constantino. Sem viés nacionalista, ressaltam valores universais e edificantes: justiça, honestidade, bondade.

Uma figura emblemática da época de Catarina foi o maçom Nikolai Novikóv (1744–1818), que, entre outras empreitadas, publicou mais de quarenta livros para crianças e foi criador e editor da revista *Leitura infantil para o coração e a razão* (*Diétskoie tchtienie dliá sierdtsa i rázuma*, 1785–1789), um suplemento gratuito do jornal *Notícias de Moscou* (*Moskóvskie viédomosti*), que funcionou de 1756 a 1917. Com diagramação simples, sem ilustrações, "a revista de Novikóv não foi apenas a primeira da Rússia, como uma das primeiras da Europa. Exatamente nesse momento, dos anos 1760 a 1790, apareceram na literatura europeia aqueles que passaram a ser considerados escritores para a infância" (Golovin, 2011, p. 11).

Para Novikóv, as crianças russas deveriam praticar sua língua natal, já que os nobres, com frequência, dominavam mais o francês do que o russo. Os textos da revista, para leitores de seis a doze anos, eram escritos numa linguagem mais acessível e traziam fábulas, adivinhações e conhecimentos científicos na forma de diálogos. A revista também se dedicava a temas religiosos e nacionais e valorizava a vida camponesa. Algumas ideias progressistas para a época conquistaram, depois, os elogios do maior crítico russo do século XIX, Vissarion Belínski (1811–1848), que muito se interessou pela questão da literatura infantil.

Poucos autores russos, nesse momento, aceitaram o desafio de escrever literatura infantojuvenil, como desejava Novikóv, mas o futuro historiador da corte, Nikolai Karamzin (1766–1826), produziu para a revista alguns poemas e o conto "Evguéni e Iúlia" (1789) e, em 1787, tornou-se tradutor e editor dela, ao lado de Aleksándr Petróv (c.1760–1793).

Karamzin, expoente do sentimentalismo russo, escrevia basicamente textos para o público adulto, incluindo os doze tomos

de *História do Estado Russo* (1818–1826). Exclusivamente para crianças deixou poucas obras, como *A bela tsarevna e o nani-co feliz* (*Prekrásnaia tsarievna i stchastlívyyi karla*, 1793), baseado em *Riquete (Henrique) do Topete* (*Riquet à la houppe*), de Charles Perrault – autor que começou a ser traduzido na Rússia em 1795. Nessa época, os jovens liam mais textos para adultos e seus autores russos favoritos eram Karamzin e o classicista Gavriil Derjávín (1743–1816).

Ainda no fim do século XVIII, surgiu aquele que foi o maior fabulista russo, Ivan Krylów (1769–1844), que, apesar de ter tido uma infância pobre, dominava o francês e o italiano, tocava violino e lia muito. Deixou mais de duzentas fábulas de teor edificante, muitas adaptadas de Esopo e de La Fontaine, que são lidas até hoje por seus diálogos expressivos e lacônicos. Histórias de Krylów foram adaptadas para o português por Tatiana Belinky (1919–2013), quem no Brasil mais se dedicou à tradução/adaptação de textos infantis escritos em russo. Segue uma delas:

O rato e a ratazana

“Vizinha, tu já ouviste o boato?”,
 Pra ratazana perguntou o rato.
 “Dizem que o gato, que é nosso inimigo,
 Caiu nas garras do leão! Eu digo:
 Podemos descansar em paz, agora!”
 “Vizinho, não te animes fora da hora”,
 Ao rato respondeu a ratazana.
 “Podes perder essa esperança insana!
 Se os dois se engalfinharam, digo então:
 Não escapa vivo desse encontro o leão!
 Porque, vizinho, é notório o fato:
 Não há no mundo fera pior que o gato!”

Eu sei, e é verdade meridiana:
 Quando um covarde tem medo de alguém,
 Pensa que o mundo inteiro o vê também
 Com os olhos dele – como a ratazana
 (Krylów, 2007, p. 37).

Era de Ouro

Como ocorreu em outros países ocidentais, foi apenas no romantismo, a partir da segunda década do século XIX, que a educação formal passou a se tornar realmente uma preocupação na Rússia, com a valorização do saber e da palavra escrita.

Foi quando a literatura infantil começou a despertar a atenção dos escritores e escritoras e apareceram os primeiros a se dedicarem quase que exclusivamente às crianças (Anna Zontag, Vladímir Lvóv, Piotr Furman etc.). A quantidade de publicações infantis aumentou – em meados de 1830, o número de textos escritos em russo superou o de traduções (Hellman, 2016, p. 30).

Ganharam destaque histórias que exploram a fantasia em contraste com a realidade – de maneira que o leitor saiba em qual dos mundos está. Dois textos em prosa se tornaram emblemáticos, *A galinha preta ou os Habitantes do subterrâneo* (*Tchiórnaia kúritsa, ili Podziémnye jíteli*),⁶ escrita em 1829 por Antóni Pogoriélski, pseudônimo de Aleksei Peróvski (1787–1836), e “A cidadezinha da tabaqueira” (*Gorodók v tabakierke*, 1834), de Vladímir Odóievski (1802–1869).

Com traços de E. T. A. Hoffman (1776–1822), *A galinha preta*, apreciada por Aleksánder Púchkin (1799–1837), levou a literatura infantil para outro patamar, trazendo mais estilo literário e aprofundamento psicológico às personagens. A história virou “sensação na revista para crianças *Nova literatura infantil*” e era uma das favoritas do jovem Lev Tolstói (Hellman, 2016, p. 33).

Escrita por Pogoriélski para seu sobrinho, conta as peripécias de Aliócha, de nove anos. Após ter salvado da faca da cozinheira sua galinha favorita, ele descobriu por intermédio dela um reino subterrâneo habitado por pessoinhas, como que “bonecos em miniatura”. Pelo gesto generoso e em troca de silêncio, foi concedido um desejo ao menino. Aliócha pediu para ser o mais sabido de todos sem ter o trabalho de estudar as

⁶ Há uma versão em português assinada por Klara Gourianova (Edições SM Literatura, 2010).

lições. Claro que neste “conto-advertência” o feitiço voltou-se contra o feiticeiro.

No mesmo espírito hoffmaniano, Odóievski escreveu “A cidadezinha da tabaqueira”. O “titio Irinei”, pseudônimo que usava para textos infantis, acreditava que as crianças deveriam desenvolver qualidades humanitárias e valorizar o saber por um processo de aprendizagem não desquitado da realidade e concebido como um todo, e não como um conjunto de disciplinas isoladas e artificiais (Sigóv 2019, p. 83).

O conto que o consagrou narra a história de Micha, um menino que, encantado pela cidade desenhada na tabaqueira do pai, inicia uma jornada pelo interior dela, uma caixinha de música. A cidade ganha vida quando Micha é atraído por um de seus habitantes, o “menino-sininho”: “— Din, din, din — respondeu o desconhecido. — Sou o menino-sininho, morador dessa cidade. Ouvimos dizer que você queria muito nos visitar, por isso decidimos pedir-lhe que nos conceda a honra de ser nosso hóspede. Din, din, din, din, din, din” (Odóievski, 2021, p. 53).

Ali Micha compreende o mecanismo de sinos, martelos, ganchos e cilindros, que, em seu funcionamento conjunto e repetitivo, podem se tornar uma alegoria da sociedade, como notou depois Belínski, admirado (Hellman, 2016, p. 34). A “rainha-mola” assim explica ao menino:

— Zás, zás, zás — respondeu a rainha —, que menino desmiolado, que menino tonto! Olha para tudo e não vê nada! Se eu não empurrasse o cilindro, o cilindro não giraria; se o cilindro não girasse, não encaixaria nos martelinhos; se os martelinhos não batessem, os sininhos não tocariam; se os sininhos não tocassem, não haveria música! Zás, zás, zás! (Odóievski, 2021, p. 61).

O autor, também musicólogo, era conhecido de Gógol (1809–1852), Lermontov (1814–1841) e Púchkin, em cuja revista, *O contemporâneo* (*Sovremiennik*), trabalhou como ajudante. Foi Odóievski que cunhou a frase “o sol da poesia russa”, referindo-se a Púchkin, que é repetida aos quatros ventos na Rússia.

O romantismo também trouxe o interesse pelo folclore, uma das respostas ao nacionalismo que aflorou na época.

Apareceram folcloristas russos (Fiódor Busláiev, Vsiévolod Miller etc.) e coletâneas dando versão escrita a histórias que eram transmitidas oralmente. Os conhecidos *Contos populares russos* (*Rússkie skázki*), com organização de Aleksándr Afanássiev (1826–1871), tiveram, na primeira edição, mais de seiscentos textos coletados e saíram em oito volumes (1855–1863). Em 1870, lançou uma edição especial para crianças: *Contos populares russos infantis* (*Rússkie diétskie skázki*), uma obra formada por histórias retiradas da coletânea citada, de caráter mais científico, que sofreu com a censura de então (Carolinski, 2008, p. 261).

As histórias populares refinaram-se na linguagem em poemas de Aleksándr Púchkin, Vassíli Jukóvski (1783–1852) e Piótr Erschóv (1815–1869): “A escolha da forma poética podia parecer estranha, pois não havia nada parecido nem na Rússia nem no estrangeiro” (Hellman, 2016, p. 35).

Aleksándr Púchkin consagrou a maneira de se fazer poesia⁷ até hoje utilizada em seu país e nela expressou o folclore que aprendera a amar. À revelia do meio nobre em que vivia, ele valorizava a língua russa falada e os contos, as canções e os provérbios populares narrados por sua babá, Arina Rodiónovna, sua avó, Maria Gannibal, e o servo Nikita Kozlów, relatos que o escritor ouvia e anotava. Púchkin nunca escreveu nada especialmente para crianças (ele desprezava os textos infantis moralizantes de sua época), mas muito do que escreveu passou a ser lido por elas e é leitura obrigatória nas escolas russas até hoje. Escreveu cinco *skázki* que, mesmo trazendo à tona assuntos nada infantis, tornaram-se clássicos para a infância: *Conto do Pope e seu Trabalhador Balda* (1831); *Conto do Tsar Saltan* (1832), transformado em ópera por Rímski-Kórsakov (1844–1908) em 1900; *Conto da Tsarevna Morta e os Sete Bogatyrs* (1834), baseado em *Branca de Neve*, história anotada pelos irmãos Grimm; *Conto do Pescador e o Peixe* (1835), dos mais conhecidos; e *Conto do Galo de Ouro* (1835). (Fig.3)

⁷ Púchkin consagrou, na poesia russa, o uso do sistema sílabo-tônico, baseado na sequência de “pés”.



Figura 3: *Conto do Tsar Saltan*, de Púchkin. Ilustração: Bilbin, 1905. Fonte: Domínio público. Disponível em: <https://ar.culture.ru/>

O filão dos contos maravilhosos atraiu também Vassili Jukóvski e, entre ele e seu amigo Púchkin, havia até uma espécie de competição (Hellman, 2016, p. 38). Jukóvski escreveu, entre outros, *A Tsarevna adormecida* (*Spiáschaia Tsarievna*, 1832), baseado na *Bela adormecida*, de Charles Perrault, e na versão dos irmãos Grimm (*Rosinha dos espinhos*), e o *Conto do tsarévitch Ivan e o Lobo Cinza* (*Skazka ob Ivane-tsariévitch e i Sierom Volke*, 1845). Nessa história, é possível identificar enredos estáveis do gênero. Ivan, o mais novo



Figura 4: Figurino de Baskt para *Pássaro de Fogo* (1910), balé de Stravínski.

Fonte: Domínio público
Disponível em: <https://ar.culture.ru/>

dos três filhos do tsar Demian, sai montado no Lobo Cinza, que o auxilia no caminho, em busca do Pássaro de Fogo – pavão mitológico que normalmente atrai, com o brilho de uma pena perdida, o caçula de uma família, o qual prende a ave em uma gaiola dourada. No conto, por roubar maçãs do jardim real, o pássaro é acossado pelo tsarévitch, a pedido de seu pai, o sábio tsar. Depois de várias peripécias e reviravoltas, Ivan cai de amores pela tsarevna Elena, a Bela, que é conduzida ao reino do tsar no cavalo Crina Dourada em companhia do Pássaro de Fogo. Da trama ainda participa Baba-iagá, a ambígua bruxa da mitologia eslava. Em sua isbá, no meio de uma floresta fechada, ela dá conselhos ao tsarévitch para livrar-se do malvado Koschei, o Imortal, cujo fim salvaria Elena da morte. Para isso, como reza a tradição, o herói deve ir para a Ilha Buian e lá encontrar no velho carvalho um baú com uma lebre felpuda dentro e, dentro da lebre, uma pata e, dentro da pata, um ovo, que

representa a morte de Koschei. Conforme muitas histórias, o desfecho é o banquete de casamento dos jovens. O tsarévitch convida para viver com eles o Lobo Cinza, que aceitará a proposta e se tornará preceptor dos filhos do casal. (Fig. 4)

Antes de se mudar de uma aldeia de Tobólsk para São Petersburgo a fim de cursar a universidade, Piotr Erschóv ouvia encantado as lendas siberianas. O conto que o consagrou foi *O Cavalinho Corcunda* (*Koniók-Gorbunók*, 1834), que, com elementos tradicionais da *skazka*, narra em versos a história de Ivan, o Bobo (*Ivan-durák*), o mais novo de três irmãos de uma família camponesa. Com a ajuda do Cavalo Corcunda, Ivan, servindo ao tsar, sai em busca do Pássaro de Fogo e, depois, da linda filha da Lua e irmã do Sol. No entanto, ela se apaixona não pelo monarca, mas por Ivan, que de simples camponês se transforma em tsar.

Quem muito admirou os versos que Erschóv escreveu com apenas dezoito anos foi Aleksándr Púchkin. No entanto, mesmo com a narração primorosa do *Cavalinho Corcunda* – dos contos maravilhosos mais conhecidos na Rússia (em 1960 estreou o balé de Schedrin nele baseado) –, a carreira de Erschóv como escritor não deslanchou, ao contrário da de Púchkin, que enveredou por todos os gêneros, sempre inovando.

A *skazka* não incentivou apenas a produção de poesia, a narração de forte oralidade (*skaz*)⁸ dos contos populares também foi largamente explorada pela prosa russa (infantil e não infantil), a começar por Nikolai Gógol, que foi seguido por uma série de escritores, como Fiódor Dostoiévski, Nikolai Leskóv (1831–1895) e Mikhail Bulgákov (1891–1940).

A fase de grandes obras do “realismo” russo, consagrada mundialmente por escritores como Ivan Turguêniev (1818–1883), Fiódor Dostoiévski e Lev Tolstói, foi em geral mais matizada por questões sociais e humanitárias, o que se refletiu nos contos para a infância escritos com contornos mais realistas – e não poderia ser diferente: as reformas institucionais dos anos 1860, realizadas no governo de Alexandre II (1818–1881), foram sentidas por todos os setores da sociedade.

É preciso destacar, nesse período, a atuação de importantes críticos russos, como Nikolai Dobroliúbov (1836–1861) e Nikolai Tchernichévski (1828–1889). Ambos produziram crítica de livros infantis nas pegadas do já referido Vissarion Belínski, que, nos anos 1840, estabeleceu os critérios artísticos da assim chamada Escola Natural, de viés social.

Belínski, que escreveu cerca de duzentos trabalhos dedicados à literatura infantil, achava que, nas obras para os pequenos, a realidade deveria ser descrita tal como é, sem falseamentos, o que condizia com o que pensava sobre a literatura em geral nessa década. A demanda mais utilitária, entretanto, não significava para ele desprezo à forma: era categórico ao afirmar que obras para jovens leitores tinham que ser elaboradas com arte, pois achava fundamental que eles aprimorassem o senso estético.

8 Cf. estudos de Boris Eikhenbaum (1886–1959).

Para este opositor do absolutismo e do regime de servidão, os livros infantis tinham a função de preparar as crianças para se tornarem cidadãos conscientes, refinados esteticamente e munidos de ideais humanitários. Após os doze anos, elas já deveriam ler textos literários para adultos.⁹ Belínski criticava ferozmente “obras sentimentais de cunho moralizante” (Sigov, 2019, p. 66) e recomendava para crianças contos populares russos, textos de Odóievski e fábulas de Krylón, e para os mais crescidos, livros de história e de ciências naturais e obras de Púchkin, Jukóvski, Lêrmontov e Gógol, e entre os estrangeiros, Cervantes, Swift, Alexandre Dumas e, principalmente, Walter Scott e Fenimore Cooper.

Aprofundando o lado político-social de Belínski, Tchernichévski assegurava que a literatura infantil deveria – além de ser escrita de forma breve, clara e com ritmo ligeiro – ensinar a vida real para as crianças, às quais também recomendava leituras “adultas”. Leitor de Dickens, considerava os jovens capazes de apreender a realidade sem floreios e de participar ativamente dela. Livros juvenis de história e de ciências naturais, com informações sobre a natureza, plantas e animais, eram recebidos por ele com entusiasmo, assim como por Dobroliúbov.

No artigo “Sobre quais livros devem ser dados às crianças”, Nikolai Tchernichévski, para quem a literatura era “um manual da vida”, ironizava os que tentavam privar os jovens de certas leituras por questões morais: “Seria conveniente também se esforçar para que a criança não escute as palavras ‘homem’ e ‘mulher’ e não saiba que no mundo algumas pessoas são chamadas homens e outras mulheres e que essas pessoas até se distinguem umas das outras [...]” (Tchernichévski, 1943, n.p.).

9 A noção de infância, com um mundo particular, em geral ganhou contornos na Europa no século XVIII com a Revolução Industrial, a ascensão da burguesia e a organização de sistemas educacionais (o dia a dia da criança se desquitou do adulto). No entanto, é preciso lembrar que a ideia de infância, enquanto construção social, não é a mesma em todo lugar, podendo variar, conforme o contexto histórico-cultural, até dentro de um mesmo país. A percepção de infância na União Soviética, por exemplo, mudou muito. Já as noções de pré-adolescente, adolescente e jovem adulto, com literaturas específicas, consolidam-se, também não de forma uniforme, nos séculos XX e XXI.

Não foi apenas como crítico que Tchernichévski, autor da clássica obra panfletária *Que fazer?* (1863), atuou no universo juvenil; ele mesmo escreveu uma biografia de Púchkin voltada para esse público: *Aleksánder Serguéievitch Púchkin: vida e obra* (1856). Ali interpretou o interesse do poeta pela cultura popular como uma expressão de nacionalismo.

Com a abolição da servidão em 19 de fevereiro (3 de março no calendário gregoriano) de 1861 e milhões de camponeses recém-libertos, as *escolas populares*, com professores mais preparados, receberam impulso para se desenvolverem: “Entre a segunda metade do século XIX e início do XX, surge no império russo a necessidade de organizar um novo sistema educacional popular e de conduzir uma educação comum” (Vólik, 2017, p. 35). O Regulamento das Escolas Populares Elementares foi estabelecido pelo Ministério da Educação Popular em 1864. Novos compêndios escolares foram criados e dois nomes tiveram relevância nessa seara: o pedagogo Konstantin Uchínski (1823–1870) e o conde Lev Tolstói.

O pedagogo Uchínski, valorizando a cultura popular, a língua russa e um aprendizado menos formal e mais pautado na experiência da criança, alterou o curso da pedagogia infantil russa. Seus manuais *Mundo infantil* (*Diétskii mir*, 1861) e *Palavra nativa* (*Rodnoie slovo*, 1864–69) foram inúmeras vezes reeditados até a revolução de 1917 e, mesmo depois, muitos de seus contos, “principalmente sobre animais, eram regularmente incluídos nos manuais soviéticos e continuaram parte obrigatória da leitura infantil” (Hellman, 2016, p. 84). Embora desse importância à religião e a conteúdos ilustrativos da natureza, Uchínski foi o primeiro a incluir textos de literatura (Derjávin, Púchkin, Jukóvski, Turguêniev etc.) como parte do aprendizado (Sigóv, 2019, p. 118).

Entre as alunas de Uchínski do Instituto Smólny, destacou-se a escritora e pedagoga Elizaveta Vodovózova (1844–1923), que, em 1863, teve publicado o seu primeiro artigo, “O que impede a mulher de ser independente?”, sobre o romance *Que fazer?*, de Tchernichévski. No campo da pedagogia, influenciada também pelas ideias de Friedrich Fröbel (1782–1852), o

pedagogo alemão que criou o jardim de infância, Vodovózova valorizava o pensamento independente da criança e, à sua maneira, defendia uma educação infantil baseada na cultura e no folclore popular, com o uso de canções, jogos, adivinhas e provérbios.

O uso da cultura popular no ensino também motivou Lev Tolstói. Muito engajado nas questões de seu tempo, Tolstói se dedicou à educação com especial afinho e praticamente a vida toda – sobre o tema escreveu “nada menos que 629 trabalhos, muitos deles dedicados à metodologia pedagógica e às recomendações aos professores, sem contar as numerosas correspondências” (Bernardini, 2018, p. 159). O conde tinha grande interesse pela cultura popular e pesquisava quais livros o povo lia e estimava. Fundou, em 1859, uma escola para camponeses em sua propriedade, Iásnaia Poliana, onde “não havia horário, nem punição, nem nota. Não havia dever de casa e exames, e os estudantes tinham permissão para entrar na classe e sair dela a qualquer momento” (Hellman, 2016, p. 86). Tolstói acreditava em um processo de aprendizado recíproco, em que o aluno aprende tanto quanto o professor. As experiências pedagógicas de Lev Tolstói prenunciaram algumas mudanças na pedagogia russa ocorridas logo após a Revolução de 1917 e, de forma mais abrangente, ajudaram a abrir “caminho para o que se chamaria décadas depois de Escola Nova” (Ferreira, Bittar, 2021, p. 69).

Ele criou, em 1862, a revista mensal sobre pedagogia e educação *Iásnaia Poliana* (apreciada por Tchernichévski), além de ter organizado a *Cartilha* (*Ázbuka*, 1871-1872), que depois se desmembrou na *Nova cartilha* (*Nóvaia ázbuka*, 1875) e em quatro *Livros russos para leitura*¹⁰ (*Rússkie knígui dliá tchtiénia*, 1875–1885). A *Cartilha* era “um manual enorme de 756 páginas dividido em quatro livros, cada um, por sua vez, subdividido respectivamente em 4, 3, 3 e 3 partes” (Bernardini, 2018, p. 160) e continha o alfabeto cirílico, exercícios silábicos, provérbios, adivinhas, textos de leitura e notas aos professores. No preparo desse empreendimento nada modesto, Tolstói estudou

10 Cf. os dois volumes de *Contos da Nova cartilha*, de Lev Tolstói, publicados pela Ateliê Editorial.



Figura 5: Tolstói com crianças camponesas, 1909.
Fonte: Domínio público.
Disponível em: <https://russiainphoto.ru/photos/121499/>

fábulas e contos populares alemães, árabes, gregos, indianos e judeus para adaptá-los às crianças camponesas. “O trabalho sobre a língua é terrível. É preciso que tudo seja belo, lacônico, simples e, principalmente, claro” (Sigóv, 2019, p. 169), disse Tolstói ao criar a *Cartilha*. Suas ideias democráticas e multiculturais foram tão avançadas para a época que alguns pedagogos o censuraram “pela simplicidade e pelo caráter figurado da linguagem” (Sigóv, 2019, p. 134). Isso levou Tolstói a rever o material, criando a *Nova cartilha*, que, com um método progressivo de aprendizado, passou finalmente a ser adotada pelas escolas populares, sendo reeditada 28 vezes até 1917, “com uma tiragem geral que se aproximava de dois milhões de exemplares” (Hellman, 2016, p. 88).

Para suas cartilhas, o autor de *Guerra e paz* escreveu ou adaptou à sua maneira — com sua visão moral e religiosa (que incluía preceitos como praticar a não-violência e perdoar ao

inimigo) – contos que refletiam a realidade ou traziam conhecimentos sobre a natureza (escritos com uma linguagem concisa e procedimentos literários argutos) e fábulas esopianas com lições de moral baseadas na vivência da criança. (Fig.5)

Na segunda metade do século XIX, a escrita de denúncia, que buscava desvelar injustiças e desequilíbrios sociais, com muitos desfechos infelizes, ganhou mais destaque, definindo uma vertente importante da literatura juvenil russa. Alguns de seus representantes são Vladímir Korolenko (1853–1921), Pável Zassodímski (1843–1912) e Dmítri Mámin-Sibiriák (1852–1912), que, com textos retratando sem floreios a dura realidade, tornou-se conhecido entre jovens. Na poesia de viés social, Nikolai Nekrássov (1821–1878), mergulhando na cultura camponesa, deixou alguns poemas para esse público de leitores.

Nesse momento, o interesse por contos maravilhosos declinou, mas alguns autores enveredaram por esse caminho, como Aleksandra Kovalénskaia (1829–1914) e Nikolai Vagner (1829–1907), o “Andersen russo”. Vagner publicou em 1872 *Os contos do gato Murlyka* (*Skázki Kotá-Murlýki*; *murlýkat*, em russo, significa “ronronar”), que foram recebidos calorosamente, sendo dez vezes reeditados até 1923 (o livro voltou a ser impresso apenas com o fim da União Soviética). As histórias eram variadas e não necessariamente pintavam a realidade de cores pastel: temas como a injustiça podem brotar nos enredos com finais muitas vezes tristes. Lembrando “O abeto de Andersen”, o conto “A bétula” (*Berioza*), por exemplo, mostra como a árvore, a heroína da história, sofre todas as intempéries (calor, seca, frio) e, sem ser capaz de curvar-se, é arrancada da terra por uma tempestade e morre.

Um pouco do adiante

A Era de Prata, na virada do século XIX para o XX, e principalmente a Revolução Russa marcaram um novo momento do gênero, com a busca de novas linguagens e percepções de infância. Antes da Revolução, além da adorada Lídia Tchárskaia (1875–1937), sobressaíam nomes como os de Maria Morávskiaia

(1889-1947 ou 1958), Nadiejda Téffi (1872–1952) e Sacha Tchórny (1875–1937), que, de maneiras individuais, buscaram desenvolver com humor um diálogo mais direto com as crianças. Esse caminho foi aprofundado, depois de 1917, por poetas como Kornei Tchukóvski (1882–1969) e Samuil Marchak (1887–1964) em seus versos ágeis e espirituosos e em sua atualização do folclore.

Nas décadas de 1920 e 1930, inicialmente com apoio do governo, a produção de livros russo-soviéticos infantis absorveu, como em nenhum outro país, parte dos artistas de vanguarda, que, alinhada ao desenvolvimento das artes gráficas, deixou um legado inestimável do ponto de vista poético e visual,¹¹ criando poemas e contos em que as crianças eram convidadas a participar da história, seja aprendendo a falar com os animais, seja conhecendo como as coisas são feitas. Com o fortalecimento do poder de Stálin, as obras desse período inovador foram duramente criticadas, mesmo trazendo a ideia de construção de uma nova sociedade. Uma onda conservadora, com enrijecimento da censura e uniformização de vários setores da sociedade, passou a caracterizar a produção de livros soviéticos de meados de 1930 a 1950, agora pautados nas ideias patrióticas e obrigatoriamente ideologizantes do *realismo socialista*.

A literatura russa infantil e juvenil, naturalmente, continuou a se transformar ao longo do tempo, refletindo as não poucas mudanças das fases históricas de seu país – a Segunda Guerra Mundial, a morte de Stálin, a Guerra Fria, o Degelo (que trouxe de volta o humor e autores dos anos 1920), a *perestroika* e o colapso da União Soviética, a Rússia contemporânea. Nos dias de hoje, as publicações russas para a infância, mesmo incorporando um novo tipo de nacionalismo após a eclosão da Guerra Russo-Ucraniana (2022), podem ser definidas pelo plurilinguismo típico do mundo atual e, ao mesmo tempo, seguem dialogando vivamente com sua herança: obras e ideias de tempos passados ainda têm lugar na cultura para jovens de expressão russa, como os contos populares tradicionais e,

11 Cf. artigos “Poemas infantis de Vladímir Maiakóvski” e “Literatura soviética para crianças: a revista Ouriço (loj)”, publicados na *RUS*.

indiretamente, os experimentos e pensamentos pedagógicos de Lev Tolstói, que, de algum modo, influenciando linhas da Escola Nova, também deixaram rastros em nossa própria compreensão de educação e arte.

Referências bibliográficas

- BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Aulas de literatura russa: de Púchkin a Gorenstein*. São Paulo: Kalinka, 2018.
- BITTAR, Marisa; FERREIRA Jr., Amarílio. *A educação soviética*. São Carlos: EdUFSCar, 2021.
- CAROLINSKI, Flávia. C. Moino. *Aleksandr Nikoláevitch Afanássiev e o Conto Popular Russo*, Dissertação de mestrado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2008.
- GOLOVIN, Valentin. "Piérvyi opyt izdánia jurnala dliá iúnochestva v Rossií" ("Primeira experiência de edição de uma revista juvenil na Rússia"). *Konstrúiruia diétskoie: filologuia, istoria, antropologuia* (*Construindo o Infantil: Filologia, História, Antropologia*), São Petersburgo, vol. 9, pp. 10-16, 2011. Disponível em: <http://childcult.rsuh.ru/article.html?id=1970886>. Acesso em: 15 out. 2022.
- HELLMAN, Ben. *Contos maravilhosos e histórias reais: a história da literatura russa infantil* (*Skazka i byl: Istoria rússkoi diétskoi literatúry*). Moscou: Nóvoie literatúrnoie obozriénie, 2016.
- KOVAL, Masha. "Vladímir Lébedev. Um retrato del artista". In: *CATÁLOGO da Exposição "Vladímir Lébedev (1891–1967)"*. Palma: Fundación Juan March, 2012.
- KRYLÓV, Ivan. "O rato e a ratazana." In: BELINKY, Tatiana. *Um caldeirão de poemas 2*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007.
- MOUNTIAN, Daniela. *A vanguarda do livro russo infantil: contexto e diálogos com o Brasil*. São Paulo: Edusp, no prelo.
- ODÓIEVSKI, Vladímir. "A cidadezinha na tabaqueira." In: MOUNTIAN, Daniela (org.). *Contos russos juvenis*. Tradução:

Irineu Perpetuo, Moissei Mountian e Tatiana Lárkina. São Paulo: Kalinka, 2021.

SIGÓV, Vladímír (org.). *Diétskaia literatura (Literatura infantil)*. Moscou: Iurait, 2019.

TCHERNICHÉVSKI, Nikolai. "Sobre quais livros devem ser dados às crianças". In: *Pólnoie sobranie sotchiniénii (Obras Completas)*. Moscou: GIKhL, 1943.

VÓLIK, Elena. "*Naródnye shkóly vtorói polovíny XIX – nachala XX stoletíia v Rossii: osóbennosti organizátsii utchebno-vospitatelnogo protsessa*" ("Escolas populares na segunda metade do século XIX e início do XX na Rússia: particularidades na organização do processo de ensino educacional"). *Viéstnik Tcheliábinskogo Gosudárstvennogo Pedagogúicheskogo Universitieta (Boletim da Universidade Estatal de Pedagogia de Tcheliábinsk)*, Tcheliábinsk, 5, 2017.

As bonecas-esqueletinho e outros contos, de Sófia Andreievna Tolstaia: apresentação e análise

The skeleton dolls and other stories of Sophia Andreyevna Tolstaya: presentation and analysis

Autor: Julia Ferrari Duarte do Páteo
Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025
Recebido em: 26/02/2025
Aceito em: 20/05/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.234350>

PÁTEO, Julia Ferrari Duarte do.
*As bonecas-esqueletinho e outros contos,
de Sófia Andreievna Tolstaia: apresentação e análise.*
RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 38-57, 2025.



As bonecas-esqueleto e outros contos, de Sófia Andreievna Tolstaia: apresentação e análise

Julia Ferrari Duarte do Páteo*

Resumo: Sófia Andréievna Tolstaia foi uma mulher de amplos interesses e que exerceu múltiplas atividades, mas sua imagem, muitas vezes, foi reduzida à de esposa do escritor Liev Tolstói. Essa situação é semelhante à de tantas outras mulheres na história da literatura. Nos últimos anos, porém, sua relação com a escrita vem sendo recuperada, inclusive com a publicação póstuma de duas novelas que já receberam tradução para o português. Neste artigo, buscamos apresentar sua única obra ficcional publicada em vida, *Kukolki-skeletsy i drugie rasskazy*, um livro de contos infantis que, apesar de ter sido publicado na Rússia em 1910, pouco é mencionado e ainda não foi traduzido para o português. Em um primeiro momento, introduzimos o leitor à obra, contextualizando-a e apresentando suas características principais. Em seguida nos debruçamos sobre a análise literária do conto que dá nome ao livro, apresentando em paralelo a tradução de fragmentos.

Abstract: Sofia Andreyevna Tolstoy was a woman of broad interests and who carried out multiple activities, but her image was often reduced to that of the wife of the writer Leo Tolstoy. This situation is similar to the situation of many other women in the history of literature. In recent years, however, her own relationship with writing is being recovered, including the posthumous publication of two of her novels, which have already been translated into Portuguese. In this article, we seek to present her only fictional work published during her lifetime, *Kukolki-skeletsy i drugie rasskazy*, a children's book, which despite having been published in Russia in 1910, is little mentioned and hasn't yet been translated into Portuguese. At first, we introduce the reader to her work, contextualizing it and presenting its main characteristics. Then we focus on the literary analysis of the short story that gives the book its name, presenting in parallel the translation of some fragments.

Palavras-chave: Sófia Tolstaia; Literatura Infantil; Literatura Russa; Contos de Natal

Keywords: Sophia Tolstaya; Children's Literature; Russian Literature; Christmas Tales

Introdução

Sófia Andréievna Tolstaia (1844-1919) costuma ser mencionada quando se fala de seu marido, Liev Tolstói, normalmente como forma de lançar luz a algum aspecto da biografia dele. Apesar de ter sido reduzida à sombra de Liev durante anos,¹ hoje, com a publicação de seus vastos diários, memórias e duas novelas, vemos que a aproximação de Sófia com o universo da escrita não se dava somente por sua relação conjugal.²

No entanto, o que pouco se comenta é que ainda em vida a escritora publicou um livro de contos infantis, *As bonecas-esqueletinho e outros contos* (*Kukolki-skelettsy i drugie rasskazy*), em 1910, além de alguns contos nas cartilhas pedagógicas organizadas por Tolstói. Iuliia Baikova, pesquisadora da obra de Sófia, destaca a importância do universo infantil: “Para Sófia Andreievna, as crianças eram objeto de constantes observações e reflexões sobre sua criação e formação de caráter; em outras palavras, as crianças eram o centro do seu mundo, tanto real quanto artístico” (Baikova, 2007, p. 55, tradução nossa).³

1 Cf.: POPOFF, Alexandra. *As esposas: as mulheres nos bastidores da vida e da obra de prodígios da literatura russa*. Amarylís, 2013.

2 As duas novelas mencionadas, *De quem é a culpa* e *Canção sem palavras*, foram publicadas na Rússia postumamente, um século depois de escritas. No Brasil, foram traduzidas e lançadas na seguinte edição: TOLSTÓI, Lev. *Sonata Kreutzer*; TOLSTAIA, Sófia. *De quem é a culpa*; *Canção sem palavras*. Tradução Irineu Franco Perpetuo [2.ed]: São Paulo: Carambaia, 2022.

3 “Дети были для Софьи Андреевны предметом постоянных наблюдений и размышлений о воспитании, о формировании характера, иными словами, дети составляли центр ее мира, как реального, так и художественного”.

* Universidade de São Paulo (USP), Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução e Bacharel em Letras (Português e Linguística). Bolsista da (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). <http://lattes.cnpq.br/4621108747286895>; <https://orcid.org/0000-0002-3707-7517>; julia.pateo@usp.br



Figura 1: Capa de *Kukolki-skelettsy i drugie rasskazy*

Neste artigo, portanto, buscamos iluminar essa outra faceta de Sófia, bem como apresentar a tradução⁴ e análise de alguns fragmentos da história que dá nome ao livro *As bonecas-esqueletinho*, ainda não traduzido para o português. A narrativa condensa algumas das características da escrita de Sofia encontradas nas outras histórias, bem como permite um diálogo com a tradição de contos infantis – em sua maioria restritos às crianças nobres e letradas –, que buscava uma aproximação com a realidade do campo. Nosso objetivo é destacar as características de sua prosa que colocam em xeque a imagem de uma mulher alienada, preocupada somente com a vida material, mostrando como Sófia também apresentava um olhar crítico quanto à realidade de seu tempo e buscava uma voz que o articulasse.

Apresentação do livro *As bonecas-esqueletinho e outros contos*

A publicação de *As bonecas-esqueletinho e outros contos*, em 1910, marca a primeira obra ficcional completa de Sófia publicada na Rússia. O livro é composto por cinco contos, alguns dos quais já haviam aparecido em revistas infantis, e conta com ilustrações do artista Aleksandr Viktorovitch Moravov (1878-1951). (fig.1)

Algumas das pinturas foram feitas a partir de fotografias tiradas pela própria Sófia,⁵ como se pode observar a seguir:

4 Agradeço à professora Daria Prestes pelo auxílio com o cotejo de fragmentos.

5 Sófia aprendeu a fotografar aos 16 anos, em 1860, quando isso não era nada simples. Após o casamento, em 1862, deixou a fotografia de lado, mas, sobretudo entre as décadas de 1890 e 1910, retoma a atividade. Encontramos fotografias suas sobre diversos temas: família, marido, paisagens, autorretratos, vida e trabalho dos camponeses.



Figura 2: Ilustração de Moravov para *Kukolki-skelettsy i drugie rasskazy*
Fonte: Tolstaia, 1910.



Figura 3: Fotografia tirada por Sofia Tolstaia (1905)
Fonte: Bendavid-Val, 2007.

A obra ficcional de Sófia muitas vezes parte de episódios vividos por ela própria. Assim, a documentação fotográfica que ela fez da vida dos camponeses se reflete em sua escrita por meio da ficcionalização, como observaremos mais detidamente ao analisarmos o conto “As bonecas-esqueletinho” na próxima seção.

Cabe destacar que Sófia atuou como professora na escola para camponeses criada por Tolstói em Iasnáia Poliana (Bartlett, 2010), além de ter elaborado algumas histórias infantis da *Nova Cartilha*, espécie de compêndio didático pensado por Tolstói.⁶ Sua contribuição costuma ser invisibilizada,⁷ mas nos revela uma mulher em contato com a realidade do campo e que refletia sobre as desigualdades sociais. Para além de suas experiências pedagógicas, ela organizava festividades, eventos e apresentações para as crianças – fossem elas seus filhos ou dos camponeses – e trabalhou como voluntária em um abrigo para crianças em Moscou (Donskov, 2022).

Na próxima seção, analisaremos mais detidamente o primeiro e mais longo conto da coletânea, “As bonecas-esqueletinho”. A respeito dos outros quatro, podemos dividi-los em dois grupos. *Babuchkin klad* (*O tesouro da vovó*) e *Istoriia grivennika* (*História de um grivennik*) são histórias movidas a partir de objetos – na primeira, espécie de lenda, trata-se de um tesouro enterrado por uma senhora durante a época da invasão napoleônica; na segunda, vemos uma moedinha que passeia por várias mãos, o que faz com que a criança também

6 Insatisfeito com o material de ensino de sua época e em diálogo com sua própria pedagogia criada na década de 1860, Tolstói cria, em 1872, a *Cartilha*, uma espécie de compêndio didático, para atuar como guia de ensino. Em continuidade, em 1875, cria a *Nova Cartilha*, aprovada e recomendada pelo Ministério da Educação, tendo ampla circulação na Rússia. Rosamund Bartlett (2010), biógrafa de Tolstói, nos conta como o tomo virou um best-seller, alcançando o status de livro didático mais lido na Rússia pré-revolucionária. Em sua dissertação de mestrado, Belkiss Rabello (2009) faz uma análise desse material.

7 Para os contos das cartilhas, Tolstói utilizou diferentes fontes, sem necessariamente identificá-las. Assim, a contribuição de Sófia fica, novamente, nublada. Seria preciso aprofundar a pesquisa nessa área para identificar os exatos contos de sua autoria, mas, de todo modo, sua contribuição é inquestionável. Andrew Donskov, pesquisador da obra de Sófia, identifica oito títulos como elaborados por Sófia. Na tradução para o português de *Contos Completos* de Tolstói, de Rubens Figueiredo, editada pela Companhia das Letras, alguns desses títulos aparecem, mas sob autoria de Tolstói. Belkiss Rabello, em sua dissertação, menciona um conto citado pelo tradutor da edição francesa, Charles Salomon.

passeie por várias historietas, que compõem um mosaico de realidades sociais. Já as duas últimas histórias, *Vanitchka: istinnoe proischestvie iz ego jizni* (*Vannitchka: um acontecimento real da sua vida*) e *Spasenny taks: rasskaz Vani* (*O dachshund resgatado: um conto de Vânia*), relacionam-se ambas com um filho do casal Tolstói, Ivan, que havia morrido de febre escarlatina em 1895, deixando uma dor profunda em Sófia. Na primeira, Sófia cria uma narrativa que tem Ivan como protagonista, revelando sua bondade e mostrando como ele era uma criança querida não só em sua família, mas entre os habitantes de Iásnaia Poliana. *Spasenny taks* foi uma história criada pelo próprio Ivan, escrita pela mãe e publicada na revista para crianças *Igruchetchka*, em 1895. Essa colaboração entre a criança e o adulto na construção da narrativa fazia parte também dos pressupostos das histórias elaboradas para as cartilhas de Tolstói. Como analisa Rubens Figueiredo em seu prefácio aos contos de Tolstói, a experiência de tomar contato com as técnicas narrativas peculiares das crianças conversa com “uma perspectiva em que estivessem ausentes os pressupostos de superioridade, inerentes à literatura europeia” (Tolstói, 2018, p. 16).

Tradução e análise de trechos do conto “As bonecas-esqueletinho”

O primeiro conto condensa alguns dos procedimentos típicos da prosa de Sófia encontrados em seu livro. Um primeiro ponto interessante é a maneira como ela constrói pequenas historietas, fazendo com que o leitor passeie por diferentes personagens e espaços que são ligados a partir de um elemento em comum, as bonecas. O mesmo procedimento é observado na terceira história (*Istoriia grivennika*), por exemplo, em que uma moeda, à qual são atribuídos traços humanizantes, passa de personagem em personagem e vai costurando o retrato da vida dos camponeses.

Além disso, “As bonecas-esqueletinho” é um conto que parte de um episódio autobiográfico: de fato, a família Tolstói convidava e presenteava as crianças camponesas com pequenas

bonecas de madeira, vestidas com os mais diversos trajes e apelidadas de “esqueletinhos” (*skelletsy*).⁸ As roupinhas eram criadas por Sófia com a ajuda de seus filhos. Isso também marca um momento importante para as crianças, visível nas memórias de Tatiana, segunda filha do casal:

Na minha infância, não se passava um Natal sem os “skelettsy”. Eram bonecas de madeira sem roupa, que mexiam só os quadris. A cabeça pintada com cabelo preto e as bochechas muito rosadas formavam uma coisa só com o corpo. [...] Mamãe comprou uma caixa cheia desses “skelettsy”, uns 100 brinquedos. [...] Junto à caixa dos “skelettsy”, mamãe pegou uma grande trouxa com retalhos coloridos. [...] Nós vestimos as bonecas como meninas e meninos, como anjos, tsares e tsarinas, e vários trajes nacionais — ali havia camponeses russos, escoceses, italianinhos e italianinhas (Sukhotina-Tolstaia, 1980, tradução nossa).

Como vemos no relato de Tatiana, a palavra *skelettsy* era a forma com que a família se referia às bonecas. A filha de Sófia até se vale das aspas em seu relato, demarcando esse processo de nomeação das bonecas. Nos últimos anos, inclusive, houve exposições na Rússia de bonecas *skelettsy*. O nome ainda aparece na Wikipedia russa, em uma entrada que além de descrever as bonecas faz referência ao hábito da família Tolstói de presentear-las no Natal.⁹

A seguir, apresentamos alguns trechos traduzidos do conto, acompanhados de comentários para orientar o leitor acerca do desenvolvimento do enredo. A seleção dos fragmentos teve em vista a análise que se segue.

A parte I, denominada *A árvore de Natal (Elka)*, se inicia com a apresentação de uma loja de brinquedos, na qual encontramos as bonecas-esqueletinho:

— E o que é isso? — perguntou o dono.

— Quase me esqueci! Um mujique trouxe seus produtos do campo, e por um copeque comprei essas bonecas, nada de mais, uns esqueletinhos sem roupa, enfim, só tralha. Jogue-as aqui na caixa vazia.

8 O próprio Tolstói teria esboçado uma narrativa com essa temática, em que as bonecas ganhariam vida, no entanto, jamais chegou a finalizá-la (Donskov, 2022).

9 Cf. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Скелетка>

Sacha despejou umas dez bonecas de madeira numa gaveta vazia embaixo da prateleira e fechou-a. Elas chacoalharam, empilhando-se umas sobre as outras. Suas cabeças de madeira, escuras e brilhantes, bateram-se entre si; os bracinhos, presos com trapos, misturaram-se; as pernas retas de madeira com sapatinhos pintados de rosa esticaram-se de forma desajeitada, em todas as direções. Estava escuro, abarrotado, entediante e desconfortável para as bonecas-esqueletinho largadas na gaveta, e elas logo foram esquecidas (Tolstaia, 1910).¹⁰

Olga Nikolaievna, mulher nobre, que vive com o marido e os cinco filhos em uma propriedade no campo, vai até a loja em busca de presentes para seus filhos e para as crianças camponesas que vivem na vila de sua propriedade. A caminho da loja, porém, acaba doando parte do dinheiro que havia reservado para as compras a uma pobre camponesa, e, com isso, suas opções ficam mais limitadas. Na loja, ela se interessa, então, pelas bonecas-esqueletinho, e pede-as para o vendedor Sacha:

Sacha abriu a gaveta e pegou com as duas mãos um punhado de bonecas de madeira sem roupas, que ele chamou desdenhosamente de esqueletinhos. Elas começaram a se alvoroçar, a luz clara da lâmpada iluminou seus rostos e cabezinhas escuras reluzentes. Ficaram alegres, radiantes e tinham espaço! Os esqueletinhos já tinham se cansado de ficar na gaveta, e queriam muito ser comprados e ganhar vida (Tolstaia, 1910).

Depois de comprá-las em grande quantidade, Olga volta para casa, onde as apresenta para o marido e as crianças:

Depois do almoço, trouxeram as bonecas-esqueletinho aquecidas e logo as espalharam na grande mesa.

– Credo! – falou o pai. – Só Deus sabe de onde veio essa aberração! Mas que horror! Esses monstros só vão estragar o bom-gosto das crianças – resmungou enquanto se sentava para ler o jornal.

– Espere só quando forem vestidas, não ficarão tão ruins – disse a mãe.

– Hahaha – ria Tânia. – Olhe essas pernas, parecem gravetinhos com sapatos cor de rosa...

¹⁰ Todos os excertos doravante foram traduzidos de: TOLSTAIA, Sófia. *Kukolki-skelettsy i drugie rasskazi*. Moscou: Tipo-lit. t-va I.N. Kuchnerev i K, 1910.

– E esta de nariz arrebitado, com o cabelo escuro brilhante, o rosto tosco e a pintura toda grudenta?! Eca! – completou Serioja com desgosto.

– É a dança dos mortos-vivos! – falou Iliucha, pegando duas bonecas e fazendo-as pularem.

– *Give me one* – pediu a pequenina Macha, estendendo suas finas mãozinhas brancas.

As bonecas-esqueletinho estavam tão felizes! Sentiam-se aquecidas, radiantes e alegres com as crianças. Tinham dormido o sono dos mortos na escura gaveta da loja de brinquedos, sentindo frio e tédio. Mas aqui eram chamadas à vida. Seus pequenos corpos de madeira foram aquecidos e reviveram, seriam vestidos e, no Natal, ficariam na grande mesa redonda, e, no seu centro, haveria uma pequena árvore com velas e decorações. Que alegria!

– Bom, meninas, vamos pegar alguns retalhos – Olga Nikolaievna chamou Tânia e Macha.

No quarto, ela mexeu na gaveta de baixo da cômoda e pegou algumas trouxinhas de retalhos. E o que não havia ali! Aqui, uma sobra de um vestido vermelho de Tânia, ali, um trapinho listrado das pantalonas russas de Iliucha, pedacinhos de fitas do chapéu de mamãe, veludo, sobrinhas de uma almofadinha de seda azul, e mais, muito mais. Tânia e Macha, duas verdadeiras mocinhas, reviravam os retalhos com enorme paixão. Elas juntaram uma trouxa inteira de retalhos e correram para o salão.

A confecção e as provas começaram; criaram todo tipo de roupa para as bonecas-esqueletinho. Miss Hannah, Olga Nikolaievna, Tânia, a babá, que chamaram para ajudar – todos colocaram as mãos na massa. Tânia ajeitava e fazia bainhas de saias e mangas, Miss Hannah e a babá costuravam blusinhas, jaquetas e calças para os meninos,¹¹ e Olga

11 Nesse trecho, Sófia demarca somente as roupas dos meninos, como observado pela presença de "maltchikov" no original: "Началась кройка, примерка; сочиняли для скелетцев всякие костюмы. Мисс Ханна, Ольга Николаевна, няня, которую позвали помогать, Таня, - все принялись за работу. Таня шивала и рубила юбочки и рукава, мисс Ханна и няня шили для мальчиков рубашечки, куртки и панталончики, а Ольга Николаевна делала шапочки, шляпки и разные украшения". A ausência de um "devotchek" sugere que Sófia retrata os brinquedos como bonecas. Entendemos que no português convencionase utilizar a forma masculina no plural para se referir aos gêneros feminino e masculino. Porém, no caso particular de "bonecas", notamos uma inversão interessante: trata-se da maneira corriqueira com que se nomeia um tipo específico de brinquedo, que envolve uma figura humanizada, com a qual se brinca sobretudo a partir de práticas de cuidado. Assim, utilizamos "bonecas" como termo genérico para esse tipo de brinquedo, que pode ser vestido de diferentes formas, criando diferentes personagens, sejam eles "meninos" ou "meninas".

Nikolaievna fazia gorrinhos, chapéus e vários acessórios.

Vestiram a primeira e mais bela das bonecas como um anjo: uma blusinha branca luxuosa de musselina, uma auréola de papel dourado na cabeça e, nas suas costas de madeira, havia duas asas feitas com musselina esticada sobre uma fina estrutura.

— Que linda! — admirava, encantada, Tânia, enquanto pegava a boneca da mão de sua mãe. — Ah, mamãe, que belo anjinho! Quem será que vai ganhar?

[...]

O trabalho seguiu alegre e ágil. Os esqueletinhos feios e nus deram vida a bonecas cada vez mais lindas, coloridas e bem-vestidas. A tsarina ficou muito bonita. Olga Nikolaievna cortou-lhe uma coroa de papel dourado, fez um comprido vestido de veludo e colocou um pequeno leque em sua mãozinha de madeira.

As crianças estavam fascinadas com os esqueletinhos. O trabalho continuou por três tardes seguidas, e todas as quarenta bonecas ficaram prontas e dispostas na mesa, em fileiras, compondo a turma mais colorida e bonita.

Audaciosa, Tânia correu até seu pai e trouxe-o ao salão.

— Veja, papai, será que agora ainda são uma aberração?

— Não é possível que esses sejam os mesmos monstrinhos que a mamãe trouxe para casa. Não pode ser! Sim, realmente agora ficaram uma graça!

— Viu, papai, pode aplaudir a gente, trabalhamos por três dias.

— Realmente, vocês ressuscitaram esses mortos-vivos de madeira. Uma nação inteira, e ainda uma nação bonita e bem-vestida!

As crianças se empolgaram com o próprio pai elogiando as bonecas-esqueletinho e, no dia seguinte, outro trabalho se iniciou. Começaram a dourar as nozes, a fazer flores, a colar caixinhas, e as bonecas foram deixadas de lado num armário. Mas, agora revividas, já não reclamavam.

Reunidas em um espaçoso armário, vestidas e elegantes, elas esperavam pacientemente pela festa de Natal, e passavam o tempo ali dentro de forma alegre, junto a outros brinquedos: bichinhos, enfeites natalinos e outras coisas bonitas (Tolstaia, 1910).

Com isso, chega o dia da festa de Natal, e vemos as crianças camponesas empolgadas com o momento da grande celebração:

Meu Deus, como o dia estava alegre! O sol de inverno brilhava através dos cristais das janelas congeladas e iluminava a enorme árvore enfeitada no salão. Na mesa redonda, haviam colocado as bonecas-esqueletinho, uma mais linda que a outra. No outro lado do salão, estavam os cavalos, instrumentos e outros brinquedos para a criançada.

[...]

Mas que demora até a noite! As crianças perderam completamente a paciência – tanto aquelas que viviam na casa quanto as que se amontoavam na varanda do lado de fora. Lá havia uma multidão inteira, quase toda a vila; as crianças tagarelavam, empurravam umas às outras e espiavam a casa pela janela, trazendo suas observações.

[...]

Finalmente o sino tocou, as duas portas se abriram, e dos dois lados uma multidão de crianças entrou no espaçoso salão da enorme casa de paredes brancas, em que se destacava uma grande, brilhante e iluminada árvore verde-escura.

No primeiro minuto, todos ficaram quietos e as crianças olhavam silenciosamente para a árvore, com os olhos vidrados pela luz e pelo brilho. Aos poucos, as mais corajosas começaram a andar em volta da árvore.

[...]

Começaram a presentear as crianças da vila com cavalos e flautinhas – os mais velhos ganharam livros e instrumentos; os mais novos, as bonecas-esqueletinho. Julgando pelas características de cada criança, Tânia pegou nas mãos um punhado de bonecas-esqueletinho e rapidamente distribuiu-as nas mãozinhas vermelhas dos meninos e meninas (Tolstaia, 1910).

A primeira parte se encerra com a atmosfera alegre da celebração de Natal que reúne todas as crianças da propriedade.

A segunda parte, *Na Vila*, é organizada quase como um passeio pela vila dos camponeses, a partir de historietas envolvendo diferentes crianças e suas interações com as bonecas. Nesta parte, Sófia deixa de lado o idílico, buscando traçar um retrato da vida no campo, mas, como veremos ao final da

análise, a autora parece incluir também alguns aspectos simbólicos na construção do conto.

Essa parte se inicia com referência à celebração da *maslenitsa* e, portanto, início da primavera. As crianças saem para brincar de escorregar pela colina. A primeira boneca que aparece é uma boneca-turca, vestida com um turbante, que está caindo do bolso de uma das crianças. Ela é descrita de maneira a enfatizar o seu uso: a pintura do rosto praticamente derreteu e o turbante estava sujo, indicando que brincaram muito com ela.

Em seguida, já passamos para outra historieta, em que vemos dois meninos saindo de sua cabana quando, de repente, o cachorro do vizinho entra correndo e pega a boneca-soldado de um deles, a qual estava largada. Ela é mastigada e fica destruída. O destino da boneca parece mimetizar, inclusive, o personagem que ela representa – trata-se de um soldado dilacerado, aludindo à destruição das guerras.

A próxima historieta foi traduzida integralmente a seguir, para que o leitor possa ter ao menos uma referência da construção dessas pequenas narrativas:

De uma pequena isbá, na esquina de uma travessa da vila, saiu Akulia. Ela arrastava atrás de si um pequeno banquinho com uma corda, que prendeu na porta, e se virou olhando para a mãe.

– Akuliúchka, não vá lá fora. Sua cabeça dói e, olhe, está ventando. Não saia, querida – falou a mãe.

– Não é nada, mamãe, já passou – respondeu Akulia. – Vou escorregar um pouquinho com Matriócha.

E Akulia saiu para a rua. A mãe, suspirando, entrou na isbá, sentou-se em um banco e observou a prateleira, onde se encontrava a boneca vestida de anjo.

O vestido branco e as asas haviam se enchido de fuligem e se tornado cinza, o rosto da boneca também escurecera. Akulia adorava seu pequeno anjinho e protegia-o, e a mãe sabia disso. Ela pegou a boneca, tirou a poeira e a fuligem, colocou-a de volta no lugar e se deitou no *petch*.¹² Mas alguma coisa lhe pesava no coração, e ela não conseguia cair no sono.

12 Espécie de fogão típico das casas camponesas, no qual havia um espaço para deitar-se e manter-se aquecido.

Depois de uma hora, Akulia voltou. Ela tremia toda, seu rosto estava pálido e, largando o banquinho, logo se deitou ao lado da mãe.

— Mamãe, estou com muito frio — disse ela, com os dentes tremendo.

— Pois é, minha filha, eu te falei para não sair e escorregar. Vou te preparar um chá.

E a mãe de Akulia, que se chamava Marfa, levantou-se, foi até a entrada da isbá, abasteceu o pequeno samovar, todo furado, pegou do armarinho um pequeno pacote de papel, tirou uma pitadinha de chá e preparou-o quando o samovar ferveu. Ela levou a Akulia um pedacinho de açúcar e começou a lhe dar o chá. Mas Akulia não conseguia nem beber. Sua cabeça estava fervendo. Os olhos azuis estavam brilhando, as mãozinhas vermelhas tremiam e não podiam segurar o pires. Logo caiu no sono, e sua febre só aumentava. De vez em quando ela se levantava em um salto e gritava:

— Estou com medo, com medo que alguém esteja me pegando...

Pela manhã, ela se aquietou e perdeu a consciência. Akulia não mais voltou a si. Um médico foi enviado da casa principal para tratá-la, mas, mesmo assim, na tarde do dia seguinte, Akulia morreu.

Marfa, chorando copiosamente, vestiu sua amada filha com uma blusinha branca de sarafan rosa, cobriu seu rostinho com musselina branca e acendeu uma vela de cera.

Uma delicada luz caía no rostinho doce e angelical de Akulia, e a boneca-anjo encontrava-se na prateleira, acima de sua cabeça.

— Leve a sua bonequinha com você para o túmulo — disse Marfa, e, depois de pegar a boneca da prateleira, colocou-a ao lado de Akulia.

Akulia foi enterrada junto de sua boneca favorita, e só restou sua pobre mãe de luto, sozinha no mundo (Tolstaia, 1910).

Mais uma vez, a fantasia da boneca mimetiza o seu destino e se vincula à criança: Akulia é comparada a um anjo e enterada junto de sua boneca-anjo. É interessante observar ainda como a temática da morte aparece no livro, assunto que costuma ser mais sensível para o universo infantil. A esse respeito, podemos destacar a questão da alta mortalidade infantil, que pode ser ilustrada só de olharmos para o caso restrito da

família do próprio Tolstói, que, apesar de abastada, perdeu cinco dos treze filhos ainda durante a infância – dentre eles Ivan, como mencionado anteriormente. Inserida nesse contexto, Sófia não deixa de retratar em seus contos, de maneira até recorrente, o tema da morte precoce, oferecendo-nos também um retrato da fragilidade infantil.¹³

Depois da morte de Akulia, ainda temos mais três historietas. Na primeira delas, meninos aparecem brincando com um barquinho no rio. Resolvem colocar o boneco-oficial no barco, como se ele fosse à guerra, e ele se perde, junto com o barco. Novamente, vemos um destino que não se desloca da fantasia da boneca: assim como o soldado da primeira história, o oficial também desaparece depois da guerra.

A história seguinte configura-se mais como uma pequena cena de passagem, já que vemos somente uma menina embalando sua boneca-bebê, enquanto a mãe também embala outro filho, recém-nascido. Esta é a única historieta em que não vemos a perda ou degradação da boneca.

Por fim, a última história, também a mais extensa, é aquela que vai detalhar mais a dureza do dia a dia, apresentando o pequeno Michka, que, junto de sua mãe e da mãe da falecida Akulia, parte em uma peregrinação. No caminho de volta para casa, agora sem nenhum dinheiro sobrando, o grupo começa a passar fome. Ele é interpelado por uma carruagem, da qual uma criança nobre se dirige ao pequeno Michka, interessada na sua boneca-tsar, que ele vinha carregando. Michka, então, acaba vendendo a boneca, mas não sem dor – afinal, era bastante apegado a ela. Com isso, a família consegue se alimentar. Novamente, não parece aleatório que a boneca nobre tenha como destino se tornar brinquedo de uma criança também nobre.

Depois da história de Michka, nos deparamos com um mosaico que abarca diferentes aspectos da rotina dos camponeses – as brincadeiras, as perdas, a morte, o nascimento, a

13 Nadiejda Krupskaja, teórica revolucionária e educadora, chama a atenção para a situação de fragilidade das crianças do campo, a qual se mostra ainda mais grave. Ela afirma: “não há dúvida nenhuma de que metade das crianças morre na aldeia antes de completar cinco anos. Sobrevivem somente as mais fortes.” (Krupskaya, 2017, p.22)

fome, a solidariedade familiar etc. — e chegamos ao desfecho, construído nos dois parágrafos finais do conto:

Chegou, de fato, a alegre primavera. Os meninos e as meninas já não brincavam mais com as bonecas e até tinham se esquecido delas. Começaram os trabalhos do povoado e todos precisavam ajudar os pais e as mães. Assim, o trabalho do verão seria feito em turnos: lavrar, semear, ceifar, vigiar os cavalos durante a noite, pastorear o gado, colher e transportar o trigo, colher batatas, debulhar o trigo etc. e etc.

Para alguns, verão é diversão; mas, para os camponeses, é o trabalho mais duro (Tolstaia, 1910).

O conto se encerra, portanto, com uma comparação entre a vida das crianças nobres, cujo verão significa alegria, e a vida das crianças camponesas, cujo verão significa trabalho duro. A rotina de trabalho assume o protagonismo e, como já havia aparecido nas historietas, as bonecas são perdidas ou deixadas de lado. Mas essa transição não é feita de maneira abrupta. Andrew Donskov (2022), professor da Universidade de Ottawa e pesquisador da obra de Sófia, salienta como, ao longo do conto, os sentimentos das bonecas vão sendo cada vez menos mencionados, o que se articula a uma transição da fantasia para a vida real.

De fato, nos trechos analisados, observamos como a segunda parte não conta com a caracterização humanizante das bonecas que antes aparecia na primeira parte, como vimos nos trechos: “Ficaram alegres, radiantes e tinham espaço! Já tinham se cansado de ficar na gaveta, e queriam muito ser compradas e ganhar vida” e “As bonecas-esqueletinho estavam tão felizes!” Na historieta de Akulia, vemos a boneca-anjo largada na prateleira, e mesmo quando é limpa pela mãe, não esboça qualquer sentimento ou sensação semelhantes aos da primeira parte.

Essa mudança resulta em um retrato mais realista da vida camponesa, mas, para além disso, é interessante observar os efeitos decorrentes da comparação entre a primeira e a segunda partes, levando em conta a significação por trás da relação entre os espaços e o grau de “humanidade” das bonecas. Sófia divide as duas partes fazendo também uma clara distinção entre os espaços da primeira, que se passa sobretudo na casa principal da família de Olga Nikolaievna, e a segunda, que se

passa na vila dos camponeses.

É na casa principal que as bonecas adquirem vida: ficam empolgadas por saírem da gaveta, são enfeitadas, ganham diferentes roupas e anseiam por brincar com as crianças. São, portanto, invadidas por sentimentos, o que lhes confere algum grau de humanidade. Assim como as bonecas, as crianças camponesas ficam eufóricas com a possibilidade de ganhá-las e se divertirem com elas.

Ao mesmo tempo, é nessa casa que as bonecas vão receber um olhar pejorativo, por parte da família de Olga. Nota-se que, para se referir às bonecas, na primeira parte, Sófia se vale principalmente do termo *skelettsy* (esqueletinhos) e seus derivados, ao invés de utilizar o substantivo *kukolki* (bonecas). Na segunda parte, por outro lado, *skelettsy* já quase não aparece e Sófia prefere o termo *kukolki*.¹⁴ Essa mudança pode ser associada ao *status* que os brinquedos adquirem: inicialmente, eles seriam simples e sem graça perto de outros mais rebuscados, conformando-se com a alcunha de meros “esqueletinhos”; já *Na vila*, após sua transformação, eles podem enfim assumir o *status* de “bonecas”, sendo motivo de alegria, ainda que passageira, para as crianças camponesas. Inclusive, no trecho em que é descrita a mudança das bonecas, vemos também uma mudança lexical, mantida na tradução: “Os esqueletinhos feios e nus deram vida a bonecas cada vez mais lindas, coloridas e bem-vestidas”.

Porém, essa transformação também implica que se tornem verdadeiros brinquedos, isto é, objetos inanimados, que na segunda parte já não expressam sentimento algum. As bonecas vão, então, sendo pouco a pouco perdidas ou esquecidas, o que nos revela um olhar mais crítico quanto à realidade.

Desse modo, a transição analisada entre as duas partes adquire caráter simbólico: é na casa da família de Olga, em uma ocasião especial, que as crianças camponesas podem fantasiar e viver a verdadeira “magia do Natal” e, assim como as bonecas,

¹⁴ Na segunda parte, há somente cinco incidências de *skelettsy*, das quais quatro são substantivos compostos, como *kukolki-skelettsa* ou *skeletets-soldat*, ao passo que há 24 ocorrências de *kukolki*.

sentir-se alegres e radiantes. Em sua vida cotidiana, brinquedos são apenas brinquedos, que aos poucos se deixam perder em uma rotina marcada por outras tarefas. No desfecho, a própria infância é perdida, e Sófia ilumina, portanto, o aspecto desigual entre o desenvolvimento das crianças nobres e o das camponesas. Nadiejda Krupskaja (1869-1939), em seu texto *A mulher e a educação das crianças*, escrito em 1899, faz uma análise pautada no lugar de classe das mulheres e crianças para refletir sobre a educação na Rússia imperial, destacando a inviabilidade de uma rotina escolar para as crianças camponesas por conta da necessidade de que ajudassem no trabalho dos pais (Krupskaya, 2017). Aqui, Sófia não trata da educação especificamente, mas revela a inviabilidade do próprio brincar.

Cabe ainda observar o movimento narrativo entre esses dois espaços: da casa de Olga para a vila camponesa, e não da vila camponesa para a casa de Olga. Donskov (2022) cogita que essa escolha busca uma aproximação da realidade do leitor, como se Sófia o ambientasse em um universo conhecido para, em seguida, apresentar outro, menos familiar. Esse pode ser um ponto interessante, mas justificar o movimento criado na narrativa somente a partir desse argumento extratextual parece limitar nossas leituras.

Talvez fosse mais interessante pensar nesse movimento dentro da tradição do gênero do conto de Natal, com a qual Sófia dialoga. Podemos tomar como parâmetro os contos de Charles Dickens, considerado percussor do gênero no Ocidente. Ele se vale do Natal, momento de celebração e união, para tratar de uma reflexão acerca da relação entre as classes e transmitir uma mensagem moral relacionada à bondade imanente do ser humano. Em *Uma canção de Natal* (*A Christmas Carol*, 1843), primeira de suas histórias natalinas, vemos a jornada de Scrooge, um pequeno negociante egoísta que odeia o Natal e o “espírito” natalino. Ao ser visitado por três espíritos que lhe mostram o passado, presente e futuro, Scrooge percebe como vinha levando sua vida de maneira egoísta e passa por uma transformação interior, entendendo que a partir de então deve se dedicar à bondade, promovendo a caridade para com os mais pobres. O Natal é utilizado, portanto, como dispositivo

para trazer esta reflexão acerca de uma comunhão e bondade intrinsecamente humanas.

Na Rússia pré-revolucionária, os contos natalinos eram muito presentes e Dickens era muito lido e traduzido.¹⁵ Mas, diferentemente do escritor inglês, muitos autores ali costumavam se distanciar da atmosfera mágica e ideal, propondo um olhar mais duro para a realidade.¹⁶ No caso de Sófia, o “espírito natalino” e a reflexão acerca da caridade como forma de interação entre as classes – nobres e camponesas – se fazem presentes: a família de Olga é caracterizada como preocupada com o bem-estar dos habitantes de sua propriedade. Mas, é interessante observar as particularidades na narrativa de Sófia que geram um outro efeito moral, complementar a essas reflexões. Em “As bonecas-esqueletinho”, o que se observa é que ela não parte de uma realidade mais dura rumo à fantasia e à resolução do conflito, como no caso de Dickens. Pelo contrário, ela parte da magia do Natal e de um início sem conflito para ir aos poucos revelando a realidade cotidiana, que alcança seu grau máximo de dureza na última historieta. Por fim, nos apresenta um desfecho, nos dois últimos parágrafos, que conversa sobretudo com esse aspecto duro da realidade da vida das crianças no campo.

Ou seja, as bonecas – e aqui podemos pensar na imagem do Natal também – não aparecem como solução mágica, mas antes como um escapismo, que não resolve de fato o conflito social apresentado no final do conto. Em outras palavras, esse movimento resulta em uma narrativa que parte de uma atmosfera ideal, repleta de alegria, para terminar em um conflito sem solução. Não à toa, o último parágrafo apresenta uma

15 Sófia e Liev admiravam bastante o escritor inglês. Ela, inclusive, lia suas histórias com frequência para os filhos. Baikova também destaca a influência de Dickens: “Причем, на наш взгляд, есть основания рассматривать в качестве основного идейно-художественного ориентира С. А. Толстой «рождественские повести» Ч. Диккенса (однако нельзя не учитывать и русскую святочную традицию). Сама рождественская тематика была близка Софье Андреевне по тому особенному эмоциональному настрою, который отличал праздник Рождества от всех остальных” (Baikova, 2007, p.55).

16 Cf., por exemplo, DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Um menino na festa de Natal de Cristo. Tradução de Priscila Marques. In: *Contos Reunidos*. São Paulo: Editora 34, 2017.

moral da história orientada para o reconhecimento da existência da desigualdade, deixando claro que, a despeito da atitude benevolente da família de Olga, as contradições sociais não se resolvem.

Assim, Sófia se vincula à tradição dos contos natalinos para chamar a atenção das crianças para a realidade social russa por meio de sua narrativa. Sua proximidade com o universo infantil, associada às vivências em Iasnáia Poliana, formam uma mistura interessante traduzida em literatura infantil. Conforme as pesquisas sobre seus textos biográficos e ficcionais avançam, o que se observa é uma mulher que, não obstante seu lugar de classe, também se articulava a questões de seu tempo.

Referências Bibliográficas:

BAIKOVA, Iu. G. Jenskii ser'ieznymir (khudojestvennoe tvorchestvo S. A. Tolstói). *Vestnik Bachkirskogo universiteta*. vol. 12, n.3, 2007.

BARTLETT, Rosamund. *Tolstoy: a russian life*. Londres: Profile books, 2010.

BENDAVID-VAL, Leah. *Song without words: the photographs and diaries of countess Sophia Tolstoy*. Washington: National Geographic Society, 2007.

DICKENS, Charles. *Um cântico de Natal e outras histórias*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2015.

DONSKOV, Andrew. *Sofia Tolstaya, The Author*. University of Ottawa Press, 2022. E-book.

KRUPSKAYA, Nadezhda. A mulher e a educação das crianças (1899). In: *A construção da pedagogia socialista*. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2017.

RABELLO, Belkiss. *As cartilhas e os livros de leitura de Lev N. Tolstói*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade

de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SUKHOTINA-TOLSTAIA, Tat'iana L'vovna. Vospominaniia. Moscou, Khudojestvennaia literatura, 1980. Disponível em: http://az.lib.ru/s/suhotinatolstaja_t_l/text_0020.shtml.

TOLSTAIA, Sofia. *Kukolki-skelettsy i drugie rasskazi*. Moscou: Tipo-lit. t-va I.N. Kuchnerev i K, 1910.

TOLSTÓI, Liev. *Contos completos*. Tradução revista de Rubens Figueiredo. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

O mundo cão e as crianças em Anton Tchékhov e Graciliano Ramos

The dog-eat-dog world and the children in Anton Chekhov and Graciliano Ramos

Autor: Julio Augusto Xavier Galharte
Universidade Estadual de Campinas,
Campinas, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025
Recebido em: 26/03/2025
Aceito em: 15/05/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.235083>



GALHARTE, Julio Augusto Xavier.
O mundo cão e as crianças em Anton Tchékhov e Graciliano Ramos.
RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 59-76, 2025.

O mundo cão e as crianças em Anton Tchêkhov e Graciliano Ramos

Julio Augusto Xavier Galharte*

Resumo: Neste ensaio, duas cadelinhas importantes da literatura são contrastadas: Kashtanka, de Anton Tchêkhov, e Baleia, de Graciliano Ramos. Faz-se uma imersão interpretativa no mundo cão das duas, pautado por vicissitudes, como a fome e a morte, e também por alegrias, como as geradas pelo amor que elas ofertam a seus donos e que deles recebem. Leva-se em consideração, neste texto, a relação dessas cachorrinhas com as crianças, plena de conexão e afeto (principalmente com o menino mais velho), no texto de Graciliano, e envolta de maus tratos e sadismo (com o garoto Fiéduschka) no escrito tchekhoviano. Nestes casos, parece que Ramos e Tchêkhov desejavam apresentar aos leitores, respectivamente, um modelo e um antimodelo de como se deve tratar os animais. O tema abordado é a fome, tanto a física, quanto a anímica (o apetite pelo saber das crianças de *Vidas secas* e a curiosidade que faz par com o medo de Kashtanka diante da morte).

Abstract: In this essay, two important female dogs from literature are contrasted: Kashtanka, by Anton Chekhov, and Baleia, by Graciliano Ramos. An interpretative immersion is made in the dog-eat-dog world of both, marked by vicissitudes, such as hunger and death, as well as by joys, such as those generated by the love they offer to their owners and receive from them. This text takes into consideration the relationship between these little dogs and children, full of connection and affection (especially with the older boy) in Graciliano's text, and surrounded by mistreatment and sadism (with the boy Fieduschka) in Chekhov's writing. In these cases, it seems that Ramos and Chekhov wanted to present to the readers, respectively, a model and an anti-model of how animals should be treated. The theme addressed is hunger, both from body and soul (the appetite for knowledge of the children in *Vidas secas* and the curiosity that is paired with Kashtanka's fear of death).

Palavras chave: Kashtanka; Baleia; Anton Tchêkhov; Graciliano Ramos; Fome
Keywords: Kashtanka; Baleia; Anton Chekhov; Graciliano Ramos; Hunger

Minha vida é uma perdição, pior que de um cachorro...

(Vanka, de Anton Tchêkhov)

O pequeno sentou-se, acomodou nas pernas

a cabeça da cachorra, pôs-se a contar-lhe

baixinho uma história.

(Vidas secas, de Graciliano Ramos)

Graciliano Ramos e Anton Tchêkhov: algumas conversas

O

diálogo entre a prosa de Graciliano Ramos e a de alguns autores russos não tem sido ignorado por parte da crítica brasileira. Comparações entre essas literaturas foram feitas a partir do momento em que o escritor alagoano lançou seu terceiro livro, *Angústia*, na década de 1930, quando chegou a ser chamado de “o Dostoiévski brasileiro” (Gomide, 2018, p. 303-304). Esse romance de Ramos foi contrastado com narrativas dostoiévskianas por estudiosos importantes como Antonio Candido,¹ por exemplo, e essa empreitada específica (comparar textos do criador de *Crime e castigo* com os do autor de *Vidas secas*) tem crescido ultimamente.²

* Pós-doutor em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas; mestre e doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP). Atuou como professor no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP e no curso de Letras da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), campus de Araraquara. Organizou, com Danglei de Castro Pereira, o livro *Baú de Barro(s) - ensaios sobre a poética de Manoel de Barros* (Editora Pontes, 2019). <https://lattes.cnpq.br/2787587716774310>; <https://orcid.org/0000-0003-1862-0702>; xgalharte@gmail.com

1 Trata-se do seu ensaio “Os bichos do subterrâneo” (Candido, 2006, p. 101-128), no qual, em alguns trechos, compara *Angústia* e duas narrativas dostoiévskianas, *Memórias do subsolo* e *O duplo*.

2 Vide, nas Referências deste ensaio, as indicações de alguns desses trabalhos, nos quais

Outros russos, porém, como Lev Tolstói e Leonid Andreiev, até o momento têm ficado de fora do âmbito dessas comparações, o que merece uma revisão da crítica, principalmente, porque esta vem ignorando declarações e entrevistas do próprio Graciliano, que certa vez afirmou a seu filho, Ricardo Ramos: “– Esses russos são uns monstros. [...]. *Guerra e paz* é o maior romance da literatura mundial” (Ramos, 1992, p. 105). Quando lhe foi pedido para que fizesse uma lista das dez melhores obras do mundo, numa enquête realizada pela *Revista Acadêmica*, a produção da Rússia ganha da dos outros países, pois Graciliano indicou três narrativas vindas de lá: *Crime e castigo*, de Dostoiévski, *Anna Kariênina*, de Lev Tolstói, e *Os sete enforcados*, de Leonid Andreiev (Moraes, 2012, p. 183). Essa admiração não esmoreceu ao longo de seus anos de vida, como indica Ricardo Ramos:

Às vésperas de morrer, disse publicamente quais julgava as suas influências: Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Zola. E também o seu permanente entusiasmo pela literatura russa, que sabíamos ir além de Tolstói e Dostoiévski, demorava-se em Gógol, Tchekhov, Andréiev e Górkí (Ramos, 2014, p. 211).

Com relação a Tchékhov, especificamente, em uma entrevista concedida a Otto Maria Carpeaux, o criador de *Caetés* lista seus mestres estrangeiros do conto:

– Há quem aponte Maupassant, Kipling e Tchekhov como os contistas-modelos. Você concorda com isso?

– Gosto de alguns contos de Kipling, apesar da aversão ideológica que o imperialista inglês me inspira. [...]. Depois, há Gogol, há Dostoiévski, há Tchékhov sobretudo e Gorki (Ramos, 2014, p. 211).

“Tchékhov sobretudo”, sublinha Graciliano, mostrando que, no gênero conto, sua preferência recai especialmente sobre as narrativas curtas do escritor de Taganrog. Isso deve ter influenciado na escolha dos escritos do volume *Contos russos*: os clássicos, que contou com a supervisão do autor alagoano.³ Nesse livro, composto por traduções indiretas feitas

Graciliano e Dostoiévski são contrastados: Arteaga (2005), Melo (2019) e Mendonça (2019).

3 Essa obra teve também a coordenação e apresentação de Rubem Braga e o prefácio de Aníbal Machado. Para mais informações, vide, nas Referências deste ensaio, Braga (2004).

por escritores brasileiros, a seletividade dos textos mais enxutos é marcada pela desigualdade, pois, por exemplo, só há um escrito de Ivan Turguêniev, "O encontro", e nada mais nada menos do que quatro de Tchékhov: "Vanka" (com tradução de Manuel Bandeira), "Queridinha" (traduzido como "O coração de Olenka" por Rachel de Queiroz), "O violino de Rothschild" (passado ao português por Luís Martins) e "Olhos mortos de sono" (que se tornou "O inimigo" nas mãos do tradutor Oswaldo Alves). Nenhuma das traduções é do próprio Graciliano, mas provavelmente houve nelas a sua interferência, pois Ricardo Ramos fala de uma "antologia de contos russos" que seu pai "revisou unificando, melhorando" (Ramos, 1992, p. 112).

Três dos quatro textos tchekhovianos inseridos na coletânea *Contos russos*: os clássicos podem ser colocados em diálogo com alguns escritos do autor brasileiro. "O violino de Rothschild" tem um ponto de contato com *São Bernardo*: em ambos os casos, os personagens masculinos ocupam-se com uma preocupação excessiva com o dinheiro (os lucros no romance brasileiro e os prejuízos no conto russo) e eles são consumidos por uma culpa devastadora quando as esposas falecem (a de Iakov por doença e a de Paulo Honório por suicídio), porque as maltratavam intensamente quando estavam vivas.

Os protagonistas de "Vanka" e "Olhos mortos de sono" são "irmãos" do menino mais novo e do menino mais velho de *Vidas secas*, pois são crianças imersas na pobreza, conhecendo amargamente o sabor da fome. No caso das personagens de Tchékhov, em comparação com as de Graciliano, aquelas têm suas vidas marcadas por mais um quesito trágico: são vítimas da violência de seus patrões. "Minha vida é uma desgraça, pior que de cachorro..." (Tchékhov, 2005, p. 250), escreve Ivan, o protagonista de "Vanka", numa carta para o seu avô, pois ao pobre menino, à cadela Kaschtanka e ao cão Viun são reservados diariamente os maus tratos e as agressões provenientes do sapateiro Aliákhin. Este conto e alguns outros são citados num ensaio de Otto Maria Carpeaux, que atenta neles o seguinte detalhe: "a economia dos recursos é extrema. Mas não no sentido de redução de significação à capacidade de compreensão das crianças; [...] pois a criança sente mais profundamente

certas coisas que já deixam indiferente o adulto" (Carpeaux, 1960, p. 66). As mulheres maltratadas e as crianças espezinhadas e famintas fazem parte da galeria dos pequenos presente nas obras tchekhovianas. O crítico K. J. Kutchóvski, citado por Carpeaux, faz o seguinte comentário: "Tchecov [...] lamentou aqueles que mais merecem nossa piedade: os bichos maltratados, as crianças maltratadas, os sonhos profanados das mulheres, os talentos afogados no álcool, os ideais inacessíveis e a alegria de viver perdida para sempre" (Kutchovski, *apud* Carpeaux, 1960, p. 65). A proposta de agigantar os considerados ínfimos, ofertando-lhes, amorosamente, o foco, foi uma herança que Tchékhov recebeu de alguns autores russos que o antecederam, com o tema do "pequeno homem" (маленький человек), em vigor desde o século XVIII, com "Pobre Liza", de Nikolai Karamzin, passando pelos textos oitocentistas "O chefe de estação", de Aleksandr Púchkin, *O capote*, de Nikolai Gógol, e *Gente pobre*, de Fiódor Dostoievski, só para citar alguns exemplos.

Não só Tchékhov, que viveu na Rússia na segunda metade do século XIX e no início do século XX, herdou essa preocupação com os considerados menores pela sociedade, mas também o escritor habitante do Brasil novecentista, criador de *Insônia*, um livro de contos. Neste, há uma narrativa, nomeada como "Minsk", que dialoga com o universo tchekhoviano. O título remete à capital da Bielorrússia, que Graciliano conheceu de passagem em 1952, quando viajou por várias localidades da então União Soviética.⁴ Minsk é também, no conto, um periquito que a menina Luciana ganha de seu tio Severino e a escolha do nome é feita pela própria ave: a garota colocou sobre um Atlas o animal, que "escorregou na folha de papel, moveu-se desajeitado, percorreu lento vários países, transpôs rios e mares, deteve-se numa terra de cinco letras. [...] – Minsk" (Ramos, 2021, p. 62). O periquito recebe muito amor da menina, que o enche de cuidados. No entanto, ela acaba matando-o (sem a consciência de fazê-lo): em uma de suas brincadeiras

⁴ Graciliano passou algumas horas em Minsk, antes de se dirigir a Moscou. O relato de suas experiências, durante sua estadia nesses locais, foi registrado no livro *Viagem (Tcheco-Eslôvquia – URSS)*, publicado postumamente em 1954.

prediletas, Luciana, andando de costas e de olhos fechados, pisoteia Minsk.

Esse conto de Graciliano⁵ inspira comparações com “O acontecimento”, de Tchékhov. Neste, o tio de Nina e Vânia adentra a casa dos pequenos sobrinhos com um animal, o cachorro Nero, o qual carrega consigo a responsabilidade de instaurar ali a desolação, pois devora os gatinhos recém-nascidos naquela casa. A tragédia gera o riso nos adultos e um misto de estupefação e desolação nos infantes, os quais compartilham a tristeza da mãe gata, que “olha com desconfiança para as pessoas e mia tristemente” (Tchékhov, 2005, p. 154).

O diálogo entre “O acontecimento” e “Minsk” não passou despercebido por Roberta Andrade Meneses, que os aproximou no artigo “Análise comparada de contos na aula de literatura: métodos e reflexões”. A aproximação foi esquemática, pois a crítica listou os elementos análogos entre os contos, apresentando uma espécie de roteiro para uma análise posterior a ser feita por docentes nas escolas: ambos os escritos dão destaque a um acontecimento (o nascimento dos gatinhos no texto tchekhoviano e a chegada de um periquito à casa de Luciana); os dois textos “trazem a questão da relação afetiva com os bichos” (Meneses, 2012, p. 7); há “o confronto entre as visões de mundo que caracterizam o olhar do adulto e o olhar da criança” e este último é “como se nem mesmo existisse” para os mais velhos (Meneses, 2012, p. 8).

Vários desses elementos estão presentes também em *Kaschtanka*, de Tchékhov, e *Vidas secas*, de Ramos, que, no entanto, estão marcados por várias especificidades e dessemelhanças, pois diferentemente do que ocorre em “Acontecimento” e “Minsk”, o foco naquelas narrativas são crianças e animais assombrados pela pobreza. Ademais, há outras questões peculiares dignas de estudo em *Kaschtanka* e *Vidas secas*, por isso esses dois escritos serão analisados a seguir.

5 A narrativa “Minsk”, em 2013, teve uma edição para crianças, sem alteração do texto escrito para adultos, pela Galera Record, com ilustrações de Rosinha.

Entre Kaschtankas e Baleias

Não é de hoje que a figura canina, apresentando-se com distintas facetas, está presente na literatura do Ocidente. Maria Ester Maciel, no posfácio de *Flush: uma biografia* – romance narrado por um cão e escrito por uma admiradora de Tchékhov, Virginia Woolf –, avalia essa contínua e alargada presença:

A linhagem dos cães literários é ampla e variada. De Argos, o cão de Ulisses, a Ulisses, o cão de Clarice Lispector; dos cachorros-filósofos de Cervantes ao vira-lata de Timbuktu, de Paul Auster; de Buck, o cão de *O chamado da selva*, de Jack London, à cachorra Baleia de Graciliano Ramos, os personagens caninos atravessam – cada um com sua singularidade – a história da literatura ocidental (Maciel, 2016, p. 129).

A crítica ainda amplia a lista, mencionando “Os bons cães”, de Charles Baudelaire, *Amar um cão*, de Maria Gabriela Llansol, *A insustentável leveza do ser* (em que se destaca a cadelinha Karenin), de Milan Kundera, e “como não citar Kachtanka, de Anton Tchékhov, que vive uma experiência inesquecível depois de se perder dos donos?” (Maciel, 2016, p. 130).

As cadelas Kaschtanka e Baleia, citadas por Maciel, se irmanam pelas seguintes coincidências: são movidas pela fidelidade a seus tutores, passam por intensos percalços e, exatamente por isso, tendem a despertar comoção nos leitores, sejam eles adultos ou crianças. Elena Vássina faz o seguinte comentário sobre a narrativa tchekhoviana: “Na escola primária na Rússia, todas as crianças leem este conto de Anton Tchékhov (1860-1904) e se envolvem com a história de seu personagem principal” (Vássina, 2013, s.p.). Esse enunciado está na orelha do livro, contendo apenas esse texto do autor russo, direcionado ao público mirim, com ilustrações de Rebeca Luciani e tradução de Tatiana Belinky, publicado pelo selo Globinho da editora Globo. No mini-posfácio do volume, intitulado “Kachtánka e Tchékhov”, Belinky afirma: “Essa história me emocionou quando menina, uma emoção que quero transmitir aos leitores brasileiros – crianças, adolescentes e adultos jovens de coração” (Belinky, 2013, s.p.). É importante observar que a tradutora passou para o português o texto tchekhoviano

na íntegra, sem alterar a versão para adultos que publicara na coletânea *Um homem extraordinário e outras histórias*, em 2007. Procedimento diferente foi o do tradutor Rubens Figueiredo, que fez adaptações no escrito original para torná-lo ainda mais acessível às crianças, em 2008, numa edição com ilustrações de Guenádin Spirin, lançada pela Cosac Naify.

Na Rússia, essa história teve sua primeira publicação no periódico Новое Время (*Novo Tempo*), no dia 25 de dezembro de 1887, e, depois de revisada e ampliada pelo autor, foi lançada separadamente em 1892 (Belinky, 2013, s.p.). Podem ser encontradas, nesse texto, duas características das obras tchekhovianas, identificadas por Boris Schnaiderman, que também traduziu *Kaschtanka*:⁶ a enganosa falta de importância dos episódios narrados e a presença de epílogo anticlimático (Schnaiderman, 2005, p. 330).

Apresento a seguir o enredo de “Kaschtanka”. O início da história mostra a cadelinha perdida em uma rua, a lembrar de como havia chegado até ali. Recorda que acompanhou seu dono, Luká Alexândritch, na entrega de trabalhos para clientes e nas várias paradas em tavernas para o marceneiro se alcoolizar. Estava faminta, pois havia comido apenas cola de fécula, na casa de um encanador, e uma casca de salame, em uma das tabernas. À noite, foi parar naquela via, depois de ser apartada de Luká, já completamente bêbado, por uma banda marcial. Sem encontrar seu dono depois do desfile, Kaschtanka vai até a porta de uma residência, da qual sai Georges, um artista de circo, que a convida a entrar e acompanhá-lo no jantar. A partir daí, se enceta uma nova fase na vida da cachorrinha, que, inclusive, ganha outro nome, Titia. Esta, junto com os outros moradores da casa, o ganso Ivan Ivânitch, o gato Fiódor Timófieitch, e a porca Khavrônia Ivânovna, passa a ensaiar alguns números para um espetáculo circense. Depois de algumas semanas na nova morada, uma outra novidade se apresenta para Titia-Kaschtanka, ela se depara com a morte: vê falecer seu amigo Ivan Ivânovitch. A cadela é então escalada

6 A tradução de *Kaschtanka* feita por Schnaiderman foi publicada em 1961 (anteriormente, portanto, às de Belinky e Figueiredo), no livro *O beijo e outras histórias*. Eu a escolhi para a citação neste ensaio.

para substituir o ganso nos espetáculos do circo, mas sua carreira de artista é interrompida logo na estreia: no meio da apresentação, ela é reconhecida por dois integrantes da plateia, seus antigos donos, Lucá e o filho Fiédiuschka, que a resgatam e, com ela, se direcionam à sua antiga casa.

A história é narrada em terceira pessoa, mas o narrador é contagiado pelo ponto de vista da cachorra, o que pode ser percebido nitidamente em várias passagens, como na identificação do espaço circense (“uma sopeira emborcada”), de uma elefanta (“uma gorda, enorme, que tinha rabo em lugar de nariz e dois ossos compridos, roídos em volta, que lhe saíam da boca”) e das lágrimas, saídas dos olhos de Georges, diante da morte do ganso (“E por suas faces deslizaram gotas brilhantes, dessas que se veem sobre as janelas, durante uma chuva”).

Além da visão da cadela, seu faro, certamente mais aguçado do que o dos humanos, dá as coordenadas da narração. Kaschtanka serve-se dele para tentar achar seu primeiro dono, quando se perde na rua, mas havia tantos cheiros de outras pessoas, confundindo-a, que desiste da empreitada. Na casa de Georges, suas primeiras impressões são guiadas pelo olfato e são usadas para fazer uma comparação com a residência de Luká: “Em casa do desconhecido, não cheirava a nada, mas no apartamento do marceneiro pairava sempre uma neblina e havia um cheiro magnífico de cola, verniz e aparas de madeira” (Tchékhov, 2006, p. 41).

Também a visão e o faro de Baleia interferem decisivamente na forma de contar do narrador de *Vidas secas*. Em uma passagem do livro em que ela (assim como Kaschtanka) se perde de seu dono, Fabiano (igualmente alcoolizado como Luká), tenta encontrá-lo rastreando seu cheiro, mas não o encontra entre “as pernas dos transeuntes” e seus “odores desconhecidos” (Ramos, 1995, p. 85). Os filhos de Fabiano são os que mais sentem sua falta e se exaltam de alegria quando reencontram a cachorrinha, a qual manifesta “com a língua e com o rabo um vivo contentamento” (Ramos, 1995, p. 85).

Vidas secas, publicado em 1938, surgiu a partir do conto “Baleia”, lançado um ano antes do romance no Suplemento

Literário do periódico *O Jornal*. Nele, as horas finais da vida da cadelinha são mostradas a partir do registro de suas impressões visuais e olfativas. Em uma carta à sua esposa, Heloísa, de 7 de maio de 1937, Graciliano comenta sobre o texto:

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, [...] estudar o interior duma cachorra é realmente uma dificuldade quase tão grande como sondar o espírito dum literato alagoano. Referindo-me a animais de dois pés, jogo com as mãos deles, com os ouvidos, os olhos. Agora é diferente. O mundo exterior revela-se a minha Baleia por intermédio do olfato, e eu sou um bicho de péssimo faro" (Ramos, 2011, p. 276-277).

Como em "Baleia", nos outros capítulos da obra, o narrador em terceira pessoa entra em simbiose com os personagens, identificados nos títulos: "Sinha Vitória", "Fabiano", "O menino mais novo" e "O menino mais velho". Essa organização acaba localizando a obra em "um gênero intermediário entre romance e livro de contos" (Candido, 2006, p. 63).

A presença de Baleia é marcante na história sobre essa família, que aparece inicialmente caminhando sem noção de qual será seu ponto de chegada, apenas desejosa de se afastar a todo custo de seu ponto de partida, assolado pela seca, carestia e fome. O grupo acaba encontrando uma casa abandonada e ali se aloja, descobrindo, posteriormente, que estão nas terras de um fazendeiro. Este se torna o patrão de Fabiano, não medindo esforços para explorá-lo por intermédio de trabalho excessivo e roubo no pagamento. Extinguem-se os dias famélicos, (assim como ocorreu na história de Kaschtanka, quando esta passa a morar na casa de Georges), mas, nessa nova fase, ligada à mudança espacial do grupo familiar, muitas carências ainda permanecem, pois o dinheiro que entra nunca é suficiente para suprir todas as suas necessidades. Outros percalços aparecem nesse novo lugar, como aquele que golpeia Fabiano, quando vai até a cidadezinha próxima para comprar alguns mantimentos e acaba sendo preso, fustigado pelo abuso de poder do "soldado amarelo".

Essa dura vida cheia de privação e injustiça é avaliada da seguinte maneira pelo vaqueiro: "Era um desgraçado, era como um cachorro, só recebia ossos" (Ramos, 1995, p. 96). Explorado

pelo patrão, espezinhado por policiais e ludibriado pelo dono de um armazém (que parece subtraí-lo nas suas compras), Fabiano, em um momento de revolta e embalado pela cachaça, grita: “Cambada de cachorros” (Ramos, 1995, p. 96). Nessas passagens do livro, a figura canina é usada como uma referência negativa, mas ela, no restante da obra, evoca positividade por causa da pequena Baleia, muito fiel e amorosa, que “era como uma pessoa da família, sabida como gente” (Ramos, 1995, p. 34). Essa frase indica a eliminação da fronteira entre o mundo humano e o canino e essa confluência se dá com mais intensidade, quando envolve os dois meninos: “brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam” (Ramos, 1995, p. 85).

O final de *Vidas secas* é análogo ao seu início: mostra a família caminhando fugindo da seca, o que torna a história circular. Também forma um círculo o percurso da protagonista de *Kaschtanka*, que, coincidentemente, é marcado pela caminhada, pois o começo e o término da história mostram a cadelinha acompanhando seu dono em uma rua.

O roer dos dias

Baleia tem nas entranhas de seu nome a ironia, pois, com “as costelas à mostra” (Ramos, 1995, p. 11), não é constituída de abundantes carnes como o animal aquático. Ela também não se parece nem um pouco com Tubarão, o nutrido cão de guarda que vigia a fazenda de Paulo Honório em *São Bernardo*. Talvez ela tenha um destino próximo ao de Moqueca, a cadela do conto homônimo, que faz parte de *Alexandre e outros heróis*, obra escrita por Graciliano para o público infanto-juvenil. Nessa narrativa, Moqueca, como seu próprio nome sugere, é devorada; no caso, devorada pela morte. É morta por um porco bravo, que ela perseguiu para mostrá-lo ao seu dono, o caçador e contador de causos Alexandre.

Baleia, como Moqueca, ajudava seu dono na caça, garantindo a ele, à sua esposa e a seus filhos a carne dos preás que acuava. De qualquer modo, isso não impedia que essa família fosse perseguida, com certa regularidade, pela fome. Esta

última perpassa quase todo o romance, o qual logo em suas páginas iniciais mostra os retirantes devorando um animal de estimação, que os acompanhava até então, o papagaio:

Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto. Agora, enquanto parava, dirigia as pupilas brilhantes aos objetos familiares, estranhava não ver sobre o baú de folha a gaiola pequena onde a ave se equilibrava mal. Fabiano também às vezes sentia falta dela, mas logo a recordação chegava. Tinha andado a procurar raízes, à toa: o resto de farinha acabara, não se ouvia um berro de rês perdida na catinga (Ramos, 1995, p. 11).

Dias depois de roer os ossinhos do papagaio, Baleia sonha com os grandes ossos bovinos, que boiam na sopa preparada por Sinhá Vitória, quando a família já está alojada e não há mais escassez de alimentos: “acreditava nos ossos, [...]. Admitia a existência de um osso graúdo na panela e ninguém lhe tirava essa certeza” (Ramos, 1995, p. 55).

Quando está prestes a morrer, Baleia deseja dormir e acordar num outro mundo, repleto de “preás, gordos, enormes” (Ramos, 1995, p. 91), para ela devorar. Nem a proximidade da morte lhe tira o apetite, diferentemente do que ocorre com Kaschtanka: o abatimento desaba sobre a cadelinha tchekhoviana, depois de assistir ao passamento do ganso, a ponto de ela perder a vontade de comer uma pata de galinha, que roubara do gato e escondera em um canto da sala de jantar. Logo que chegou à casa de Georges, a magreza da cachorra (igual à de Baleia) impressionou Georges, que fez o seguinte comentário: “ – Os donos alimentam você muito mal! [...]. E como você é magra! Só pele e ossos...” (Tchékhov, 2006, p. 41). Georges estava certo: a cadela, em sua antiga casa, era mal alimentada; e mais: era exposta às crueldades do garoto Fiédiuschka, que amarrava um pedaço de carne a um fio, dava a Kaschtanka e, “quando ela o engolia, o menino puxava-o com um riso sonoro, para fora da sua barriga” (Tchékhov, 2006, p. 42). Terríveis eram, pois, os dias de Kaschtanka com seus antigos donos, um adulto

alcoólatra e uma criança sádica. O pior é que ela acaba voltando àquelas mãos ao final da história. Por tudo isso, essa cachorrinha pode deixar os leitores comovidos, despertando neles a compaixão e o desejo de cuidar bem dos animais, tomando Luká e seu filho como antímodo no trato com os bichos domésticos. Talvez por esse caráter didático, o texto tchekhoviano seja bastante recomendável para a leitura de crianças, jovens e adultos, como indicou Tatiana Belinky.

A Rússia do século XIX e o Brasil do século XX deram base respectivamente para a narrativa de Kaschtanka e a história de Baleia (e seus parentes humanos). São textos que apresentam a fome como um signo de aberração. Parece que Tchêkhov e Ramos, com a sua literatura, queriam despertar nos seus conterrâneos e coetâneos o desejo de ver seus países sem as mazelas da violência e da privação de alimento, ligadas tanto aos animais quanto aos seres humanos, vislumbrando um horizonte para a sociedade mais amoroso e justo.

A fome em ambos os textos não se circunscreve apenas ao âmbito físico ela também se alarga na dimensão anímica. As crianças de *Vidas secas* são famélicas de saber: o menino mais novo quer aprender com o pai a amansar um cavalo e a tocar uma boiada, por isso se pendura em uma cerca e deposita seus olhos em Fabiano, sem perder nenhum dos seus movimentos na execução dessas tarefas. O menino mais velho deseja estudar os nomes das coisas e ampliar seu vocabulário, por isso, movido por intensa curiosidade de pesquisador, quer saber como são nomeadas as coisas que vê pela primeira vez na igreja e nas lojas da cidadezinha perto de sua casa. No lar, ele indaga a Sinhá Vitória sobre o significado de “inferno”, palavra advinda da boca desdentada de Sinhá Terta, quando benze Fabiano. Como obtém uma resposta vaga, repete o questionamento ao pai, recebendo apenas seu silêncio. Volta a lançar a mesma pergunta à mãe, com o acréscimo de uma segunda: “Como é?” (Ramos, 1995, p. 54). Depois de ouvir dela que é um lugar de “espetos quentes e fogueira”, o garoto dispara uma terceira questão: “ – A senhora viu?” (Ramos, 1995, p. 54). Por causa dessa última indagação, que também fica no ar, o menino toma um cocorote. Atormentado tanto pela falta de

resposta da mãe quanto pela sua violência, o menino sai em direção à beira de uma lagoa vazia e lá põe-se a chorar. Baleia “acompanhou-o naquela hora difícil”, procurando “minorar-lhe o padecimento” (Ramos, 1995, p. 55), com saltos e giros, o que tem um resultado positivo: o menino, ao se ver consolado, para de chorar e decide retribuir, com gestos generosos, o cuidado do animal: “O pequeno sentou-se, acomodou nas pernas a cabeça da cachorra, pôs-se a contar-lhe baixinho uma história” (Ramos, 1995, p. 55). A recepção da ouvinte é calorosa: “Baleia respondia com o rabo, com a língua, com movimentos fáceis de entender” (Ramos, 1995, p. 56). A conexão entre o menino e a cadelinha é grande e o amor a intensifica: “Afagou-a com os dedos magros e sujos, e o animal encolheu-se para sentir bem o contato agradável, experimentou uma sensação como a que lhe dava a cinza do borralho” (Ramos, 1995, p. 56).

A grande fome de saber das crianças, tornando-as pequenos seres investigativos, perturba Fabiano em certos momentos, que pensa: “eles estavam perguntadores, insuportáveis” (Ramos, 1995, p. 21). O homem também tinha curiosidade sobre o universo lexical, principalmente “as palavras compridas e difíceis da gente da cidade”, que “tentava reproduzir” (Ramos, 1995, p. 20). No entanto, recua e volta para a sua mudez, receando tornar-se como seu Tomás da Bolandeira, que devorava livros e jornais, mas que perdera todas as posses. Inicialmente, não desejava que os filhos se espelhassem naquele homem, mas ao final da narrativa, quando a família novamente se coloca na estrada, buscando uma cidade maior, desenha um futuro diferente para eles: “os meninos frequentariam escola” (Ramos, 1995, p. 126). As crianças se tornariam boas leitoras, como seu Tomás da Bolandeira, e ficariam hábeis para fazer cálculos matemáticos, como a mãe, Sinha Vitória, que sempre apontava a Fabiano como ele era ludibriado pelo patrão no pagamento. A família, ao fim da história, se direciona para uma outra cidade, prontos para adquirem nela novos conhecimentos.

Novos conhecimentos são adquiridos por Kaschtanka, quando passa a morar na casa de Georges, retirando sua vida da estagnação do antigo lar. Conhece outros seres: um dono mais amoroso e interage com um gato, um ganso e uma porca;

aprende a desempenhar várias ações que não conhecia ao ensaiar números para o circo e também testemunha a morte. Esta se transforma em objeto de reflexão da cachorrinha, depois que o falecimento é trazido aos seus olhos, bem como aos do gato e de Georges (todos veem o ganso se despedir da vida). A cadelinha prevê que no futuro todos um dia igualmente direcionariam seu olhar ao extinguir da sua existência: “Titia tinha a impressão de que também com ela ia acontecer o mesmo, idênticos os olhos, estenderia as patas, arreganharia os dentes, e todos haveriam de olhá-la horrorizados” (Tchékhov, 2006, p. 54).

O falecimento é representado metaforicamente no texto tchekhoviano como um “desconhecido invisível”, sugerindo que a cachorra, até então, não tinha uma experiência de proximidade com a morte:

Quando o patrão saiu, levando consigo a luz, fez-se novamente a treva. Titia estava com medo. O ganso não gritava mais, mas ela teve novamente a impressão de que alguém estranho estava parado no escuro. O fato mais terrível consistia em que não se podia morder esse estranho, pois ele era invisível e não tinha forma (Tchékhov, 2006, p. 52).

A presença do “desconhecido invisível” é sentida por Kaschtanka nos momentos antecedentes à hora final do ganso. Essa presença é captada pela cadela apenas no escuro, o que amplia o sentido da metáfora: a morte é toda envolta pela obscuridade. Isso parece evocar uma representação do falecimento parecida com aquela que se dá em *Hamlet*, de Shakespeare: só quem sabe o que é a morte são os mortos, ou seja, aqueles que adentraram o “país desconhecido”, que é exatamente desconhecido aos vivos, condenados, quanto a isso, à ignorância.

Baleia adentra o “país desconhecido” pelas mãos de Fabiano empunhando uma espingarda. São as mesmas mãos que em outros momentos a acariciaram, pois o homem “matara-a forçado” (Ramos, 1995, p. 114): o animal tornara-se vítima de hidrofobia, e o vaqueiro temia que a enfermidade chegasse aos filhos. A racionalidade que impulsionou o ato, no entanto, não evita que o coração de Fabiano doa e que ele se consuma em

remorsos todas as vezes que lembrava da cachorrinha. O corpo dela foi levado para onde a família depositava as cobras mortas. Ali, Fabiano muitas vezes tinha a impressão de que a cadela estava presente: “Sabia lá se a alma de Baleia andava por ali, fazendo visagem?” (Ramos, 1995, p. 114).

Baleia e Kaschtanka, aprendizes da vida e da morte, nos ensinam muito: mostram-nos o alto valor da fidelidade e do amor. Seus criadores, Ramos e Tchékhev, também muito nos ensinam, principalmente a não maltratar os animais e a farejar a empatia e a sabedoria neste nosso mundo cão.

Referências bibliográficas

ARTEAGA, Cristiane Guimarães. *A alma russa de um nordestino*: Graciliano Ramos, leitor de Dostoiévski. Dissertação de Mestrado. UFRGS, 2005.

BELINKY, Tatiana. Cachtánka e Tchékhev. In: TCHÉKHOV, Anton. *Cachtánca*. Tradução: Tatiana Belinky; ilustrações: Rebecca Luciani. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2013, sem paginação.

BRAGA, Rubem. (Coordenação). *Contos russos: os clássicos*. Prefácio de Aníbal Machado; supervisão de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3ª. edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. *Livros na mesa: estudos de crítica*. São Paulo: Livraria São José, 1960.

GOMIDE, Bruno Barretto. *Dostoiévski na rua do Ouvidor: A literatura russa e o Estado Novo*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2018.

MELO, Rafaela Marra. *O pobre-diabo no centro do palco narrativo: uma leitura comparatista entre Dostoiévski e Graciliano Ramos*. Dissertação de Mestrado. UFMG, 2019.

MENDONÇA, Paulo. Dostoiévski e Graciliano Ramos: literatu-

- ras do subsolo. *RUS* (São Paulo), 10 (13), p. 67-85, 2019.
- MENESES, Roberta Andrade. Análise comparada de contos na aula de literatura: métodos e reflexões. Anais IV ENLIJE. Campina Grande: Realize Editora, 2012. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/854>. Acesso em: 28/02/2025.
- MORAES, Dênis de. *O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*, São Paulo, Boitempo, 2012.
- RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 44ª edição. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2003.
- RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Nota de Heloísa Ramos. 8a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- RAMOS, Graciliano. *Conversas*. Organização de Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014, pp. 207-13.
- RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 34ª. edição. Rio de Janeiro: Record, 2021.
- RAMOS, Graciliano. *Minsk*. Ilustrações de Rosinha. Rio de Janeiro: Galera Record, 2013.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 65ª edição. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1996.
- RAMOS, Graciliano. *Viagem (Tcheco-Eslováquia – URSS)*. 5ª. edição. São Paulo: Martins Editora, 1970.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 70ª edição. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1995.
- RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Posfácio. In: TCHEKHOV, Anton. *A dama do cachorrinho e outros contos*. (Organização, tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman) (5ª edição) São Paulo: Ed. 34, 2005.
- TCHÉKHOV, Anton. *Cachtánca*. Tradução: Tatiana Belinky; ilustrações: Rebeca Luciani. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2013.
- TCHÉKHOV, Anton. *A dama do cachorrinho e outros contos*. (Organização, tradução, posfácio e notas de Boris Schnaider-

man). São Paulo: Editora 34, 2005.

TCHÉKHOV, Anton. *Kachtanka*. Tradução e adaptação de Rubens Figueiredo. Ilustrações de Guenádi Spirin. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

TCHÉKHOV, Anton. *Kaschtanka*. In: TCHÉKHOV, Anton. *O beijo e outras histórias*. Organização, tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman). São Paulo: Editora 34, 2006, p. 37-61.

TCHÉKHOV, Anton. *Um homem extraordinário e outras histórias*. Tradução de Tatiana Belinky. Porto Alegre: L & PM, 2007.

VASSINA, Elena. Texto-orelha. In: TCHÉKHOV, Anton. *Cachtánca*. Tradução: Tatiana Belinky; ilustrações: Rebeca Luciani. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2013.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Планеты, кометы и метеоры: зарубежные писатели в советском детском книгоиздании

Planets, Comets and Meteors: Foreign Writers in Soviet Children's Book Publishing

Autores: Svetlana Maslinskaia; Kirill Maslinsky
Instituto de Literatura Russa (Casa de Púchkin)
da Academia de Ciências da Rússia,
São Petersburgo, São Petersburgo, Rússia
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025
Recebido em: 15/04/2025
Aceito em: 11/05/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.235893>

МАСЛИНСКАЯ Светлана, МАСЛИНСКИЙ Кирилл.

*Планеты, кометы и метеоры:
зарубежные писатели в советском детском книгоиздании.*
RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 78-100, 2025.



Планеты, кометы и метеоры: зарубежные писатели в советском детском книгоиздании

Светлана Маслинская*
Кирилл Маслинский**

Резюме: Статья посвящена динамике репрезентации мировой литературы в советской детской книге. Материалом для анализа послужили данные библиографических указателей «Детская литература» (1918–1984), составленных И. И. Старцевым и его последователями. Мы рассматриваем общие колебания в интенсивности издания переводов с европейских языков в Советской России и СССР; анализируем, какое место занимали издания «классиков», переведенных в досоветскую эпоху, какие именно европейские авторы и тексты попадали в орбиту советского детского книгоиздания и как их состав менялся со временем в течение советской эпохи. В статье приведены общие количественные данные за весь период. Несколько более подробно рассмотрен отбор авторов для перевода в период НЭПа и Хрущевской Оттепели.

Abstract: The article is devoted to the dynamics of representation of world literature in Soviet children's books. The analysis is based on the data of the bibliographic indexes "Children's Literature" (1918-1984), compiled by I. I. Startsev and his followers. We consider general fluctuations in the intensity of publishing translations from European languages in Soviet Russia and the USSR. We start by analyzing the market share occupied by "classics" translated in the pre-Soviet era. We further discuss which European authors and texts fell into the orbit of Soviet children's book publishing and how their composition changed over time during the Soviet era. The article provides general quantitative data for the entire period. The selection of authors for translation during the NEP and Khrushchev's Thaw is considered in somewhat more detail.

Ключевые слова: Детская литература; Перевод; Книжный рынок; Классика; Мировая литература; СССР

Keywords: Children's literature; Translation; Book market; Classics; World literature; USSR

*Старший научный сотрудник Центра исследований детской литературы Института Русской Литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург. Член редколлегии научного журнала «Детские чтения». <https://orcid.org/0000-0001-7911-4323>. braunknopf@gmail.com

** Старший научный сотрудник, руководитель Лаборатории цифровых исследований литературы и фольклора Института Русской Литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург. <https://orcid.org/0000-0002-9674-2046>. kmaslinsky@pushdom.ru

Для советского ребенка восприятие европейской культуры неизбежно проходило через призму сменяющих друг друга конфронтационных и изоляционистских нарративов советского режима, а также выстроенных им цензурных барьеров. Однако несмотря на политические препятствия, на протяжении всего советского периода продолжали выходить детские книги, переведенные с европейских языков. Будучи одним из каналов культурного трансфера, детские книги так или иначе участвовали в репрезентации западного, европейского и в целом зарубежного мира для советских детей. Нас интересует общая картина репрезентации мировой литературы в советской детской книге и ее динамика: какие именно европейские языки, авторы и тексты попадали в орбиту советского детского книгоиздания, и как их состав менялся со временем в течение советской эпохи.

Существующие исследования дают только очень фрагментарную картину динамики переводных изданий в советской детской литературе. Чаще всего издательская история становится предметом рассмотрения в работах, посвященных переводам произведений отдельных писателей в СССР, например, В. Гюго (Truel, 2014) или Ш. Перро (Melnikov, 2018). Встречаются обобщающие работы о переводах с отдельного языка за более или менее длительный период (Simonova, 2020; Gromova, 2021; Gromova 2021a.), но статистические сведения в них упоминаются эпизодически, иногда цитируются цифры за отдельные годы (Rubtsova, 1926). Большинство работ о переводах детской литературы посвящены проблемам адаптации и доместикации текстов при переводе на русский язык, и для них издательская история текста

остается периферийным вопросом (Из недавних характерных примеров можно назвать монографию «Переводя Англию на русский. Политика детской литературы в Советском Союзе и современной России» (Goodwin, 2020)).

Мы ставим своей задачей обрисовать общую картину притока текстов из других национальных литератур в советское детское книгоиздание и рассмотреть, как менялась конфигурация источников этих текстов в течение советского периода в количественном и качественном отношении. Оптимальным материалом для подобного анализа выступают библиографические данные, по которым можно проследить издания и переиздания переводов с интересующих нас языков. Источником данных для нашего исследования послужил указатель «Детская литература», составленный И. И. Старцевым и его продолжателями и охватывающий период с 1918 по 1984 гг. (Startsev, 1933–1989). Указатель представляет собой наиболее полную библиографию детских книг, издававшихся на русском языке в Советской России и затем в СССР. В этой работе мы следуем за Старцевым в том, какие издания он определял как детские книги и включал в свою библиографию. Это все художественные и нехудожественные издания, адресованные детям, в том числе и переводные.

Количественная оценка объема переводов для изучения связей между национальными литературами в системе мировой литературы – классический прием для социологии литературы (Heilbron, 1999; Heilbron, Sapiro, 2016). Однако простое суммирование количества переводов дает лишь представление об источниках литературного трансфера. Мы же хотим оценить не только из каких иностранных литератур приходили детские книги, но и какие из них задержались в советском детском книгоиздании.

Структура имеющихся в нашем распоряжении библиографических данных позволяет отслеживать (пере)издания произведений конкретного автора. Хотя драйвером для отбора книг, которые будут в конечном итоге переведены и изданы, может быть тема произведения

или национальная культура (народные сказки и т. п.), зачастую, и особенно в художественной литературе, таким драйвером выступает репутация конкретного автора и интерес к нему в его стране и в других странах. Для многих акторов-посредников, обеспечивающих процесс трансфера между национальными литературами, категория автора играет ключевую роль в критериях отбора текстов для перевода и публикации (Sapiro, 2024).

Потенциальная издательская судьба переводных авторов варьируется так же, как и для любых литераторов: от однократной публикации с последующим забвением до регулярных переизданий в продолжение столетий. Все разнообразие возможных издательских траекторий можно разделить на три прототипические группы. Для наглядности позволим себе метафору и уподобим издательские траектории траекториям небесных тел.

1. «Планеты». Давно вошедшие в читательский и издательский канон авторы («классики»), которые могут переживать периоды большего или меньшего издательского интереса, но в конечном счете неизменно возвращаются и присутствуют на книжном рынке на постоянной основе.

2. «Кометы». Авторы, продолжающие издаваться после первого перевода, то есть порождающие более или менее интенсивный и протяженный во времени издательский след («хвост кометы»). Некоторые из этих авторов в более долгосрочной перспективе могут окончательно закрепиться в издательском каноне и перейти в разряд «планет».

3. «Метеоры». Авторы, изданные однократно, либо переиздававшиеся, но на протяжении весьма недолгого периода времени. Их появление в иностранной литературной системе остается частью конкретного исторического момента. Нередко такие авторы, происходящие из одного литературного источника, могут появляться сериями, напоминая метеоритный поток.

Границы между этими категориями весьма условны: между первой и второй и второй и третьей нет четкого противопоставления, поскольку что имеется ввиду под достаточно долгим присутствием на рынке или в какой

момент считать автора вошедшим в канон, остается на произвольное усмотрение исследователя. Смысл этой космической метафоры не столько в классификации, сколько в визуализации спектра издательских историй разных авторов. Обобщая, можно сказать, что характеристики издательских траекторий описываются двумя параметрами: длительность присутствия автора на рынке и его заметность в этот период (выраженная, например, в общем количестве изданий или тиражах).

Дальнейшее изложение будет построено следующим образом. Сначала охарактеризуем наши данные и методологию подсчета. Затем обрисуем общие статистические показатели о месте переводов в издательском потоке советской детской книги и предложим нашу периодизацию на основании динамики издания переводов и политической конъюнктуры. Характеристику переводной литературы начнем с рассмотрения корпуса переводной детской книги, унаследованного от досоветского периода. Затем обсудим, какие новые языки и авторы появились в разные периоды, с отдельным фокусом на периоды НЭПа и Оттепели. Статья завершается подведением итогов о динамике переводов детской литературы советского периода в целом.

Данные и методология подсчета

Данные указателей «Детская литература» были оцифрованы, преобразованы в машиночитаемый формат и опубликованы в виде датасета (Maslinsky, 2022). В процессе подготовки данных была проведена большая работа по идентификации авторов, каждому автору присвоен уникальный идентификатор, что позволяет отслеживать издания его/её произведений за весь период. Издания, в которых авторы не указаны в титульных данных (сборники, издания обработок фольклора и т.п.) и не вынесены в поле автор в библиографическом описании, учтены нами как безавторские. Переводные издания были определены как через прямое указание

на перевод в выходных данных, так и в некоторых случаях вычислялись через сведения об авторе. Например, не для всех произведений Ганса-Христиана Андерсена в библиографической записи указано, что это перевод, но мы учли все издания его произведений как переводы. Язык оригинала извлекался аналогичным образом из библиографической записи либо вычислялся на основании сведений об авторе. Переработки, обработки для детей, сокращенные издания и прочие производные тексты учитывались наравне с другими переводами.

Общие сведения и периодизация

Из всех учтенных в указателях Старцева изданий для детей с 1918 по 1984 год переводные составляют 14,5% (10771 издание). Около половины всех изданных переводов (49,3%, 5124 издания) приходится на переводы с иностранных языков, вторая половина – переводы с языков СССР и России (Maslinsky, 2024). Среди переводов с иностранных языков абсолютное большинство составляют в широком смысле европейские языки, включая славянские и языки стран социалистического блока – 93,2% от всех переводов с иностранных языков. Оставшиеся 6,8% (всего 349 изданий) – это переводы с азиатских и африканских языков, которые мы не будем рассматривать в этой работе. Все дальнейшие результаты относятся только к группе переводов с европейских языков.

Общее количество выходявших за год переводных изданий довольно сильно колебалось в течение советского периода (рис. 1), и эти колебания отражают в том числе колебания общего объема книжного рынка для детей (Maslinsky, Maslinskaia, 2022). В довоенный период максимальное количество переводов приходится на конец НЭПа, с 1927 по 1930 год. После 1945 года наблюдается стабильный тренд постепенного роста количества издаваемых за год переводных изданий с европейских языков. Однако на фоне этого тренда отчетливо виден

очень значительный количественный всплеск, хорошо соотносимый с периодом Оттепели — с 1955 по 1961 год. Самые глубокие провалы в количестве изданных переводов совпадают с периодами гражданской войны, начала 1930-х годов — момент запрета и разгрома частного книгоиздания — и Второй мировой войны. В послевоенный период на фоне холодной войны количество переводных изданий растет относительно медленно и достигнет пикового уровня НЭПа только в самом конце 1970-х. Послевоенное торможение переводов с иностранных языков становится еще заметнее, если оценить процент переводных изданий в общем потоке всех книг для детей. Пиковые количества переводов с европейских языков (в процентном отношении) наблюдаются в эпоху НЭПа (1927 год, 11%) и в 1937 году (16%) — в момент расцвета деятельности С. Маршака, который во многом определял политику переводов в 1930-е годы до разгрома Ленинградской редкции Детгиза в 1937 году. Послевоенные пики приходятся на 1946 год (8%) и уже отмеченный выше период Оттепели (10%). К концу 1970-х — началу 1980-х доля переводов с европейских языков выходит к уровню 8–9% от всех выходящих детских изданий. (рис. 1).

Для удобства анализа и презентации результатов мы сгруппировали материал на 10 относительно небольших периодов. Выбирая границы периодов, мы ориентировались на описанные выше изменения в интенсивности изданий переводов, а также руководствовались моментами значительных изменений в политическом контексте. Мы также стремились сбалансировать периоды по длительности, чтобы они были сравнимыми. Выбранные нами границы периодов отмечены пунктирными линиями на графике (рис. 1).

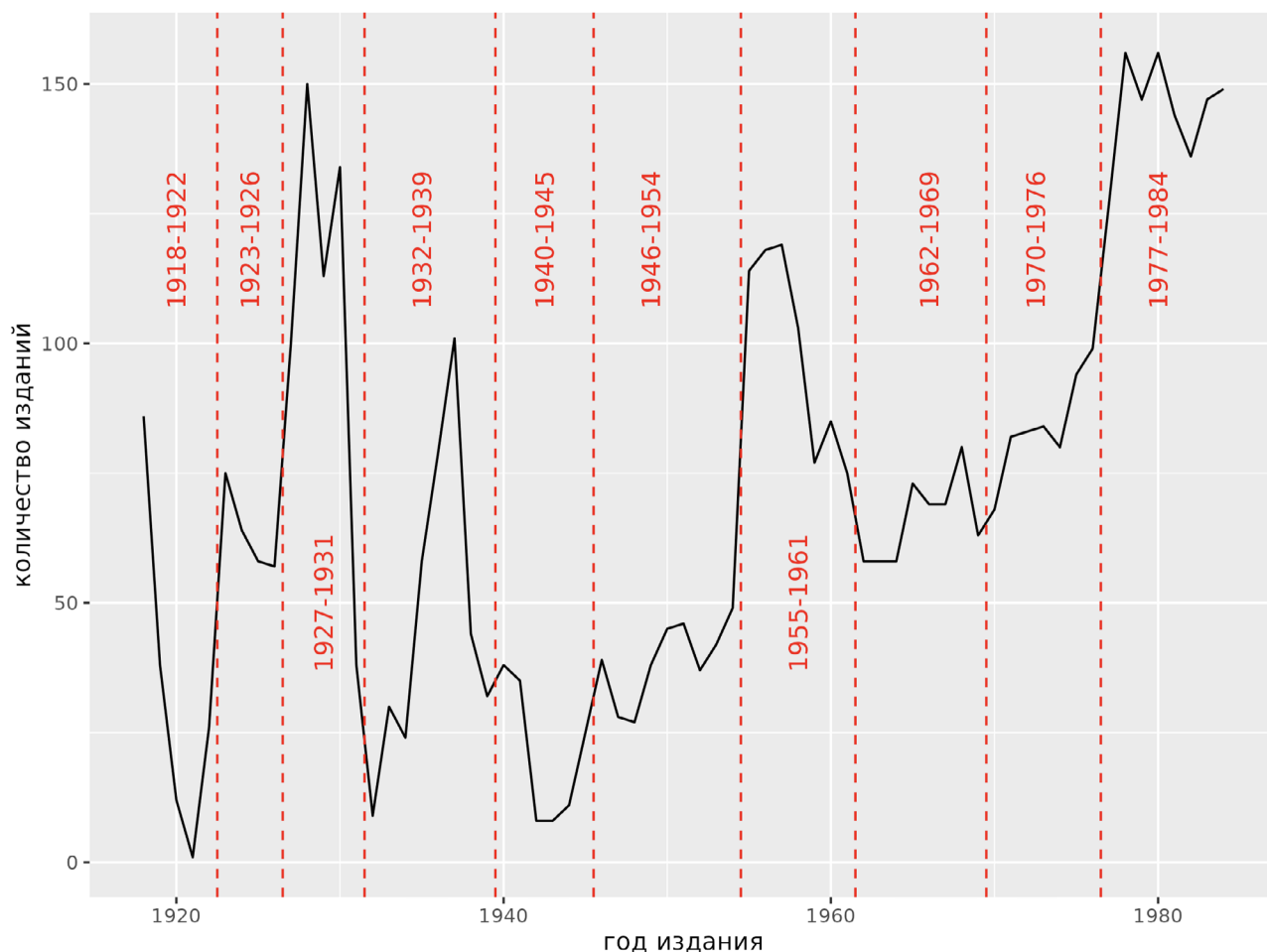


Рис 1. Общее количество изданий переводов с европейских языков за год, 1918–1984

Авторы досоветского периода

Важная особенность наших библиографических данных для анализа издательской истории переводов заключается в том, что они ограничены 1918 годом. Однако очевидно, что многие из издававшихся после революции книг вошли в детское чтение на русском языке еще в досоветский период. Поэтому мы выделили в получившемся списке переводных авторов тех, чьи произведения выходили в России до 1917 года включительно.

Всего обнаружилось 172 таких автора, издававшихся до 1917 года и переиздававшихся в советское время для детей. Однако значительная часть из них приходится на тех,

чьи произведения переиздавались либо sporadически, либо в течение ограниченного периода. Стабильное ядро дореволюционных детских авторов не так велико. Если ограничиться только теми авторами, которые публиковались в каждом из выделенных нами 10 периодов, получится список из 11 имен. При этом на эту узкую группу авторов приходится чуть больше половины (53%) всех советских изданий дореволюционных переводных авторов. Если включить тех, чьи произведения выходили в 9 из 10 периодов, список расширится до 68 имён (67% изданий), в 8 — до 95 (75%). Именно их — постоянно переиздаваемых в советский период дореволюционных авторов — можно считать прочно вошедшими в канон детского чтения и в этом смысле классикой детской литературы. Кратко охарактеризуем этот круг авторов, которых согласно нашей космической метафоре, можно уподобить планетам, устойчиво пребывающим на своей орбите.

В когорту «планет», или классических авторов, входят прежде всего сказочники — Г.-Х. Андерсен (суммарно 270 изданий за весь советский период), братья Гримм (225), Ш. Перро (165) и Р. Киплинг (132). Другую группу составляют авторы приключенческой литературы: Ж. Верн (204), Ф. Купер (104), М. Рид (76), Д. Дефо (67), Р. Стивенсон (51). Самым издаваемым из них за весь изучаемый период был Ж. Верн, что связано с его чрезвычайной популярностью еще с дореволюционных времен (Moreva, 2015). При этом в середине 1920-х годов и он, и другие авторы приключенческого жанра были подвергнуты резкой критике, и количество их изданий резко сократилось. Критики в тот момент обосновывали этот факт необходимостью политической цензуры:

Больше того, в помощь литературе, написанной для взрослых, пришла еще литература, уже специально сочиненная для детей, так сказать «под Дефо», «под Вальтер Скотта», «под Купера» и т. д. Сюда относятся Майн-Рид, Лори, Буссенар, Гранстрем, Жюль Верн и другие писатели «для юношества». Говоря об их творчестве, нужно помнить, что в основе его лежит интерес капиталистического мира к новым странам с

цветным населением. Все эти романы проникнуты глубоким убеждением в превосходстве белой расы над любой цветной и нескрываемым презрением к «глупым» (иногда только по-звериному хитрым) неграм, малайцам, китайцам и др. Соответствует ли задачам советской власти воспитание детей на такого рода «колониционной» литературе? Ответ ясен (Arnautov, 1925, p. 150).

Но уже через три года педагоги рапортуют о возвращении классиков на книжный рынок. Авторитетная исследовательница детского чтения Павла Рубцова в 1928 году пишет о новой издательской тенденции – переиздании «колониционной» литературы:

Характерно для этого года начало возрождения детских «классиков». Издательства «Земля и Фабрика» и ГИЗ начали переиздавать Майн Рида, Жюль Верна, Кипплинга и Стивенсона, «Новая Москва» – Андерсена. Переизданы любимые детские книги «Маленький Оборвыш» Гринвуд, Робинзон Крузо и др. Все старые книги в новых изданиях переработаны в связи с тенденциями современности. Как было уже сказано выше, некоторые авторы и отдельные книги выходили повторно в течение года, а некоторые параллельно в разных издательствах, как например, Джек Лондон «Забастовал» и Зонлейтнер «Пещерные дети». Всего повторно и параллельно издано 9 названий (Rubtsova, 1928, p. 71).

В 1930-е годы о переиздании произведений перечисленных авторов говорили не иначе, как извлечении из «сокровищницы старой литературы произведений классиков для чтения наших ребят» (Smirnov, 1934, p. 6). Так же извлекали и романы Ч. Диккенса (70 изданий для детей), М. Твена (144) и Дж. Лондона (94), ценя в них реалистическое отражение социальных проблем в разных историко-культурных обстоятельствах. Особое место в ряду классиков занимал единственный писатель-анималист Э. Сетон-Томсон (96).

Суммарно переводы дореволюционных авторов составляют значительную долю от всех советских детских переводных книг. За период с 1918 по 1984 год на

них приходится 61% всех изданных переводов (по числу изданий, 62% по общему тиражу), хотя дореволюционные авторы составляют всего 16% от списка всех переводившихся авторов. Доля дореволюционных книг существенна в каждый из десяти выделенных нами периодов: от 30% (в 1962–1969) до 90% (в 1918–1922) всех переводных изданий (в доле общего тиража – от 48% до 93%). В каждый из периодов издавалось от 46 до 74 дореволюционных переводных авторов, см. рис. 2, где эта дореволюционная когорта обозначена красным цветом.

Новые переводные авторы в советскую эпоху

В советский период издание новых иностранных авторов, не входивших ранее в круг детского чтения, значительно колеблется в количественном отношении в зависимости от политических и экономических обстоятельств. Для наглядности мы разделили всех иностранных авторов, впервые изданных для детей в советскую

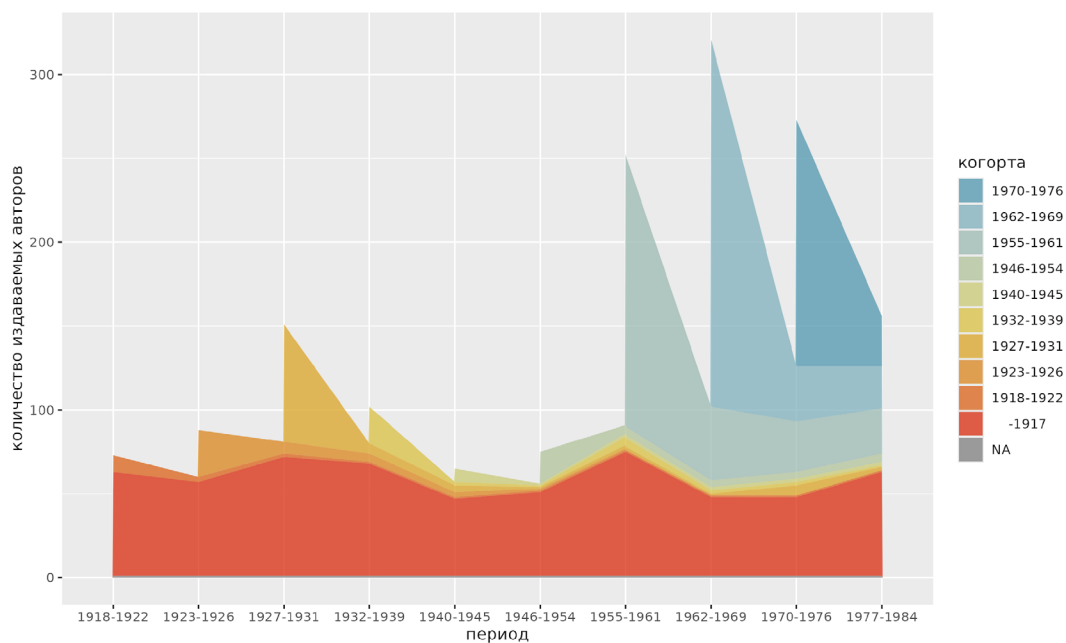


Рис. 2.
Количество новых
переведенных
авторов за каждый
период

эпоху, на «когорты» — группы, соответствующие выделенным нами 10 периодам. Каждую когорту составляют те авторы, книги которых впервые были опубликованы в переводе на русский в адресованных детям изданиях в данный период. Все дореволюционные авторы объединены в одну когорту (-1917). На рис. 2 показано количество авторов из каждой когорты, которые издавались в каждый из периодов. Когорты обозначены цветом.

Структурирование данных по когортам, объединяющим авторов по моменту первого перевода, позволяет сделать несколько наблюдений. Во-первых, количество вновь переводимых авторов превысило количество издающихся дореволюционных авторов только начиная с периода Оттепели, после 1955 года. За довоенный период относительный пик новых переводов приходится на период позднего НЭПа и начала культурной революции (1927–1931). Во-вторых, из вновь переведенных авторов в последующие периоды всегда продолжает издаваться только относительно небольшая часть — «кометы», причем уже в следующем периоде остается не более четверти авторов когорты (многие авторы останутся не переизданными, либо их переиздания не выйдут за рамки относительно короткого периода в несколько лет). С течением времени количество переиздаваемых авторов из каждой когорты стабилизируется — это означает, что часть авторов достаточно прочно вошли в канон детского книгоиздания.

В этом отношении бросается в глаза асимметрия между авторами, переведенными до и после Второй мировой войны: в то время как к концу изучаемого периода (1980-е годы) многие авторы послевоенных когорт продолжают издаваться, из довоенных в издательском каноне не закрепился почти никто. Такой эффект объясняется, с одной стороны, изначально небольшим числом переведенных в это время авторов, например, за 1918–1922 было переведено 9 новых авторов, из которых лишь один («Питер Пен» Джеймса Барри) издавался к началу 1980-х. Из 28 авторов 1923–1926 к концу периода на издательском

рынке не осталось ни одного – эти авторы пролетели как «метеориты» и исчезли со звездного неба детского книгоиздания. С другой стороны, из относительно больших когорт переводных авторов конца 1920-х – 1930-х к концу изучаемого периода остались буквально единицы. Это юмористические рассказы Ярослава Гашека (впервые переводился в 1927–1931) и сказки о Братце Кролике Джоэля Харриса (переведены в 1932–1939). Для сравнения, 27 из авторов, переведенных в период Оттепели (1955–1961), продолжают издаваться к началу 1980-х (17% от всех авторов этой когорты).

Рамки статьи не позволяют подробно обсудить состав и издательскую судьбу авторов каждой когорты, поэтому мы сфокусируемся на двух периодах, когда европейская литература для детей публиковалась наиболее активно – НЭП и Хрущевская Оттепель. В то же время два эти периода достаточно контрастны по профилю переводов и характеру издательских траекторий авторов.

Переводы периода НЭПа

Как мы показали выше, новая иностранная детская книга эпохи НЭПа для советских читателей почти полностью осталась в рамках этого периода. Каков был состав переводившихся тогда европейских авторов, промелькнувших метеорами на советском издательском небосклоне 1920-х? Попробуем кратко обрисовать их коллективный портрет.

1. Писатели, придерживавшиеся коммунистических взглядов, в том числе и переехавшие в Советскую Россию, как итальянский коммунист Артуро Кароти. С 1925 года вышло 10 наименований его книг (например, «Гарри Айзмэн – американский пионер» или «Дети запада»), последняя в 1931 году – в год его смерти. После этого его произведения для детей не переиздавались. Другой аналогичный пример – «красная графиня» Герминия Цур-Мюллен, австрийская писательница, примкнувшая к коммунистическому движению, чьи

«пролетарские сказки» (Balina, 2018) издавались с 1923 по 1927 год. И наконец, Бела Иллеш, коммунист, участник Венгерской революции 1919 года, который в 1923 году переехал в СССР и в 1929 году выпустил для детей переведенный с венгерского языка сборник «Ружье и другие рассказы».

2. Прикладные пособия по организации детского досуга, например, книги американского популяризатора Александра Русселя Бонда «Американские школьники на каникулах» и «У героев техники» переиздавались с 1925 по 1931 годы. В эту группу можно отнести и научно-популярную литературу, например, книги американского натуралиста Эрнеста Гарольда Байнса (1868–1925), у которого вышло 7 книжных изданий его произведений с 1928 по 1933 годы.

3. Книги тех, чьи педагогические взгляды соответствовали советским образовательным реформам 1920-х годов и/или содержали описание рабочего детства. К таким произведениям, шестикратно переизданным в течение 1927–1931 годов, относится «Дневник Петера Штоля» немецкого педагога Карла Данца. Школьная повесть на ту же тему «Бунт третьеклассников» немецкого писателя Вильгельма Шпейера вышла единожды в 1929 году.

4. Заметное место занимают переводы политически-конъюнктурной литературы, которые издавались только один раз и исчезали с книжного рынка. Например, книга немецкого коммуниста и педагога Эрвина Гёнле «Коммунистические детские группы» (1924) или сборник рассказов «Дети труда: Рассказы из жизни пролетарских детей Скандинавии» (1926), куда вошли произведения Мартина Андерсен-Нексё, Йохана С্কьольборга, Йоханнеса Вильгельма Йенсена, Йеппе Окьера и Вальтера Христмаса. Но при этом произведения Мартина Андерсен-Нексё, датского писателя-коммуниста, одного из основателей Коммунистической партии Дании, выходили в детских издательствах до 1958 года. В точности такая же судьба была у произведений венгерского коммуниста, воевавшего в Гражданской войне на стороне красных, Мате Залка, он писал на венгерском и русском языках и издавался с 1925 по 1957 год.

Единожды издавались и многие переводы приключенческой детской литературы, которая подверглась жесткой педагогической критике в середине 1920-х годов. Лишь немногие классики приключенческого жанра смогли преодолеть этот барьер. Так, немецкий беллетрист Артур Гейе, романы и повести которого издавались в 1927–1931 годах 9 раз, впоследствии был предан издательскому забвению.

Особую немногочисленную группу составляют писатели, издававшиеся в XIX веке и единожды переведенные в России уже в советское время. Например, повесть «Веселые приключения норвежской девочки» норвежской писательницы Диккен Цвильгмейер, вышедшая в переводе М. Горбунова-Посадова в издательстве «Посредник» в 1927 году. К таким же случаям можно отнести «Перо фламинго» Керка Монро, которое было переведено в 1930 году и больше не переиздавалось. Возможно, интерес к творчеству Монро был вызван популярностью в начале XX века темы его произведения – жизнь индейцев. Поэтому в этот период выходили и переводы писателей индейского происхождения: так, «Юношеские воспоминания индейца племени Сиу» Чарльза Истмена (Охиджеза) вышли в 1923 году в Берлине в издательстве А. Ф. Девриена, а затем было выпущено еще два переиздания в 1925 году в Госиздате.

Но долгожителей, которых начали издавать в 1920-е и которые смогли удержаться в издательском потоке до 1940–1950-х годов, были единицы. В пользу такого выживания могла сыграть определенная тематическая ниша, делающая книгу востребованной на рынке научно-популярной книги. Например, Поль Генри де Крюи, американский популяризатор науки, автор книги «Охота за микробами», первое издание которой вышло в 1928 году, а последнее из советских изданий – в 1957 году, в целом, его произведения выдержали 15 переизданий.

Переводы периода Оттепели

Война и послевоенное сталинское десятилетие (1946–1954) для переводов иностранных детских книг были периодом чрезвычайно скудным. Тем ярче был контраст с началом Оттепели, когда в течение нескольких лет доля переводов на советском книжном рынке для детей значительно возросла (до 18% по количеству изданий, по сравнению с 12% в позднесталинский период). Причем рост обеспечивается как за счет новых переводов – с начала Оттепели доля новых переводов держится на уровне 50%, то есть на каждую выходящую старую книгу приходится одна новая, – так и за счет возвращения в издательский портфель некоторых давно не печатавшихся дореволюционных авторов – «комет». Например, в этот момент печатаются не выходявшие до этого в советское время в детских изданиях детективные романы Уилки Коллинза («Лунный камень», «Женщина в белом»), историко-приключенческий роман Теофиля Готье («Капитан Фракасс»), приключенческий роман Г. Р. Хаггарда («Копи царя Соломона»). Кроме того, снова выходят несколькими изданиями давно не издававшиеся приключенческие произведения Л. Буссенара и романы о доисторическом прошлом Ж.-А. Рони-старшего («Борьба за огонь», «Пещерный лев»).

В наших данных насчитывается 162 новых, впервые изданных на русском языке авторов, за период, соответствующий хрущевской Оттепели (1955–1961). Новые переводные авторы отличались не только многочисленностью, но и разнообразием языков-источников (всего 22 языка). Причем языковая палитра новых советских переводов в значительной степени отличалась от того круга языков, с которого детские книги переводились в дореволюционной России. Если сравнить долю каждого языка в когорте дореволюционных и оттепельных переводов, обнаруживаются значительные сдвиги в переводческих приоритетах, которые еще не наблюдались

в период НЭПа. В наибольшем выигрыше с точки зрения количества переводимых авторов оказались языки стран социалистического блока, и прежде всего славянские: чешский (27 новопереведенных авторов за период Оттепели), польский (16 авторов), болгарский (10). В этой же группе появились несколько языков, с которых до революции детские книги не переводились вовсе: венгерский (12 авторов), румынский (7), сербохорватский (9), албанский (3), словенский (1). Некоторые западноевропейские и скандинавские языки во время Оттепели повысили свою долю с точки зрения общего количества изданий – это шведский (прежде всего за счет популярности произведений А. Линдгрена) и итальянский (9 новых авторов). Список языков-источников пополнился также португальским языком, однако единственный переведенный с него автор представляет бразильскую литературу – Монтейру Лабату («Орден Желтого Дятла» и «Сказки тетушки Настасии»).

Изменение круга языков-источников было результатом целенаправленной культурной и издательской политики, мотивированной зонами политических интересов и влияния СССР. Советские издательские работники этого периода прямо проговаривали эти политические установки на совещаниях:

Несколько слов об иностранной литературе. Мы считаем особо уделить внимание книгам, посвященным или показывающим строительство социализма в странах народной демократии в нашем социалистическом лагере. Это не значит, что мы не учитываем произведений передовой, прогрессивной литературы Запада. Особое внимание постарались уделить изданию книг писателей Азии и Африки. Мы тут постарались компенсировать свое отставание (Transcript, 1962, p. 11).

Стратегия отбора авторов для перевода с языков «стран народной демократии», определялась, по-видимому, прежде всего коммунистическими взглядами авторов (Simonova, 2020, p. 462-464; 477-481; 488-491). Эта модель отбора авторов была характерна уже для периода НЭПа, однако в послевоенном СССР она становится

основным и почти единственным драйвером литературного импорта для стран социалистического блока. Это положение можно проиллюстрировать на примере авторов, переведенных с болгарского языка в период Оттепели. Всего таких авторов 10, среди них коммунисты и литературные функционеры, такие как поэт Асен Босев (в 1953–1955 годы советник по культуре болгарского посольства в Москве), прозаик Павел Вежинов, автор анималистических сказок Георгий Караславов. Жанры переводившихся произведений достаточно разнообразны и, как кажется, не очень существенны при условии политической лояльности автора. Это могли быть авторы сказок, часто анималистических. Например, Елин-Пелин (умер в 1949 году), который на момент первого перевода считался классиком болгарской литературы, Борис Априлов («Приключения лисенка»), рассказы члена компартии с 1944 года Эмилияна Станева, повесть «Твердость побеждает» Славчо Трынского, коммуниста, участника партизанского движения и Народно-освободительной повстанческой армии Болгарии. С болгарского переводились и более и менее ангажированные произведения, например «Школа смелых» о молодежном революционном движении Болгарии Емила Коралова, с одной стороны, и сборник рассказов о повседневности маленькой болгарской пионерки «Маргаритка и я» Петра Незнакова — с другой.

За счет расширения круга языков-источников в когорте авторов, переведенных в период Оттепели, довольно значительно снизилась доля языков, доминировавших в дореволюционных переводах. Английский потерял 25% по сравнению с долей англоязычных среди переизданий дореволюционных авторов, аналогичный процесс затронул французский (–21%), датский (–8%) и немецкий (–5%). Тем не менее, новых авторов с этих языков также продолжали переводить. Впрочем, издательская траектория для большинства из них была весьма непродолжительной. Из англоязычных авторов (всего 22) получают наибольшую издательскую популярность и продолжают

издаваться до конца изучаемого периода А. А. Милн (9 изданий), Р. Саббатини («Одиссея капитана Блада»), Д. Биссет, Лейла Берг и Э. Лир. Из новопереведенных французских авторов (8) только стихи Мориса Карема продолжают издаваться до начала 1980-х. Из немецких (17) по три переиздания до начала 1980-х выдержат только книги И. Койн («Девочка, с которой детям не разрешали водиться») и первого секретаря Союза писателей ГДР Э. Штриттматтера.

К концу изучаемого периода из когорты оттепельных переводов, помимо названных выше английских, французских и немецких авторов, а также Астрид Линдгрен и Альфа Прёйсена, представляющих «скандинавскую волну», ещё продолжали издаваться и некоторые авторы, переведенные с языков «стран народной демократии». Это А. Босев (7 изданий с 1955 по 1984 годы) и П. Вежинов (3) с болгарского, Ж. Мориц (3) с венгерского, аргентинского писателя Альваро Юнке (7) с испанского, Б. Герц (5) с польского, О. Панку-Яшь (6), Н. Кассиан (2), М. Сынтимбрюну (2), М. Эминеску (2) с румынского, Д. Максимович (2) и Б. Чопич (2) с сербского, О. Секора (8), В. Незвал (4) и Э. Петишка (2) с чешского. Издательское наследие Оттепели, таким образом, привело к некоторому расширению репертуара зарубежных детских авторов как минимум на два последующих десятилетия – хвост оттепельных «комет» оказался длиннее, чем «комет» НЭПа.

Итоги

По результатам наших наблюдений можно заключить, что при всем изоляционизме советского режима и выстроенных им цензурных барьерах, советская литература продолжала функционировать как достаточно заметный узел мировой, прежде всего европейской, литературы. Это проявляется в круге языков, переводы с которых издавались для детей, – суммарно продолжают доминировать английский (1875 изданий за весь

изучаемый период), французский (914) и немецкий (560). Кроме того, в библиографических данных мы не наблюдаем радикального разрыва с дореволюционной традицией книгоиздания для детей, несмотря на довольно жесткую риторику 1920-х. Напротив, в периоды войн и экономических трудностей именно дореволюционные авторы оставались той переводной детской литературой, которая продолжала выходить, и их доля в потоке детских книг возрастала. Некоторые отторгнутые в раннесоветский период дореволюционные авторы постепенно возвращались в детское книгоиздание. Хотя приходится признать, что для восстановления традиционных литературных связей с западноевропейскими литературами требовались периоды относительной либерализации, такие как НЭП или Оттепель. Сквозь призму библиографии детской книги отчетливо видно, как в эти моменты активизируется издание переводной литературы и происходит и возврат старых европейских авторов, и приобретение новых, идеологически не мотивированных литературных фигур, таких как, например, скандинавские авторы психологической прозы (Астрид Линдгрен), или британские авторы нонсенс-поэзии (Эдвард Лир) и игровой детской прозы (Дональд Биссет).

Однако политические ограничения оставили и безусловный след в конфигурации связей советской детской литературы с зарубежными национальными литературами. В довоенный период это проявлялось прежде всего в отборе политически лояльных или идеологически созвучных авторов для перевода. Так литература периода НЭПа наполнилась текстами немецких коммунистов. В период Холодной войны влияние политической конъюнктуры проявилось уже в структурном изменении спектра языков-источников переводов, отражающем новые политические приоритеты и альянсы (страны социалистического блока, «страны народной демократии»). Это объясняется не только политическими задачами, но и фактически ограниченным доступом издательств к иностранным литературным системам,

определяющимся политическими обстоятельствами. Идеологизированная часть потока переводов в то же время никогда не была доминирующей в количественном отношении, а устойчивость конъюнктурных переводов на издательском рынке часто ограничивалась периодами политических кампаний. Тем не менее, литературный импорт даже из конъюнктурных источников привел к повышению разнообразия советской переводной детской книги.

Поскольку библиографический указатель «Детская литература» ограничен 1984 годом,¹ когда прервалась советская традиция библиографии детской литературы, мы не можем количественно оценить, насколько и в каких отношениях советский период расширил канон детского чтения в части зарубежной литературы. Однако даже к 1984 году заметно, что довоенные советские переводы не оставили в издательском каноне почти никакого следа, промелькнув и исчезнув как метеоры. По-видимому, наследие послевоенного советского периода в детской книге более существенно, но это остается вопросом для дальнейшего исследования.

Библиографические ссылки

ARNAUTOV, V. Notes on the Role of Romance in Working with Children (Zametki o roli romantiki v rabote s det'mi). *The Path of Enlightenment*, Moscow, 10, 1925. P. 146-154.

BALINA, Marina. A Proletarian Fairy Tale in Children's Literature of the Weimar Republic: On the Specificity of the Genre (Proletarskaja skazka v detskoj literature Vejmarskoj respubliki: k voprosu o zhanrovoj specifike). *Children's Readings: Studies in Children's Literature* (Diestkie Tchtienia), Saint Petersburg, 12(2), 2018. p. 6–19.

GOODWIN, Elena. *Translating England into Russian: The Politics of Children's Literature in the Soviet Union and Modern Russia*. London: Bloomberg Publishing, 2020.

¹ Фактически последний том указателя вышел в 1989 году.

GROMOVA, Maria. Translations of slovenian children's poetry into russian. (Slovenskaja detskaja poezija v perevodah na russkij jazyk). *Children's Readings: Studies in Children's Literature* (Diestkie Tchtienia), Saint Petersburg, 18(2), 2021. p. 364–381.

GROMOVA, Maria. Bibliography of Slovenian Folk Tales in Russian (1861–2020) (Bibliografija slovenskih narodnyh skazok na rusском jazyke (1861–2020)). *Children's Readings: Studies in Children's Literature* (Diestkie Tchtienia), Saint Petersburg, 19(1), 2021a. p. 387–402.

HEILBRON, Johan. Towards a sociology of translation: Book translations as a cultural world-system. *European journal of social theory*, v. 2, n. 4, 1999, p. 429–444.

HEILBRON, Johan et SAPIRO, Gisèle. *Translation: Economic and sociological perspectives*. In : *The Palgrave handbook of economics and language*. London: Palgrave Macmillan UK, 2016. p. 373–402.

MELNIKOV, Alexandr. On Russian Translations of Charles Perrault's Little Red Riding Hood. *Children's Readings: Studies in Children's Literature* (Diestkie Tchtienia), Saint Petersburg, v. 13(1), 2018, p. 285–309.

MASLINSKY, Kirill; MASLINSKAIA, Svetlana. "Into the Canon through Circulation: on the Inequality of Writers' access to the Printing of Children's Books in the Soviet era". *Children's Readings: Studies in Children's Literature* (Diestkie Tchtienia), Saint Petersburg, 2(12), 2022. p. 145–173. <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2022-2-22-145-173>.

MASLINSKY, Kirill. Bibliography of books for children 1918–1984 (Bibliografiya detskoy knigi 1918–1984). In: *Repozitoriy otkrytykh dannyykh po russkoy literature i fol'kloru* (Institut russkoy literatury (Pushkinskiy Dom) RAN). <https://doi.org/10.31860/openlit-2022.12-B010P0>

MASLINSKY, Kirill. Translation of Books for Children from the Languages of People of USSR: Bibliographic Statistics (1918–1984) (Perevody detskih knig s jazykov narodov SSSR: bibliograficheskaja statistika (1922–1984)). *Children's Readings: Studies in Children's Literature* (Diestkie

Tchtienia), Saint Petersburg, v. 25(1), 2024, p. 49–73. <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2024-1-25-49-73>

MOREVA, Olga, Children's reading at the turn of the 19th and 20th centuries (based on materials from the V.G. Belinsky Yekaterinburg Public Library). *Observatory of Culture*. Moscow. n. 5, 2015. p. 103-106.

RUBTSOVA, Pavla. Children's book production in 1926 (Produkcija detskoj knigi v 1926 g). *New children's books*, Moscow, n. 5, 1928. p. 69-77.

SAPIRO, Gisèle. *Qu'est-ce qu'un auteur mondial? Le champ littéraire transnational*. Paris, EHESS, Gaillimard, Seuil, 2024.

SIMONOVA, Olga. The Policies Observed in the Publication of German Literature in the Detgiz Publishing House in the Late 1940s – Early 1960s. In: *Russian-German Contacts in Children's Literature: XVIII–XX centuries*. ed. Svetlana Maslinskaya. Saint Petersburg, Rostok Publishing House, 2020. p. 592–597.

SMIRNOV, Sergey. Science fiction novel by Jules Verne (Nauchno-fantasticheskij roman Zhjulja Verna). *Children's and youth literature*. Moscow, n. 11. 1934. p. 1-6.

STARTSEV, Ivan. *Children's Literature: Bibliography [1918–1984]* (Detskaja literatura: bibliografija [1918–1984]). 18 volumes. Moscow, Leningrad. 1933–1989.

TRANSCRIPT of the Editorial Council of Detgiz. March 26, 1962. (Stenogramma Redakcionnogo Soveta Detgiza. 26 marta 1962 goda). *Archive of the publishing house "Children's Literature"*. Moscow, 1962.

TRUEL, Myriam. Are Gavroche and Cosette Soviet Stories? Russian Adaptations of Victor Hugo's novel "Les Misérables". *Children's Readings: Studies in Children's Literature* (Diestkie Tchtienia), Saint Petersburg, v. 6(2), 2014, p. 366–380.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Tales of the Past: Russian Children's Literature Abroad Between the Two World Wars

Contos do passado: literatura russa infantil no estrangeiro entre duas guerras mundiais

Autora: Anna A. Dimianenko
Instituto de Literatura Russa (Casa de Púchkin)
da Academia de Ciências da Rússia,
São Petersburgo, São Petersburgo, Rússia
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025
Recebido em: 01/04/2025
Aceito em: 09/05/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.235386>

DIMIANENKO, Anna A.
*Tales of the Past: Russian Children's Literature
Abroad Between the Two World Wars.*
RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 102-116, 2025.



Tales of the Past: Russian Children's Literature Abroad Between the Two World Wars

Anna A. Dimianenko*

Abstract: Based on a quantitative analysis of the publishing repertoires that produced Russian-language literature in Europe between 1920 and 1939, this article examines the children's book market. Children's literature exhibited a hierarchy of genres and writers, dominated by the fairy tale genre and two leading authors in this field — Alexander Pushkin and Hans Christian Andersen. The fairy tale emerged as the leading genre, driven by aesthetic, pedagogical, and pragmatic goals. Despite the substantial number of texts and critics' attention to new children's authors, émigré children's literature continued to be regarded as a lower-tier genre, and the status of the children's writer remained precarious within the literary community. As a result, children were offered canonical texts and folkloric imagery traditionally associated with the essence of the people. The reissuing of works by classic authors and canonical texts of Russian literature formed the cornerstone for transmitting and preserving national cultural traditions and shaping the national identity of children in emigration.

Resumo: Com base em uma análise quantitativa dos repertórios editoriais que produziram literatura em língua russa na Europa entre 1920 e 1939, este artigo examina o mercado de livros infantis. A literatura infantil exibiu uma hierarquia de gêneros e escritores dominada pelo gênero de contos de fadas e por dois autores importantes nesse campo: Aleksandr Púchkin e Hans Christian Andersen. O conto de fadas surgiu como o principal gênero, impulsionado por objetivos estéticos, pedagógicos e pragmáticos. Apesar do número substancial de textos e da atenção dos críticos aos novos autores infantis, a literatura infantil dos emigrados continuou a ser considerada um gênero de nível inferior e o status do escritor infantil permaneceu precário dentro da comunidade literária. Como resultado, foram oferecidos às crianças textos canônicos e imagens folclóricas tradicionalmente associadas à essência do povo. A reedição de obras de autores clássicos e de textos canônicos da literatura russa foi a pedra angular da transmissão e preservação das tradições culturais nacionais e para a formação da identidade nacional das crianças emigradas.

Keywords: Russian emigration; Russian children's literature; Fairy tale; Alexander Pushkin; Hans Christian Andersen; Russian publishing houses in Europe

Palavras-chave: Emigração russa; Literatura russa infantil; Conto de fada; Aleksandr Púchkin; Hans Christian Andersen; Editoras russas na Europa

* Institute of Russian Literature (Puchkinskii Dom), Russian Academy of Sciences, The Research Center of Children's Literature, St. Petersburg, Russia; Ministry of Culture and Literature, and German Academic Exchange (DAAD). <https://orcid.org/0000-0002-7378-0613>; ann.dimyanenko@gmail.com

According to researches, the number of emigrant children from Russia in European countries at the beginning of the 1920s amounted to approximately 18–20 thousand (Gousseff, 2005; Petrusheva, 1997). In France in 1930, 657 children were enrolled in primary and secondary educational institutions established by Russian charitable organizations (Gousseff, 2014, p. 209). By the early 1920s, various Russian émigré associations had emerged, fundraising initiatives to assist children were organized, and schools and libraries for the education of emigrant children were created. Guardianship over children abroad was conducted by the Russian Zemstvo and Urban Committee for Assistance to Russian Citizens Abroad (Zemgor), which provided material support, food, and organized children's institutions, among other services. By 1921, Zemgor oversaw and financed 104 (Rudnev, 1928, p. 17) educational institutions in various European countries. Alongside using its own resources, it attracted international and governmental funds as well as private and public philanthropy.

In this context, the contrast between the large number of organizations providing aid to children and the relatively modest number of their wards is striking. One of the reasons for this paradoxical situation could be the emigrants' desire to preserve the cultural identity of the small new generation, safeguard, and sustain the culture doomed to natural extinction in the new environment. This approach shaped among émigrés

a rejection of assimilation and acculturation of children in host countries (Bezrogov, 2021; Gousseff, 2014). Voluntary isolation of themselves and their children from the surrounding world resulted from various factors, the main ones being the ongoing state of uncertainty and the hope for a speedy return. However, by the mid-1920s, the conviction of the correctness of isolating children from other cultures began to weaken.

One of the leading themes in articles published in the émigré press of the 1920s–1930s was concern about preserving the Russian language and memory of Russia. In a 1926 article titled *Our Duty to Russian Children*, the renowned philanthropist Varvara Nikolaevna Bobrinskaya, who was involved in establishing hospitals and schools for children in emigration, fervently called for the publication of books for children in Russian and for ensuring their education in Russian “to preserve the Russian nationality of all these Russian children” (Bobrinskaya, 1926, p. 2).¹ However, even with such a passionate statement, she acknowledged that prolonged isolation and uncertainty created a “morally degrading atmosphere” for children, in which they should not be placed. According to Bobrinskaya, it was necessary either to completely sever ties with Russian culture and “merge entirely with the foreign country” or to love Russian culture unconditionally, while living outside its borders.

An individual—particularly a child—needs a homeland. And here there are two options: either this homeland must become the country into which fate has cast them, or conditions must be created for the child that so vividly convey the essence of their homeland that, indirectly, they are imbued—if not entirely with its spirit—then at least with an all-encompassing love for it and a powerful longing for it (Bobrinskaya, 1926, p. 2, free translation).

Catherine Gousseff, a researcher of the social history of Russian émigrés in France, notes that “despite the fact that the generations who arrived in France in the 1920s were of

¹ «Отечество человеку — ребенку необходимо. И тут одно из двух: или этим отечеством должна стать страна, в которую он заброшен судьбой, или должны ему быть созданы условия, настолько ярко ему передающие его страну, что заглазно он пропитывается если не всецело ее духом, то во всяком случае всепоглощающей любовью к ней и всесильным влечением к ней» (Bobrinskaya, 1926, p. 2)

childbearing age," the state of instability, "the general atmosphere of emigration with its long-standing, unrelenting hope for return, and the 'defeatist' culture fueled by the mythologization of a bygone world," became psychological barriers to planning life and having children (Gousseff, 2014, p. 208). The disregard of issues related to organizing the lives of children in emigration was a consequence of the overall frustration and psychological paralysis of adult émigrés.

Instead of supporting processes of integration and adaptation into a different culture, children were encouraged to focus not on studying the local language and culture but on learning Russian language and literature.

Material wealth is lost, stolen, and destroyed. But at least spiritual wealth remains with us. Once again, we find on our tables those who made us Russian, who united us into a single spiritual whole, who gave us an indestructible organic connection. Once again, we hear Pushkin's 'divine word,' Lermontov's rebellious style, Gogol's ironically Russian prose, Turgenev's elegant noble storytelling, Tolstoy's narratives as vast as the Russian horizons, Dostoevsky's turbulent torrent of speech, and Chekhov's weary, melancholic dialogue. We look back, just one generation to our fathers, at all these treasures created in that astonishing language that united us all – despite our different faiths and origins.... And we feel that we are Russian, that we want to remain Russian, and that we will die Russian, no matter what happens or where fate drives us. And may our children remain Russian, even if they must live far from Russia for a hundred years (Bobrinskaya, 1926, p. 2, free translation).

Against this backdrop, increased attention was given by public figures and writers to the therapeutic potential of reading, which significantly contributed to the revision of approaches to children's reading and the concentrated focus on children's book publishing. In appeals and addresses by writers to patrons and publishers, the idea of creating a "comforting myth" about Russia "amidst a devastating reality" was widely disseminated. This myth, it was argued, would help "preserve and elevate love for the unknown (since our children do not know Russia)" (Bobrinskaya, 1926, p. 2). Literature was to become the primary instrument in constructing the myth and memory of

Russia; therefore, émigrés primarily addressed their calls to writers and publishers.

Between 1920 and 1954, approximately 600 children's books in Russian were published in Europe. The period from the 1920s to the end of World War II was characterized by a diversity of publishing houses with prominent centers in cities such as Berlin, Riga, and Paris. The years 1920–1924 are considered the most productive period for Russian-language book publishing in foreign publishing houses. The peak of children's book production occurred in 1922 (with 89 publications) – a year of stabilized publishing activity in Germany due to favorable economic conditions. By 1925, however, there was a sharp decline (16 publications), resulting from the decline and bankruptcy of émigré publishing houses in Germany. Consequently, in 1925, the production of literature shifted from Berlin to Riga but was significantly lower compared to previous periods.

The book market created by Russian émigrés abroad was distinguished by its genre and thematic diversity, featuring both pre-revolutionary texts republished with new designs or exact replicas of pre-revolutionary editions, as well as original texts created by writers in emigration for children. Based on quantitative data on publishing repertoires, the leading theme of children's books in emigration was the fairy tale (125 publications) (Catalogue, 1925; Dimianenko, 2015)

Debates on the benefits and harms of reading fairy tales—whether folklore or literary tales—began during the Romantic era and continued into the interwar period in the pages of Russian newspapers and journals abroad. While the majority of critics approved of fairy tales, there were those who argued that the genre was not entirely suitable for children and should be approached with caution. For instance, the educator Yevgeny Elachich (1880–1944), a leading critic of the journal *Russian School Abroad* (1923–1931), regarded fairy tales in children's reading as exceptionally harmful material that presented a distorted reality to children. The fantastic elements, he argued, complicated the narrative and made it inaccessible to a child's perception.

Nevertheless, the term “fairy tale” was so popular that it was used for collections and especially picture books, even those that did not contain actual fairy tales. Publishers and writers often assigned the genre category to their texts – whether prose or poetry—giving them authorial titles such as “little tales,” “fairy tales,” or “fairy tales in verse,” among others. For example, the picture books of Valery Carrick or G. Rosimov (Yuri Ofrosimov). The fairy tale was already associated with children's reading, leading many critics to generalize all works for children under this genre.

Before Christmas and New Year's, critics dedicated articles and reviews in leading émigré newspapers and magazines to this genre, recommending these books for children. “Almost all firms released, in whole or in parts, fairy tales by Afanasyev, Pushkin, Andersen, the Grimms, and Hauff in both lavish and modest editions. Folk tales—Russian and from other nations—were also published” (Bobrinskaya, 1924, p. 110), wrote the Committee of Russian Books in its 1924 report on the émigré book market.

Fairy tales, as perceived by critics, also served as a comforting genre that facilitated overcoming the traumatic experience of refugee life, emigration, and the Civil War: “It seems to us that everything that speaks simply and ingenuously about life, and everything that, with the hand of an artist, breaks the laws of this life, leading us into the realm of fantasy that reflects authentic, half-forgotten spiritual worlds, constitutes true literature for children”.² A clear confirmation of the relevance of the fairy tale genre is the reprints (15 editions) of works by Hans Christian Andersen and the frequency of references to his texts in literary criticism (8 mentions), which established Andersen's figure as canonical for creative emulation. I found seven collections of Andersen's *Fairy Tales* and individual publications of *The Princess and the Pea* and *The Swineherd*.

Andersen's works were perceived by émigrés as a lasting phenomenon, historically tied to the growing interest in

2 I.G.K., 1932, p. 4.

Andersen the storyteller at the turn of the 19th and early 20th centuries. Critics noted that Andersen's tales carry profound meaning, address questions of values, and often reflect the contemplative state and escapist worldview of the émigrés themselves: "Indeed, every fairy tale, even if we remember it well from childhood, reveals to us now unexpected depths, the meaning of some tales (for example, *The Little Mermaid* or *The Snow Queen*) simply eludes children".³

At the same time, if we examine the publication statistics for all children's books, it turns out that the most published children's author in emigration was Alexander Pushkin (23 editions). Unlike Andersen, Pushkin's texts and books were not thoroughly discussed by critics, but his persona as a writer held immense significance for the émigrés. Pushkin's popularity in children's reading and the publication of his works for children resulted from the active canonization of Pushkin's figure in emigration, largely due to the introduction of Russian Culture Days.

In 1924, during a Pedagogical Bureau meeting on the fight against denationalization, a resolution was adopted to hold Russian Culture Day (or Days) in all cities and countries with Russian-speaking populations to "unite all Russian people" and prevent "the loss of a living sense of homeland".⁴ Russian Culture Day was timed to coincide with Pushkin's birthday and was traditionally celebrated in early June: "It was difficult to choose a brighter symbol of the fusion of an individual's entire being with their homeland. After all, Pushkin is inconceivable without Russia, just as Russia of the last century—our Russia—is inconceivable without Pushkin. We began life with his fairy tales. His heroes were the dreams of our youth. Now, after everything we have experienced, it is enough to leaf through Pushkin at random to be convinced that his unyielding charm conquers all ages".⁵ For Russian Culture Day, special festive editions of collections of Pushkin's texts were

³ *Iu. M.*, 1938, p. 9.

⁴ Bulletin of the Pedagogical Bureau, 1924, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

published for children, accompanied by readings and theatrical performances based on Pushkin's fairy tales.

Educators and writers of the Russian diaspora emphasized the need to construct an image of Russia through the authoritative figure of the classic author, also because Pushkin's works were seen as embodying the essence of the people: "A fairy tale is a fairy tale," Pushkin once said, "but our language stands on its own, and nowhere can this Russian expansiveness be given such freedom as in a fairy tale".⁶ This Russian expansiveness, with a brilliant penetration into the spirit of folk poetry and the mysteries of the folk language, is captured in Pushkin's fairy tales, making them timeless and introducing them to young readers a compelling necessity.

Pushkin did not set out to write children's literature, nor did he address his fairy tales to children. In 1836, he declined Odoevsky's proposal to publish in the magazine *Children's Library*. The poet's verses, prose, and fairy tales became part of children's reading circles through Konstantin Ushinsky's anthologies in the 1860s. However, in emigration, Pushkin's figure acquired an exceptional connection with children's reading. Critics' special attention to the preservation of the Russian language and speech as a foundation of national identity also contributed to the appeal of the writer's works. The primary attraction of Pushkin's fairy tales (9 editions) for readers lies in the simplicity and immediacy of the language and the natural stylization of folklore images. Émigrés, seeking originality in a foreign tradition, turned to folklore images familiar and understandable from publications in textbooks—anthologies and extracurricular reading collections. Their descriptions often use epithets such as "timeless," "renowned," and "eternal classic," which speak to their enduring relevance.

Pushkin's fairy tales were published in both luxurious and inexpensive editions: *The Tale of the Fisherman and the Fish*, published for schools in 1921 in Revel; *The Tale of the Fisherman and the Fish*, published in 1922 in Berlin and in 1925 in Novi Sad; and the luxurious editions from Elizaveta

⁶ Dm, 1922, p. 13.

Siyalskaya's publishing house in Paris, including *The Tale of the Priest and His Workman Balda* (1930s) and *The Tale of the Golden Cockerel* (1925), as well as six collections under the general title *Fairy Tales* published by various publishers in Berlin and Paris. The frequency of their publication demonstrates the overall quantitative dominance of editions for younger children, whereas works with more complex narrative forms—novellas and novels—were published in “school series.”

Despite Alexander Pushkin holding the leading position in the publishing repertoires, the most popular work in the repertoire of Russian émigré publishers was Pyotr Yershov's fairy tale *The Little Humpbacked Horse*, first published in 1834. The fairy tale centers around the journey to power and marriage to the Tsarevna by the youngest son, Ivan the Fool, achieved with the help of a magical assistant — a fantastical creature, the Little Humpbacked Horse. The fairy tale, authored by a writer of the 19th century, entered the realm of children's literature as a censored adaptation and firmly established itself in children's reading only in the 20th century. Like Pushkin's texts, it was not originally intended for children. Chukovsky wrote in his book *From Two to Five*: “...critics judged it solely by the standards used to evaluate books for adults. If Yershov had attempted to submit his *Little Humpbacked Horse* to a children's magazine, they would have rejected his *Humpbacked Horse* as a peasant intruding on a governor's ball” (Tchukovskii, 2013, p. 419).

According to Korney Chukovsky, the key to the popularity of Yershov's fairy tale in children's literature lies in its folkloric stylization and stylistic rhythm, similar to Pushkin's fairy tales, along with its easily memorable poetic meter. Critics of the Russian diaspora also pointed out its connection to Pushkin (figure 1, 2): “...the first four lines were sketched by Pushkin, and now it has appeared in its fully completed form”.⁷ The second significant factor in the interest in the fairy tale is its challenging publication history, marked by

⁷ N.N., 1924, p. 6.



Figure 1: Pyotr Yershov's fairy tale *The Little Humpbacked Horse* published by Otto Kirchner publishing house, 1920s. Cover.

censorship omissions. Critics wrote about censorship as a force hindering the author's ability to freely express their thoughts: "Tsarist censorship did not allow the author to publish their thoughts..."⁸

Between 1920 and 1956, the fairy tale was published in Russian seven times as standalone editions by various émigré publishers, including post-World War II editions in Russian camps for displaced persons.

The émigré community's attention to fairy tales was shaped by several formal and substantive reasons. Let us enumerate some of them.

Literary fairy tales and magical novellas – creations of the Romantic era – were not originally addressed to child readers. Rooted in folkloric plots and interests in the past, fairy tales resonate with the émigré community,

which experienced a period of loss and a search for national identity. In the context of nostalgia for the vanished past and the impossibility of returning to the old world, the fantastical backdrop, dual-world structure, and magical characters offered an escape from reality for children and, most importantly, for adults. Alexander Yashchenko, editor-in-chief of the journal *Russian Book*, shared his feelings about reading fairy tales:

⁸ G.M., 1930, p. 8.



Figure 2: *Pushkin's fairy tales* published by Otto Kirchner publishing house, 1920s. Cover.

Fairy tales are now approached with special love. [...] Clearly, the soul yearning for the fairy-tale world belongs not only to children but also to old, gray-haired fathers. When everything around is uncomfortable, when the future appears bleak and dark, then one especially desires to lose oneself in the fantastical world of fairies and kind spirits, beautiful tsarinas and courageous Ivan Tsareviches, among magical gardens with murmuring fountains, at lavish feasts where wine and honey flow freely. To be transported, even for an hour, to the golden years of childhood! Who among the refugees has not gladly opened a book of fairy tales bought for their son, read it passionately, and forgotten their bitter, homeless, orphaned life as a refugee? (Iaschenko, 1921, p. 6).

Additionally, the publication of fairy tales carried an educational character. The plot of fairy tales traditionally contained moralistic elements attributed to children's literature. The artistic value

of fairy tales as a narrative form lies in their transmission of a mixture of the real and the unreal, akin to the aesthetics of symbolism, while simultaneously activating the educational functions of children's literature: "A fairy tale, as material for children's reading, must undoubtedly possess both artistic and moral value" (Elatchitch, 1924, p. 117).

Such editions could be utilized as reading material in primary schools.

Publishers' appeal to the multi-format genre of fairy tales can be attributed to technical and financial reasons. The lack of regular product distribution and the unstable financial situation in emigration forced many publishers to abandon larger genres—novels and novellas—and turn to less labor-intensive projects requiring minimal financial investment, such as short stories and poems. One of the widespread formats was small-format picture books with poetic text, such as G. Rosimov's *Flowers in a Bundle: A Fairy Tale in Verse* (Berlin, 1922), N. Maksimova's *The Scarlet Flower: A Fairy Tale in Verse* (Munich, 1946), Zh. Noir's *Kolya and Olya: Poems for Children* (Berlin, 1924), and others. Rosimov himself described the creation of "fairy tales" for the "Publishing House of I.P. Ladyzhnikov":

A major Russian émigré publishing house purchased a series of picture books for children from German publishers, and it was necessary to 'recreate' the German books in a Russian manner. That is, to the illustrations — which were sometimes genuinely good but occasionally typically German — we had to compose something suitable in the Russian spirit, often in verse, sometimes entire poems. There were occasions when several books were commissioned to be completed by a specific deadline, and then Corvin was called in to help. I would lie on the bed, and he — on the couch. And, indulging in real coffee, not barley coffee, we would race to complete the book, without overly considering educational aims, comforting our conscience with the thought that such exercises contributed to poetic technique and, consequently, somehow benefited true poetry (Korvin-Piotrovsky, 1969, p. 261–262, free translation).⁹

The opportunity for free competition and modern printing technology became the foundation for experimentation in

⁹«Одно крупное русское зарубежное издательство купило у немецких издательств серию книжек-картинок для детей, и надо было немецкое «пересоздать» на русский лад. То есть, к иллюстрациям, бывало, по-настоящему хорошим, но порою типично немецким, сочинить нечто подходящее в русском духе в стихах, иногда целые поэмы. Случалось, что заказы давались на несколько книжек и к определенному сроку, тогда в помощь призывался Корвин. Я ложился на постель, а он — на кушетку, и, упиваясь кофе уже не ячменным, а настоящим, мы, кто скорее, изготавливали книжку, не очень много думая о целях воспитательных и утешая свою совесть тем, что такие упражнения способствуют технике стиха и, стало быть, как-то всё же идут на пользу истинной поэзии» (Korvin-Piotrovsky 1969, p. 261–262).

new publications for children. Here, the European printing tradition played a significant role, offering a variety of publication formats such as toy books, picture books, ribbon books, cube books, and others, which were adopted by émigrés. Journalists and critics evaluated the new book formats, text compositions, and illustrations from various perspectives. Many considered the appearance of a large number of picture books, with reduced text or even books published entirely without text, to be an unsuccessful attempt by publishers to divert attention from weak literary content by focusing on high-quality illustrations: “We believe that very young children need well-composed pictures that do not require heavy verses or meaningless explanations to accompany them” [120, p. 4], or “The concise text and, to some extent, the choice of themes are significantly weaker than the drawings” [106, p. 210].

In picture book publications, the author, illustrator, or compiler was often not credited, as children's literature in general, and literature for young children in particular, did not hold high literary status within the publishing repertoire. Despite this, children's literature frequently became a medium for artistic expression through illustrative craftsmanship, as seen in well-known editions such as Hans Christian Andersen's *The Swineherd* with illustrations by Mstislav Dobuzhinsky, Fritz Ostini's *The Little King* with drawings by renowned Austrian magazine illustrator Hans Pellar, and Sasha Cherny's *Children's Island* with illustrations by Boris Grigoriev, among others.

The open publishing environment of the Russian diaspora, free from state political struggles and imposed concepts in children's literature, created conditions in which anyone could aspire to the role of a children's writer. Within this context, despite the large number of texts and critics' attention to new children's authors, children's literature in emigration continued to be regarded as a lower-tier genre. The status of children's writers lacked stability within the literary community. As a result, children were offered canonical texts and folkloric imagery familiar to émigrés from school anthologies.

Russian émigré publishers shaped the foundation of their publishing direction based on pragmatic goals and personal preferences for certain authors. Thus, the genre and authorial pantheon were constructed independently of any ideological or censorship influence and were primarily determined by tasks that were economically beneficial to publishers and the émigrés' desire to recreate the pre-revolutionary literary canon of children's reading.

References

BEZROGOV, Vitaly. *Korabli iz bumagi: jemigracija i uchebnaja kniga XIX-XX vv.: (istoriko-pedagogicheskoe issledovanie): kolektivnaja monografija (Ships made of paper: emigration and educational book of the 19th-20th centuries: (historical and pedagogical research))*. Tula: Dizajn Kollegija, 2021.

BOBRINSKAYA, Varvara. Our duty to Russian children. *Vozrozhdenie*, April 22, 1926, 2.

BOBRINSKAYA, Varvara. Children's Literature. In: *Russian Foreign Book*. Prague: Committee of Russian Book Publishing House Flame, 1924, p. 110-111.

Bjulleten' Pedagogicheskogo bjuro po delam srednej i nizshej russkoj shkoly za granicej. 3 (Bulletin of the Pedagogical Bureau for Secondary and Lower Russian Schools Abroad. No. 3). Pedagogical Bureau for Secondary and Lower Russian Schools Abroad. Prague; s.e. 1924.

Katalog knig, vyshedshih vne Rossii po ijun' 1924 g. (Catalogue of books published outside Russia up to June 1924) (compiled by M.P. Kadish; V.A. Goldenberg). Berlin: Union of Russian Publishers and Booksellers in Germany, 1925.

DIMIANENKO, Anna. *Children's Books of the Russian Abroad in Europe 1919-1954* (dataset), 2020. DOI: <https://doi.org/10.31860/openlit-2020.10-C002>.

Dm. Review of the book: Pushkin A. C. The Tale of the Fisherman and the Fish. *Rul'*, № 590, 5 November, 1922, 13.

ELATCHITCH, Evgenii. Review of the book: Norwegian fairy

tales. *Russian school abroad*, no. 8, 1924, 117-118.

G. M. Mamselle Fricassee on one wheel: Soviet propaganda under the banner of the exhibition of children's books. *Segodnya*, no. 257, 17 September, 1930, 8.

GOUSSEFF, Catherine. *L'Exil russe (1920-1939): La fabrique du réfugié apatride*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.

GOUSSEFF, Catherine ; SOSSINSKAÏA, Anna (prés.). *Les enfants de l'exil: récits d'écoliers russes après la révolution de 1917*. Paris: Bayard, 2005.

H. N. T. Children's literature. *Segodnya*, no. 284, 13 Dec, 1924, 6.

GOLENISCHEV-KUTUZOV, Ivan. Book for children. *Vozrozhdenie*, April 28, 1932, 4.

IASCHENKO, Aleksandr. Russian book after the October revolution. *Russian book*, no. 1, 1921, p. 2-7.

MANDELSTAN, Iuri. Andersen. *Vozrozhdenie*, April 8, 1938, 9.

KORVIN-PIOTROVSKIY, Vladimir. Pozdnyy gost'. Stikhotvoreniya i poemy (A Late Visitor. Poems) T. Ventslova (Ed.). Moscow: Vodolej, 2012.

PETRUSHEVA, Lidia. Fathers and Children of Russian Emigration. In L. Petrusheva (Ed.), *Children of Russian Emigration: A book that exiles dreamed of and failed to publish*, Moscow: Terra, 1997, p. 5-20.

RUDNEV, Vadim (ed). *The educational work of the Russian zemstvos and towns relief committee abroad*. Publ. by Russian zemstvos and town relief com. Paris, 1928.

TCHUKOVSKII, Kornei. *Ot dvuh do pjati (From two to five)*. St. Petersburg: Azbuka, 2013.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

From Gulag to Fairy Tales: Boris Sveshnikov as a Soviet Book Designer Between Nonconformist Art and Children's Literature

Do Gulag ao Conto de Fadas: Boris Sveschnikov como designer de livros soviéticos entre a arte não conformista e a literatura infantil

Autora: Svetlana Efimova
Ludwig Maximilian University of Munich,
Munique, Baviera, Alemanha
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025
Recebido em: 31/03/2025
Aceito em: 15/05/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.235304>

EFIMOVA, Svetlana.
*From Gulag to Fairy Tales: Boris Sveshnikov as a Soviet Book Designer
Between Nonconformist Art and Children's Literature.*
RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 118-136, 2025.



From Gulag to Fairy Tales: Boris Sveshnikov as a Soviet Book Designer Between Nonconformist Art and Children's Literature

Svetlana Efimova*

Abstract: In the 1950s–1980s, working as children's book designers enabled many Soviet nonconformist artists to have a recognized role within the system. This article introduces an interdisciplinary and intermedial perspective on Soviet children's book illustration by focusing on the work of Boris Sveshnikov (1927–1998). The artist established his visual style while imprisoned in the Gulag. After his release and exoneration, he transferred this graphic aesthetics to the design of various volumes of fairy tales, both folk and literary ones, within the Soviet project of "world literature" for adults and children. The analysis traces Sveshnikov's engagement with fairytale worlds in image and text as a response to Gulag-wrought trauma and as an aesthetic counterpart to the loosening of socialist realism under conditions of political liberalization.

Resumo: Nas décadas de 1950 a 1980, o trabalho como designer de livros infantis permitiu que muitos artistas soviéticos inconformistas tivessem um papel reconhecido dentro do sistema. Este artigo apresenta uma perspectiva interdisciplinar e intermediária sobre a ilustração de livros infantis soviéticos concentrando-se no trabalho de Boris Sveshnikov (1927–1998). O artista estabeleceu seu estilo visual em seu período de cárcere no Gulag. Após sua libertação e exoneração, ele transferiu essa estética gráfica para o design de vários volumes de contos de fadas, tanto folclóricos quanto literários, dentro do projeto soviético de "literatura mundial" para adultos e crianças. A análise traça seu envolvimento com o universo dos contos de fadas em imagem e texto como resposta ao trauma causado pelo Gulag e como contrapartida estética ao enfraquecimento do Realismo Socialista sob condições de liberalização política.

Keywords: Boris Sveshnikov; Nonconformist art; Soviet book design; Fairy tale; E.T.A. Hoffmann; Maurice Maeterlinck

Palavras-chave: Boris Sveshnikov; arte inconformista; Design de livros soviéticos; Conto de fadas; E. T. A. Hoffmann; Maurice Maeterlinck

* Assistant professor of Slavic literatures and media studies at the Ludwig Maximilian University of Munich. She holds a PhD (2016) in General and Comparative Literature from the Free University of Berlin. In 2024, she was elected to the Young Academy at the Bavarian Academy of Sciences and Humanities with her current research project on "The Aesthetics and Politics of Picturebooks in Contemporary Eastern European Children's Literature." In 2024, she was elected as co-chair of the international working group "Childhood in Eastern Europe, Eurasia, and Russia" (ChEEER). <https://orcid.org/0000-0002-4838-6454>; Svetlana.Efimova@slavistik.uni-muenchen.de

In the late Soviet Union, children's literature and its illustration were among those cultural niches that did not lend themselves to a strict division into official vs. underground art (Morse, 2024, p. 236–239). Such niches were populated by "in-betweeners," that is, "figures who actively contributed to both official and unofficial forms of [cultural] production" (Morse, 2024, p. 29). Among in-betweeners were many Soviet nonconformist artists who, in the 1950s–1980s, found it possible to have a recognized role within the system by working as children's book illustrators (Eskina, 2012, p. 103–15). For example, the history of Moscow conceptualism is inextricably linked to the books printed by the *Detskaia literatura* (Children's Literature) publishing house, as well as to the children's magazines *Murzilka* and *Veselye kartinki* (*Funny Pictures*), both designed by Viktor Pivovarov and Ilya Kabakov.

It might at first be thought that for nonconformist artists, book design was only a means of making a living, as their true inspiration lay in producing original works that could not be shown to the general public. However, many such illustrators made visuals for young audiences that were "largely in line with their unacknowledged adult paintings and drawings," thus finding an opportunity for creative experimentation in children's culture (Morse, 2024, p. 238).¹ Illustration as such is considered to be an interpretation of literary text, translating

¹Yuri Gerchuk also questions the accuracy of statements by artists (such as Ilya Kabakov) who speak of their illustrations only as a source of income (Gerchuk, 2014, p. 463).

it into images (Oitinnen, 2000, p. 106). Soviet children's book illustration was therefore involved in a productive dialogue between several cultural discourses: nonconformist art, children's literature, book publishing, and book design. My article argues that this entanglement requires an interdisciplinary and intermedial² analysis—one that would go beyond art history to focus on the creative exchange between art, literature, and book culture.

The following case study offers a new intermedial perspective on the intersection of Soviet nonconformist art and children's literature by focusing on one significant book designer: Boris Sveshnikov (1927–1998), “the most important Russian artist among the [G]ulag survivors” (Etkind, 2013, p. 89). Sveshnikov was arrested in 1946, when he was a nineteen-year-old student at the Moscow Institute of Applied and Decorative Arts. During his incarceration in the Gulag, the artist found his own visual style and created a cycle of camp drawings in ink and pen that he would continue after his release in 1954.³ Upon his official exoneration in 1956, Sveshnikov returned to Moscow and became an influential figure in Soviet book design, working on illustrations and book covers for *Khudozhestvennaia literatura*, the country's main publishing house for works of fiction. In the 1970s, he was recognized as a prominent representative of Soviet nonconformist art, after his drawings and paintings attracted the attention of audiences in the West.

As an illustrator, Sveshnikov mainly worked on books by foreign authors, with a particular focus on children's literature. In the early part of his career in Soviet book design, much of his activity was in the illustration of Russian translations of foreign fairy tales, both folk and literary ones. There were

²Intermedial studies analyze “translations and transformations that exist not between languages but between different media types,” such as image and text (Bruhn; Schirrmacher, 2022, p. 6).

³Sveshnikov's drawings are available to the public on the website <http://www.svoykrug.com/Artists/sveshnikov.html>, in the collection of Rutgers University's Zimmerli Art Museum and on the website thereof <https://zimmerli.emuseum.com/search/Sveshnikov/objects>, and in two albums: SVESHNIKOV, Boris. *Lagernye risunki / The Camp Drawings*. Moscow: Zvenia, 2000; KRONIK, Aleksandr. *Svoi krug. Khudozhniki-nonkonformisty v sobranii Aleksandra Kronika*. Moscow: Iskusstvo–XXI vek, 2010.

volumes of *Romanian Fairy Tales* (1960) and *Norwegian Fairy Tales* (1962), and two collections by the Uruguayan writer Horacio Quiroga (*Jungle Tales* and *Anaconda*, 1956⁴ and 1960), as well as *Fairy Tales and Legends* by the German author Johann Musäus (1960). Researchers familiar with Sveshnikov's original "grownup" art are struck by how seamlessly his illustrations of fairy tales continue the graphic aesthetics of his camp drawings: "In his illustrations, frozen woods and Gothic castles look like improved versions of his aestheticized camp" (Etkind, 2013, p. 103). This unexpected similarity gives rise to the questions I will focus on here: what connects Sveshnikov's camp drawings and fairy tales, his original art and book design? What kind of (children's) books did he illustrate over the course of his career, and how did his visual art interact with literature? The following analysis will trace Sveshnikov's engagement with fantastic worlds in image and text as a response to the trauma of the Gulag and to socialist realism.

Literature and Visuality During the Thaw

The generation of young "in-between" artists referred to above began their creative work in the late 1950s–early 1960s (Eskina, 2012, p. 103), that is, during the Thaw, which was characterized by several significant trends in Soviet book publishing. First and foremost, the innovators of the 1960s saw the book programmatically, as a coherent structure in which textual and visual components organically interacted: "Illustration was transformed into the art of interpreting literature" (Gerchuk, 2014, p. 457). Second, sophisticated book design was an integral part of the Soviet project of translating and publishing "world literature."⁵ A publishing house of that name—*Vsemirnaia literatura*—had first been established by Maksim Gorky in 1919. But it was only in the 1960s–1970s

⁴A new edition of Quiroga's *Jungle Tales* appeared in 1957 with a slightly modified cover, also designed by Sveshnikov.

⁵On the Soviet "world literature" project, see: Galin Tihanov; Anne Lounsbury; Rossen Djagalov (eds.). *World Literature in the Soviet Union*. Boston: Academic Studies Press, 2023.

that this project came into its own, when *Khudozhestvennaia literatura* brought out its 200-volume series *Library of World Literature* (*Biblioteka vsemirnoi literatury*). Each volume perfectly exemplified Soviet book design and showed the significance of Soviet editions of foreign classics for the interaction between literature and the visual arts. Three of the *Library of World Literature* volumes were illustrated by Boris Sveshnikov; his design of translated children's books for *Khudozhestvennaia literatura* (called *Goslitizdat* until 1963) represented part of the same literary-visual trend. Soviet publishers sought to acquaint not only adults, but also children with foreign classics from all over the world, among them the Norwegian, Romanian, and Uruguayan fairy tales illustrated by Sveshnikov.

After his release from the Gulag, Sveshnikov had joined the circle around the poet and artist Arkady Steinberg, who much later, after his translation of Milton's *Paradise Lost* appeared in the *Library of World Literature* in 1976, would come to be recognized as a distinguished translator. To cite another of Sveshnikov's engagements with literature: according to Sveshnikov's friend, the art historian Igor Golomstock, the artist liked to sum up his camp drawings with reference to a famous line of Shakespeare that had particular meaning for him: "We are such stuff as dreams are made of, and our little life is rounded with a sleep" (*The Tempest*) (Golomstock, 2000, p. 10). As these considerations attest, literature and visual art complemented one another in Sveshnikov's creative development; for him, illustrating books was not just about having a source of income.

Sveshnikov's Aesthetics of Camp Drawings

Boris Sveshnikov's creative path was determined by his imprisonment in the Gulag. Having spent two and a half years in a maximum security camp (*lager' strogogo rezhima*), the exhausted artist was hospitalized and ultimately transferred to another camp. Working there as a night watchman, he spent

his nights drawing, relying on his parents to send him the requisite art supplies, and sometimes also borrowing items from the camp's poster studio. These drawings were preserved by the camp worker and ex-prisoner Ludwig Seya, who, having a certain freedom of movement outside the camp, managed to send them to Sveshnikov's parents. In 1977, Mihail Chemiakin's famous Paris-based almanac *Apollo 77* would introduce Sveshnikov's camp drawings to a broad (Western) audience.

Apollo 77 brought together works of the most prominent representatives of the Soviet creative underground—both literary texts and reproductions of works of visual art. One of the sections was, as it were, coauthored; this consisted of reproductions of Sveshnikov's fourteen drawings along with an essay by the dissident writer Andrei Siniavsky, who at the time was already living in Paris and who on this particular occasion opted to use his real name alongside the pen-name he had previously published under—Abram Tertz. His essay "The White Epic" ("Belyi epos") starts off as a discussion of Sveshnikov's camp drawings, and then gradually moves away from them, with Siniavsky's prose becoming an independent text, created under the influence of the images. It is highly symbolic and, as will be shown, hardly coincidental that Sveshnikov's drawings were presented to the public by a *writer*, in the form of a dialogue between image and text.

For Siniavsky, Sveshnikov's drawings are an example of how one's firsthand experiences become art. Despite containing certain details of camp life, many of these works do not immediately evoke associations with imprisonment. The artist found his way to freedom through his art. This was not just about escaping a depressing reality, but about acquiring a new perspective on it—being able to recognize, in a given moment, a condensed expression of the extended historical timeline and, ultimately, of eternity. This is why Siniavsky calls Sveshnikov's drawings "dreams of eternity" (Sinyavsky, 1977, p. 282).

Sveshnikov's artistic style does not lend itself to a simple definition. It combines elements of romanticism, symbolism, and surrealism (Florkovskaia, 2017, p. 185; Golomstock, 2000, p. 11), and is often referred to as "fantastic realism" (Baigell, 1995, p. 90; Karelin, 1984, p. 43). Many elements of his drawings lead the viewer away from the terrain of straightforward realism and from the everyday life of a camp. Frequently represented are extended natural spaces: forests, valleys, rivers, the sky. The fenced-off settlement is juxtaposed with a space that leads the viewer's gaze further away and deeper inside, into a different dimension of existence. In this parallel space appear visions out of the past—minuet dancers⁶ or minstrels⁷—as well as unequivocally fantastic creatures. With his inner eye, the artist sees a person riding a fish floating in the sky,⁸ and a human face among clouds.⁹ Another drawing shows a woman with a baby nesting in a tall tree among birds.¹⁰

Letters sent by Sveshnikov to his parents from the camp describing his creative work and mental state have survived. One of the key motifs in these messages is his simultaneous existence in two dimensions, in prison and in the world of his imagination: "I am full of images I have lived through in past worlds" (March 1, 1948); "All I can do is dream and resurrect the worlds of my fantasy on paper" (July 15, 1949) (Sveshnikov, 2000, p. 24-90). This duality is reminiscent of the art of romanticism, and the camp artist felt an inner kinship with the

6 Cf. the cycle "Minuet" among Sveshnikov's camp drawings (Sveshnikov, 2000, p. 17–25).

7 Cf. the drawing "Vetlosian" (1952), #D21554, Zimmerli Art Museum, <https://zimmerli.emuseum.com/objects/41022/vetlosian?ctx=84bcfd006ae01d1d110aafb4589da064773d-91d6&idx=86>.

8 Cf. the untitled drawing (late 1950s) #391 from Alexander Kronik's private collection, <http://www.svoykrug.com/Artists/sveshnikov.html>.

9 Cf. the untitled drawing (1950) from the series "Labor Camp Vetlosian," #2003.0596, Zimmerli Art Museum, <https://zimmerli.emuseum.com/objects/46399/untitled-from-the-series-labor-camp-vetlosian?ctx=0963f3d4f3bb934bb349bd4d4d9f35ebe-5f07552&idx=78>.

10 Cf. the drawing "Camp Vetlosian" (1957) from the series "Labor Camp Vetlosian," #2003.0603, Zimmerli Art Museum, <https://zimmerli.emuseum.com/objects/46406/camp-vetlosian-from-the-series-labor-camp-vetlosian?ctx=0963f3d4f3bb934bb349bd4d4d9f35ebe5f07552&idx=73>.

romantic works of Francisco Goya, whose paintings are imbued with a somber mystique. On October 8, 1948 he wrote to his parents: "Please send me some engravings by Goya. He is the artist I love most." (Sveshnikov, 2000, p. 150)¹¹

Sveshnikov also asked his parents to send him "the works of Edgar Poe" (Sveshnikov, 2000, p. 82). In another letter (November 1, 1948) he compares himself to E.T.A. Hoffmann: "People are ghostly visions, mannequins. It is as if I've climbed up onto the throne of Hoffmann" (Sveshnikov, 2000, p. 76). Both Poe and Hoffmann represent so-called dark romanticism, with its demonic nightmares, to which Goya's art also belongs;¹² that the young artist trapped in the Gulag should feel a spiritual affinity for these figures is not surprising. It is thus evident that Sveshnikov's interest in romantic literature and fantastic literary worlds had arisen long before he took up book design. His visual style was established in the Gulag under the influence of both artistic and literary romanticism.

Sveshnikov's Design of Collections of Fairy Tales

Among the books Sveshnikov illustrated after his return to Moscow, of particular importance was a large body of texts in which the world as we know it intertwines with a fantastic reality, namely, fairy tales—in romanticism and symbolism, a characteristic genre. Sveshnikov's art is thus marked by a definite continuity, from the fantastic elements in his camp drawings to his illustrations of fantastic literary worlds. The abovementioned five volumes of fairy tales he designed between 1956 and 1962 share the graphic aesthetics of his black and white camp drawings—the same fine lines and strokes, down to specific similarities in the outlines of trees, buildings, and landscapes. In his illustrations, fairytale characters from various cultures populate the same visual world of extended

11 Goya's print series "The Caprices" (1797–1798) and "The Disasters of War" (1810–1820) are models of black and white graphics translating traumatic experiences into visual images.

12 Cf. Krämer, 2012.

natural spaces, which could be described with the metaphor Siniavsky found for Sveshnikov's camp drawings: "dreams of eternity" transcending particular time and place.

The covers Sveshnikov designed for these volumes feature a consistent pattern of image and word: a drawing is accompanied by handwriting-like lettering. The lines of the lettering resemble the lines of the drawing, and share its graphic style; this is particularly evident in two editions (1956, 1957) of Horacio Quiroga's *Jungle Tales* (*Cuentos de la selva*).¹³ Sveshnikov's visual style is rooted in his camp experience and at the same time refers to the broader context of Thaw-era book culture. Yuri Gerchuk has identified two interrelated trends in Soviet book design of the 1960s: the flourishing of graphic illustration, and experimentation with hand lettering for covers and title pages. The "energy of free handwriting" that brought together graphics and lettering now came to the fore: "The font on the cover and title page was written with the same hand and the same pen, at the same pace as the fluid [*podvizhnye*] illustrations" (Gerchuk, 2014, p. 433). This aesthetics of "free handwriting" emerged alongside the process of political liberalization in the country.

The correlation between political liberalization and book graphics reminds us that Sveshnikov acquired inner freedom in the Gulag through drawing. Siniavsky interpreted the style of his camp drawings as being akin to handwriting: in both cases, art emerges from dark lines on a white background (Sinyavsky, 1977, p. 281–2). The creation of lines on paper as a symbol of freedom inextricably connects Sveshnikov's art with literature and with Thaw-era book culture. In his design of collections of fairy tales, the liberating power of fantasy, inscribed in fantastic worlds, found its visual counterpart in the free movement of graphic lines.

¹³ This sort of exchange between image and text can also be found on covers that Sveshnikov designed for books for adults, in particular, in the case of romantic works like Victor Hugo's *Les Misérables* in two volumes (1960) and Adelbert von Chamisso's *Selected Works* (1974).

Sveshnikov's Dialogue with Hoffmann

In the 1960s, Sveshnikov was engaged in another important project that involved a preoccupation with alternative reality: illustrations to the works of E.T.A. Hoffmann, a classic of German romanticism.¹⁴ In 1962, Sveshnikov designed the inside front covers of a three-volume *Goslitizdat* edition of Hoffmann's selected writings, including such famous fairy tales as "The Nutcracker and the Mouse King," "The Sandman," and "The Golden Pot." Much later, the writer and critic Alexander Genis would be struck by the similarities between Sveshnikov's inside front covers for this well-known Soviet edition (print run: 100,000 copies) and his camp drawings, which Genis saw in a publication in the US: "Small figures, intricate graphics, anachronism, the grotesque, a view from above, or rather, from nowhere" (Genis, 2014, p. 160). The 1962 illustrations feature white lines on a black background, evoking the darkness of night and depicting scenes from the life of a European town in Hoffmann's time. People in the streets are strolling, relaxing, or arguing with one another; in the background can be seen the surrounding countryside, with hills and distant structures. Fine white lines create an ephemeral sense of space, interrupted in some places and almost vanishing into the black background. In several spots, splashes of bright orange suddenly appear, hinting at the mysterious forces lurking within the everyday world.

Five years later, in 1967, Sveshnikov designed the Hoffmann volume *The Life and Opinions of the Tomcat Murr. Tales and Stories* for the *Library of World Literature* series. The illustrations are pen drawings that were then colored, apparently with watercolors. Here, too, Sveshnikov retained some central graphic features of his camp drawings: his characteristic fine line and stroke, as well as the opposition of light and shadow. Trees turn into ornaments, partly intertwined with the outlines of the surrounding landscape and human figures. The

¹⁴ In subsequent years, Sveshnikov continued to illustrate works by other German romantics: Heinrich von Kleist's *Dramas. Novellas* (1969), Adelbert von Chamisso's *Selected Works* (1974), and the two-volume *Selected Prose of the German Romantics* (1979).

numerous graphic details create a sense of mystery, a riddle to be “solved” by an attentive viewer. Background silhouettes and shadows give the impression of depth and distance. This visual environment corresponds both to Hoffmann’s fictional world and to the world of Sveshnikov’s camp cycle. In each, we are confronted with a reality whose doors lead into another—a *mystical*—dimension.

Of particular interest is also the choice of Hoffmann’s portrait to accompany this volume. Being not only a writer, but also an artist, the German author created several self-portraits. The editors of the *Library of World Literature* chose a black and white graphic in which Hoffmann depicted himself drawing on a sheet of paper. Thus, the volume opens with an image that erases the boundary between *artist* and *writer*; it seems natural to let this symbolic link between graphic art and literature guide us, too, in our appreciation of Sveshnikov’s illustrations. In an interview with the artist published in 1995, Renee Baigell asked him about his “philosophy of art.” Sveshnikov’s response highlights not only his reception of romanticism, but also the inextricable link between visual art and literature in his work: “I am fascinated by romanticism and have studied its art and Russian translations of its literature and poetry. I’ve illustrated editions of German romantic prose and poetry—Goethe,¹⁵ Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann” (Baigell, 1995, p. 93).

Sveshnikov’s self-identification with the romantic tradition, expressed in this 1995 interview, began as early as in his quoted letter from the Gulag in November 1948: “It is as if I’ve climbed up onto the throne of Hoffmann” (Sveshnikov, 2000, p. 76). A significant feature of (German) romanticism is its engagement with the genre of literary fairy tale and such collections of folk tales as *Children’s and Household Tales* (1812–1858) by the Brothers Grimm. Hoffmann’s literary tales are also rooted in folklore, drawing as they do on “the tried and tested fairy tales and legends of mermaids and gnomes, of monsters and salamanders, of underworld journeys and devil’s pacts” (Brittnacher, [s.d.]).

¹⁵ It should be noted, however, that from a literary-historical standpoint, Goethe cannot be unequivocally classified as a romantic.

Moreover, several parallels can be drawn between Sveshnikov and Hoffmann. The latter illustrated and designed his own books; the publications he produced during his lifetime thus evince a “particular relationship of book illustrations, cover drawings, and vignettes to text and book(page)” (Brandl-Risi, 2015, p. 356). Sveshnikov and Hoffmann also shared an interest in the engravings of Jacques Callot (seventeenth century), a master of etching-strokes, grotesque elements, and depictions of the atrocities of war.¹⁶ Sveshnikov’s camp cycle evokes associations with Callot’s drawings (Golomstock, 2000, p. 11; Sinyavsky, 1977, p. 283), while Hoffmann made his literary debut with the book *Fantasy Pieces in the Manner of Callot* (1814–1815), which included the first version of his famous fairy tale “The Golden Pot” (reworked in 1819).

The relationship between Sveshnikov’s camp cycle and his illustrations of Hoffmann’s works, then, is a complex one. On the one hand, Sveshnikov’s book design of the 1960s continued the aesthetics of his camp drawings. On the other, his graphic world was originally inspired by Hoffmann, and it was only natural, in the signature Thaw-era editions thereof, for him to translate the author’s texts into this visual style. Finally, Hoffmann’s literary works were themselves deeply rooted in visual art, and shared this artistic background with Sveshnikov’s drawings.

Sveshnikov’s Pointillism and the Child’s View of the World

There is an inherent connection not only between Sveshnikov’s drawings and literary romanticism, with its interest in fairy tales, but also between his later paintings and literary symbolism. Sveshnikov’s art is not limited to drawings; an important part of it includes oil paintings on canvas. In the 1970s, the technique of pointillism began to play a central role in his aesthetics, with images composed of numerous “mosaic” fragments with different shades of color. Art historians

¹⁶ Callot’s cycle “The Great Miseries of War” (1633) also influenced Goya’s print series “The Disasters of War” (1810–1820).

associate this phase of Sveshnikov's work with the tradition of symbolism in Russian art of the late nineteenth and early twentieth centuries, particularly the paintings of Mikhail Vrubel (Florkovskaia, 2017, p. 184; Kennedy, 1995, p. 274).

The elements of Symbolist aesthetics in Sveshnikov's original works find an echo in his illustrations of Symbolist literature. The same technique of pointillism, combining dots of color, is evident in his illustrations to the 1972 edition of Maurice Maeterlinck's plays. Volume 142 of the *Library of World Literature*, dedicated to Belgian literature, contains seven plays by Maeterlinck, as well as poetry and the drama *The Dawn* by Émile Verhaeren. Notably, Sveshnikov made as many as three illustrations for *The Blue Bird* (1908)—more than for any of Maeterlinck's other plays. *The Blue Bird*, featuring two child protagonists and the good fairy Bérylune, is known for its fairytale setting and has been variously adapted in children's culture worldwide. In this parable about the search for happiness, children are able to perceive hidden dimensions of existence, such as the living souls of inanimate objects. The siblings Tyltyl and Mytyl encounter a mystical world, which Sveshnikov depicts through a mosaic of dots: in his illustrations, shades of lilac and blue with patches of yellowish and white light shimmer through tree branches or window curtains. This visual style resembles Sveshnikov's oil paintings, whose effect on viewers is described in Ilya Kabakov's memoirs: "Boris's post-camp paintings [...] are filled with a special kind of colored *pointillé* that forms a strange phosphorescent glow in different parts of the painting. [...] These clouds of glow [*sgustki svecheniia*] accumulate in different corners and spots" (Kabakov, 1999, p. 195).

Sveshnikov's illustrations for Maeterlinck's plays *The Blue Bird* and *The Blind* are reminiscent of his painting *Autumn Evening* (1977).¹⁷ Most of this work's space goes to depict a mysterious reality that is manifest via the interplay of colorful dots and splashes of light and shadow; in this, human figures are minimized. The viewer's attention is drawn to the

17 Zimmerli Art Museum, #D21599, <https://zimmerli.emuseum.com/objects/37638/autumn-evening?ctx=5b73eabdca62ca28e8954f3bac7d9231bd5fd0fc&idx=98>.

shimmers and transitions between colors: beige, lilac, blue, and green. The people in the picture are small-scale, seemingly incapable of comprehending the enigmatic world that looms around them. This corresponds to the spirit of Maeterlinck's play *The Blind* (1890)—a philosophical parable about the existential predicament of human beings. Sveshnikov's illustration for this play¹⁸ shows the faces of blind people in the bottom half of the picture, while the upper half represents the mystical world they cannot see. His images for *The Blue Bird* share this visual world of shimmering colors and "clouds of glow," which realm, however, is now accessible to children and reveals itself to their discerning eyes. In two of Sveshnikov's illustrations, the viewer/reader's attention goes to the curious, wide-open eyes of the siblings Tytyl and Mytyl.¹⁹ The artist depicts children as subjects capable of perceiving another dimension of reality; it is thus not surprising that his interest in fantastic worlds should have led him to illustrate literature for or about children.

In the 1970s and 1980s, Sveshnikov continued illustrating fairy tales. His cover image for *Romanian Folk Tales* (1972) resembles the never-abandoned graphic style of his drawings and book illustrations from the 1960s. Particularly interesting in this regard is his visual design of *Khudozhestvennaia literatura's* 1983 edition of Hans Christian Andersen's *Fairy Tales*, which combines the two main stylistic directions in his art and book design: colorful pointillist images with mysterious "clouds of glow"; and black and white drawings with fine lines and strokes. This combination represents the inner consistency of Sveshnikov's visual world and the continuity of his creative path, grounded in his constant interest in fairy tales, from the 1940s to 1980s.

18 This illustration is located on the insert between pages 352 and 353 in: Maurice Maeterlinck; Émile Verhaeren. *[Verhaeren's] Stikhotvoreniia. Zori. [Maeterlinck's] Plesy* (Biblioteka vsemirnoi literatury, 142). Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1972.

19 See the two illustrations on the inserts located between pages 448 and 449, as well as between pages 480 and 481 in: Maeterlinck and Verhaeren, 1972.

Conclusion

Boris Sveshnikov's illustrations of fairy tales are rooted in three intertwined contexts: 1) his nonconformist art (camp drawings and later pointillism); 2) his deep engagement with literature; and 3) Thaw-era book design, which sought to visualize literature and had a particular keenness for graphic illustration and hand lettering. Sveshnikov's book design takes on a symbolic significance, beyond either literature or visual art in and of themselves. The artist's original works and illustrations are nourished by his reception of romanticism and symbolism in both visual art and literature. Moreover, his art provokes reflection on the shared foundations of *writing lines* and *drawing them* on paper, that is, of verbal and visual expression.

At the meeting point between text and image, Sveshnikov established his fantastic realism, positing a mystical, atemporal dimension in the fabric of habitual reality. Among the books he illustrated, of particular significance were texts that integrated the real and the fantastic, especially fairy tales, from folk tales to sophisticated literary ones. Sveshnikov was part of the Soviet project of "world literature," and so texts from foreign cultures and earlier epochs afforded him an escape from everyday life and an opportunity for artistic self-expression. Illustrating literature for and about children allowed him to engage with fantasy and multiple perspectives on reality. Both the fantastic world of fairy tales and the visual world of Sveshnikov's illustrations to them provided an alternative to socialist realism, and thus constituted an aesthetic counterpart of political liberalization.

In 1957, twenty years before his article on Sveshnikov's camp drawings, Andrei Siniavsky wrote the essay "On Socialist Realism" ("Chto takoe sotsialisticheskii realizm"), published in French (1959) and English (1960) under the pseudonym Abram Tertz. This essay's conclusion proposes a literary program capable of overcoming the doctrine of socialist realism: "Right now I put my hope in a phantasmagoric art [...], an art in

which the grotesque will replace realistic descriptions of ordinary life. Such an art would correspond best to the spirit of our time. May the fantastic imagery of Hoffmann and Dostoevski, of Goya, Chagall, and Mayakovsky [...] teach us how to be truthful with the aid of the absurd and the fantastic" (Tertz, 1960, p. 94–95). It seems highly significant that Siniavsky's list includes both writers and artists, among them, the two mentioned by Sveshnikov in letters from the Gulag as his source of inspiration: Hoffmann and Goya.²⁰ "On Socialist Realism," moreover, was written and published in the same period when Sveshnikov was engaged in the design of five collections of foreign fairy tales (1956–1962). Thus, we see that Sveshnikov's artistic activity was both deeply individual and embedded in the broader cultural context of the Thaw.

While Sveshnikov's art responded to fairytale literature, another opportunity for nonconformist artists to evade the dictates of socialist realism was provided by the *Znanie* (*Knowledge*) publishing house, where such Soviet surrealists as Ülo Sooster found a haven illustrating popular science literature and science fiction (Gerchuk, 2014, p. 437–8). In general, the imagery of children's books constituted a space for experimentation, allowing "[a]daptations of pre-revolutionary, avant-garde, and Western aesthetics" (Morse, 2024, p. 238). With his design of Andersen's *Fairy Tales* in 1983, Sveshnikov joined the broader Soviet-era artistic trend of "channel[ing] nontraditional stylistics" via the illustration of editions of Andersen (Leving, 2020, p. 348). Moreover, the playful nature of children's culture as such served as a significant source of inspiration for both the Russian avant-garde and late Soviet underground—in the latter case, particularly for unofficial poets.²¹

At the same time, Sveshnikov's engagement with fantastic worlds and children's literature was a creative way of coping with his Gulag trauma. Such an artistic response to traumatic

20 Abram Tertz's literary work bears the clear influence of Hoffmann; in 1963, a collection of Tertz's fiction was published in New York with the telling title *Fantastic Stories*.

21 Cf. Weld, 2014; Morse, 2021.

experience connects him with the English writer and artist Mervyn Peake, who began his career as a painter and served in the British Army in 1940–1942. Peake's drawings, produced during and after the Second World War, are comparable to Sveshnikov's camp cycle. During his military service, Peake began work on his fantasy *Gormenghast* series (1946–1959), creating a fantastic world in handwritten text, accompanied by his own graphic illustrations. In his manuscripts, one can see the "organic exchange between hand-written text and hand-drawn images" (Coggins, 2013, p. 16) –a connection reminiscent of a key feature of book design during the Thaw, which, significantly, emerged consequent to the horrors of Stalinist repressions and the Second World War. After the war, Peake, too, began to illustrate fantasy and fairy tales, performing, for instance, the visual design of Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* and the Grimms' *Household Tales*, both in 1946.

Boris Sveshnikov's significant case of contesting socialist realism and overcoming trauma through fairy tales, then, is part of both Soviet and international cultural contexts that deserve further investigation. Overall, this case study has demonstrated that the field of Soviet children's book illustration requires an interdisciplinary and intermedial analysis, combining perspectives of art history and book studies with literary and cultural scholarship.

References

- BAIGELL, Renee. Boris Sveshnikov. In: *Soviet Dissident Artists. Interviews after Perestroika*. Ed. by R. Baigell and Matthew Baigell. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1995, p. 90–93.
- BRANDL-RISI, Bettina. Bild / Gemälde / Zeichnung. In: *E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Ed. by Christine Lubkoll and Harald Neumeyer. Stuttgart: Metzler, 2015, p. 356–62.
- BRITTNACHER, Hans Richard. Das Phantastische und das Wunderbare. In: *E.T.A. Hoffmann Portal* (<https://etahoffmann>).

staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/charakteristisches/
phantastisches/)[s.d.].

BRUHN, Jørgen; SCHIRRMACHER, Beate. Intermedial Studies.
In: *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning Across
Media*. Ed. by J. Bruhn and B. Schirmacher. London, New
York: Routledge, 2022, p. 3–27.

COGGINS, Garance. Reproducing Peake's MS Drawings: Some
Thoughts and Suggestions. *Peake Studies*, 13 (2), 2013, p. 5–18.

ESKINA, Ekaterina. Sovetskaia knizhnaia illustratsiia i
neofitsialnoe iskusstvo kontsa 1950-kh–1980-kh gg. *Vestnik
Moskovskogo universiteta. Seriia 8. Istoriia*, 4 (2012), p. 103–15.

ETKIND, Alexander. *Warped Mourning. Stories of the Undead
in the Land of the Unburied*. Stanford: Stanford University
Press, 2013.

FLORKOVSKAIA, Anna. *Fenomen moskovskogo neofitsial'no-
go iskusstva pozdnesovetskogo vremeni: evoliutsiia, sotsio-
kul'turnyi kontekst, soobshchestva, strategii, khudozhest-
vennye napravleniia*. Dr. Habil. dissertation, Saint-Petersburg
2017.

GENIS, Alexander. *Kosmopolit. Geographicheskie fantasii*,
Moscow: AST, 2014.

GERCHUK, Yuri. *Iskusstvo pechatnoi knigi v Rossii XVI–XXI
vekov*. Sankt-Petersburg: Kolo, 2014.

GOLOMSTOCK, Igor. The Camp Drawings of Boris Sveshnikov.
In: Sveshnikov, Boris. *Lagernye risunki / The Camp Drawings*.
Moscow: Zvenia, 2000, p. 8–13.

KABAKOV, Ilya. 60-e–70e... *Zapiski o neofitsialnoi zhizni v
Moskve*. Wien: Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Stud-
ien, 1999.

KARELIN, Nikolai. Reportazh s vystavki v Zapadnoi Germanii.
Strelets, 7 (1984), p. 43–4.

KENNEDY, Janet. Realism, Surrealism, and Photorealism: The
Reinvention of Reality in Soviet Art of the 1970s and 1980s.
In: *Nonconformist Art. The Soviet experience 1956–1986*. Ed.
by Alla Rosenfeld and Norton T. Dodge. London: Thames and
Hudson, 1995, p. 273–93.

KRÄMER, Felix (ed.). *Dark Romanticism. From Goya to Max Ernst*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012.

KRONIK, Aleksandr. *Svoi krug. Khudozhniki-nonkonformisty v sobranii Aleksandra Kronika*. Moscow: Iskusstvo–XXI vek, 2010.

LEVING, Yuri. Tales and Holes. Illustrating Andersen the Russian Way. In: *Hans Christian Andersen in Russia*. Edited by Mads Sohl Jessen, Marina Balina, Ben Hellman, and Johs. Nørregaard Frandsen. Odense: University Press of Southern Denmark, 2020, p. 345–69.

MAETERLINCK, Maurice and VERHAEREN, Émile. [*Verhaeren's*] *Stikhotvorenniia. Zori. [Maeterlink's] P esy* (Biblioteka vsemirnoi literatury, 142). Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1972.

MORSE, Ainsley. *Word Play. Experimental Poetry and Soviet Children's Literature*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2021.

MORSE, Ainsley. "In-Betweeners: Navigating Between Official and Nonofficial Cultures." In: *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*. Ed. by Mark Lipovetsky et.al. New York: Oxford University Press, 2024 [online 2021], p. 227–248.

OITINNEN, Ritta. *Translating for Children*. New York: Garland, 2000

SINIAVSKY, Andrei. "Belyi epos (O lagernykh risunkakh Borisa Sveshnikova)." In: *Apollon–77*. Ed. by Mikhail Chemiakin. Paris: Les Arts Graphiques de Paris, 1977, p. 281–4.

SVESHNIKOV, Boris. *Lagernye risunki / The Camp Drawings*. Moscow: Zvenia, 2000.

TERTZ, Abram. *On Socialist Realism*. New York: Pantheon Books, 1960.

TIHANOV, Galin; LOUNSBERRY, Anne; DJAGALOV, Rossen (eds.). *World Literature in the Soviet Union*. Boston: Academic Studies Press, 2023.

WELD, Sara Pankenier. *Voiceless Vanguard: The Infantile Aesthetic of the Russian Avant-Garde*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2014.

**«Из чего только сделаны
девочки?»: гендер и
телесность в рассказе Юрия
Нагибина «Эхо».**

***“What are girls made of?”:
Gender and Corporeality in
Yuri Nagibin’s Story “Echo”***

Autora: Marina Balina
Illinois Wesleyan University,
Bloomington, Illinois, Estados Unidos
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025
Recebido em: 14/04/2025
Aceito em: 11/05/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.235794>



БАЛИНА, Марина.
«Из чего только сделаны девочки?»:
гендер и телесность в рассказе Юрия Нагибина «Эхо».
RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 138-155, 2025.

«Из чего только сделаны девочки?»: гендер и телесность в рассказе Юрия Нагибина «Эхо».

Марина Балина*

Резюме: Рассказ Нагибина «Эхо» был одной из первых новаторских попыток рассмотреть сексуальность как серьезную тему в подростковой литературе советского периода. В то время, как детская литература в целом тщательно избегала изображения детской сексуальности, Нагибин обратил внимание своих юных читателей на всю сложность изображения обнажённого человеческого тела. Его главная героиня, маленькая девочка по имени Витька, показана глазами мальчика, не воспринимающего сексуальность своей маленькой подруги, несмотря на то, что он постоянно видит ее купающейся обнаженной. Понимание ее женственности и красоты приходит только тогда, когда мальчик видит ее одетой как девочка. Так, начав своё повествование с оспаривания доминанты гендерного дресс-кода как поведенческой нормы, автор в финале рассказа подчиняет свободу в восприятии телесности своих юных героев пуританским нормам и правилам советского общества.

Abstract: Nagibin's short story was one of the first pioneering efforts to address sexuality as a serious issue in young adult literature of the Soviet era. While children's literature carefully avoided depicting children as sexual beings, Nagibin took a risk by demonstrating to his young readers the complexity of portraying the human body as a sexual object. His main character, a little girl named Vit'ka, is seen through the eyes of a young boy who initially denies Vit'ka any sexuality despite seeing her swimming naked but later acknowledges her femininity and beauty only when seeing her dressed as a girl. Thus, instead of challenging dress codes as symbols of proper behavior, the author ultimately surrenders his characters' freedom to the prudent norms and regulations of Soviet society.

Ключевые слова: Телесность; Женственность; Гендерная нейтральность тела; Репрезентация сексуальности; Дресс-код как поведенческая норма; Советские правила гендерного «приличия»

Keywords: Bodily representation; Femininity; Gender neutrality; Dress-code; Sexuality; Soviet propriety

* Isaac Funk Professor Emerita and Professor of Russian Studies at Illinois Wesleyan University, United States. The focus of her scholarship is on historical and theoretical aspects of twentieth and twenty-first century Russian children's literature and culture. She has served as editor and co-editor of 12 volumes; most recently, her co-edited volume *The Pedagogy of Images: Depicting Communism for Children* (with Serguei A. Oushakine, University of Toronto Press, 2021) received the 2023 AATSEEL Best Edited Scholarly Volume award. She is the recipient of national and international grants, among them the Distinguished Scholar Award from the American Association of Children's Literature, National Endowment for Humanities, American Comparative Literature Association, The Kennan Institute of the Woodrow Wilson Centre, Austrian Ministry of Culture and Literature, and German Academic Exchange (DAAD). <https://orcid.org/0000-0002-1305-8346>; mbalina@iwu.edu

Цитата-вопрос, включённая в название моего небольшого исследования, заимствована мной из переводов с английского Самуила Яковлевича Маршака (1958, с. 357).¹ Среди писателей советского времени Маршак и Корней Иванович Чуковский переводили как английский фольклор, так и англоязычную детскую классику². В главе «Маршак и время» Борис Гаспаров выделяет особую значимость английских детских переводов Маршака. Так, Гаспаров описывает ситуацию, возникшую в детской литературе сразу в постреволюционное время:

Столичные литераторы 1920-х годов, не умевшие сдать экзамен на пролетарскую идеологию, имели два средства для заработка: переводы и стихи для детей. [...] Маршак занимался переводами в Англии, обратиться к переводам было бы для него самым естественным. Но Маршак обратился к стихам для детей, и это стало самой большой удачей в его литературной биографии.» (Гаспаров, 2001, с. 412)³

В данном случае мы имеем дело именно с переводом авторских детских стихов, до сих пор бытующих на уровне фольклора в современной Англии.⁴ Маршак пе-

1 Самуил Маршак. Сочинения в четырёх томах. Том первый: стихи, сказки, песни. Москва: Госиздат, 1958. 357.

2 Об английских переводах Маршака см. К. Чуковский. Высокое искусство. Принципы художественного перевода. Москва: Советский писатель, 1964. 169–221.

3 Борис Гаспаров. «Маршак и время». О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001. 410–430.

4 В интернетных ресурсах эти стихи чаще всего обозначены как фольклорные, хотя

ревёл с английского детские стихи (nursery rhymes), принадлежащие Роберту Саутсу (Robert Southey, 1774–1843) и собранные им в коллекцию под общим названием "What Folks are Made Of" (Из чего сделаны люди?) (Opie; Opie, 1997, с. 100-101).⁵ Меня в первую очередь здесь интересуют гендерная поляризация, которую успешно фиксирует Маршак в своих переводах. Обратимся к оригиналу и сравним его с маршаковским переводом:

What are little girls made of?
What are little girls made of?
Sugar and spice,
And everything nice,
That's what little girls are made of!

Из чего только сделаны девочки?
Из чего только сделаны девочки?
Из конфет и пирожных,
И сластей всевозможных.

Вот из чего сделаны девочки⁶ (Маршак, Т.І, с. 357).

В переводе Маршака слово "spice" – пряность, изюминка, пикантность - пропадает, зато появляется преувеличенная «сахарность» в описании девочек: они сделаны «из конфет и пирожных и сластей всевозможных», таким образом гендерная идентификация выстраивается единообразно, опустив при этом важный компонент оригинала, согласно которому с девочками не всё уж так «сладко» и ясно. В них есть непредсказуемость пряностей, острота, которая контрастирует с общим имиджем «everything nice». О мальчиках в данном стихотворении и говорить не нужно: они сделаны «из колючек, ракушек и зелёных лягушек», хотя оригинал предлагает более симпатичное «щенячьи хвостики/ porru-dogs' tails», но в угоду рифме Маршак опускает эту референцию.

это и ошибка.

⁵ Peter Opie and Ilona Opie, *Robert Southey*. Oxford Dictionary of Nursery Rhymes. Second Edition. Oxford: Oxford University Press, 1997. 100–101.

⁶ Маршак, Т.І, 357.

“Сахарная природа” девочек – явление совсем не новое. О нем довольно много писала Марина Костюхина (2017, 41–126)⁷, и в её исследованиях, и об игрушках, и о кукле можно найти много примеров соответствующего поведения: послушание и хорошие манеры, мягкость и женственность – вот координаты приемлемого поведения настоящей девочки. Так, например, Костюхина цитирует «Устав женских воспитательных учреждений», одобренный принцем Ольденбургским, контролировавшим эти школы, созданные в конце восемнадцатого века его бабушкой, вдовствующей императрицей Марией Федоровной, женой убитого императора Павла: «Главное назначение женщины есть семейство. Женщина как создание нежное, назначенное природою быть в зависимости от других, должна знать, что ей суждено не повелевать, а покоряться мужу, и что строгим лишь исполнением обязанностей семейных она упрочит своё счастье и приобретёт любовь и уважение, как в кругу семейном, так и вне его» (Костюхина, 2017, 32).⁸ Используя популярный жанр «кукольных записок» - книг для девочек, написанных от имени куклы, «высказывались утверждения о вреде серьёзного образования для женщин, которые в книгах для малолетних девиц подавались как бесспорные истины» (Костюхина, 2017, 32).⁹ Девочки должны были быть добры, послушны и трудолюбивы. Отклонение же от нормы наказуемо: так, например, такая известная мемуаристка 19 века как Анна Лабзина, рассказывает в воспоминаниях «Описание жизни одной благородной женщины» в мемуарах, изданных в 1903 году, хотя и написанных в 1810 году (Сабанеева *et al.*, 1996).¹⁰

7 Марина Костюхина, *Игрушка в детской литературе*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2008. См. также *Записки куклы. Модное воспитание в литературе для девиц конца XVIII – начала XX века*. Москва: Новое литературное обозрение, 2017, 41–126.

8 Принц Пётр Ольденбургский был главным начальником женских учебных заведений с 1844 по 1858 год. См. Лариса Агеева, Пётр Георгиевич, принц Ольденбургский. СПб: Северная звезда, 2012.

9 Костюхина, *Записки куклы*, 32.

10 См. Сабанеева Е., Головина В., Лабзина А. *История жизни благородной женщины*.

[...] и я в десять лет была так сильна и проворна, что нонче и в пятнадцать не вижу, чтобы такая крепость и в мальчике. Только резвость моя много огорчала мою почтенную мать. У меня любимое занятие было беганье и лазать по деревьям, и как высоко дерево ни было – то непременно влезу. А как меня за это наказывали, то я уходила тихонько в лес и там делала своё удовольствие. (36)

Если приложить к данному описанию феминистские конвенции, разработанные Джудит Батлер (Judith Butler), то анализируя поведение девочки, описанное Лабзиной, мы сталкиваемся с проблемой гендерного неподчинения как расхождения с гендерной программой, сформированной культурой своего времени.¹¹ Гендерное неподчинение по определению Батлер существует в форме нарушения социальных практик¹², но оно возникает и как внутренняя потребность, что мы и видим в приведённом ранее примере. Поскольку гендерное неподчинение нарушает нормативное поведение индивидуума, власть (в любой ее форме – семья, коллектив, школа, государство) стремится урегулировать возможное отклонение и навязать свою модель гендерной нормы.

Я далека от того, чтобы обвинять Маршака – переводчика в создании особой гендерной нормы для девочек, но тем не менее в этом четверостишии явно просвечивает представление о приемлемой гендерной нормативности, идущей, как это и было замечено в начале, в разрез с текстом оригинала.

В моём анализе рассказа Юрия Нагибина “Эхо”, 1955, я предлагаю оперировать несколькими терминами из вокабуляра гендерного дискурса современной критики: это гендерное неподчинение, гендерное регулирование и понятие *body awareness* – практики осознания собственного тела или телесной осознанности. Первые два

Серия Россия в мемуарах. Москва: Новое литературное обозрение, 1996.

11 Judith Butler. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London/NY: Routledge, 1990.

12 В примерах Батлер речь, в первую очередь, идёт о сексуальных меньшинствах. См. главу Preface, 1–35.

понятия заимствованы мною у Джудит Батлер в её монографии *Bodies That Matter*, 2001,¹³ в то время, как *body awareness* – понятие, разработанное английским социологом Джоан Энтвистл (Joanne Entwistle) в её критике тела как социального конструкта.¹⁴ Для анализа рассказа Нагибина через призму исследований Джудит Батлер интересен акцент на гендерном неподчинении как отказе от слепого повиновения навязанным поведенческим нормам. Джоан Энтвистл в своём анализе взаимоотношения одежды и тела предлагает рассматривать последнее как социальный феномен: с помощью выбора одежды и аксессуаров происходит визуальная артикуляция собственной идентичности на уровне социальной и гендерной принадлежности.¹⁵

Лариса Рудова пишет в своей статье, посвящённой теме гендера и моды в современной литературе для девочек, о «гендерно-нейтральной» советской детской литературе.¹⁶ Это мнение широко распространено, но многие примеры детской литературы советского периода, впрочем, как и дореволюционной, говорят об обратном: эта литература разрабатывала понятие гендера с самых первых дней своего существования, успешно обходя на протяжении всего времени своего существования такие «опасные» слова, как секс и гендер.

Современные историки культуры, антропологи и литературоведы много писали об особой культуре 20-х годов, когда дискуссии о новом быте и гендерном равенстве занимали много места в публицистике и в литературных дебатах того времени.

И Элизабет Вуд (Elizabeth Wood), и Эрик Найман (Eric Naiman), и Элиот Борнстин (Eliot Borenstein) – все эти

13 Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. London/NY: Routledge, 1993.

14 Joanne Entwistle. *The Fashioned Body. Fashion, Dress, and Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2000.

15 Entwistle, 39–47.

16 Larissa Rudova, "Who is the fairest of them all?": Beauty and Femininity in Contemporary Russian Adolescent Girl Fiction. "In *Russian Review* 73 (July 2014), 389–403.

специалисты по литературе и культуре советского времени пишут о маскулинности как об одном из доминирующих гендерных понятий времени.¹⁷ Так, например, российский социолог Анна Чернышева считает, что: «Общая устремлённость культуры к устранению различий между полами привела к созданию утопического образа человека-андрогина, в котором мужское и женское даны в первоначальной неразделимости».¹⁸ И хотя андрогинная идентичность в приложении к анализу образов детских героев может показаться удобным рабочим понятием, проблема, как мне кажется, здесь значительно сложнее.

Гендерное регулирование в культуре 20-х и 30-х происходило явно в пользу маскулинности: такое положение диктовало время революции, Гражданской войны, последующих строительства и пятилеток. Женственность в традиционном понимании оказалась не востребовавшей и на смену “конфет и пирожных, и сладостей всевозможных” приходит маскулинность, ранее фигурировавшая в описании героинь - девочек как гендерное неподчинение: теперь ценятся быстрые ноги, сильные руки, повышенная выносливость, умение карабкаться по скалам и делать всё, что ранее не входило в реестр “девичьего поведения”. Лучший комплимент, как, впрочем, и стремление самой девочки, выражается в нивелировании гендера и в открытой доминанте мальчиковости в описании тела и поведения женских героинь. Во взрослой литературе такое перемещение акцентов лучше всего видно на двух примерах: “Сорок Первый” Бориса Лавренёва (1926) и “Гадюка” Алексея Толстого (1928). И в том, и в другом

17 См. Elizabeth Wood, *The Baba and The Comrade: Gender and Politics in Revolutionary Russia*. Bloomington: Indiana University Press, 1997; Eric Naiman, *Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology*. Princeton: Princeton University Press, 1997; Eliot Borenstein, *Men Without Women: Masculinity and Revolution in Russian Fiction, 1917–1929*. Durham: Duke University Press, 2000.

18 Анна Чернышева, «Маскулинность и феминность в современном обществе: тенденции и трансформации». Гуманитарный вестник, 6:2021, <https://cyberleninka.ru/article/n/maskulinnost-i-feminnost-v-sovremennom-obschestve-tendentsii-transformatsii/viewer>.

тексте читатель мог наблюдать все трагические последствия гендерного регулирования, продиктованного революцией, но тем не менее идущего в разрез с самой природой женственности, которую обе героини так и не сумели в себе победить. Любопытно, что и в детской литературе, описание такой андрогинности всегда происходит с поправкой на дореволюционную норму:

Так, например, в знаменитой повести 20-х годов, “Красные дьяволята” Петра Бляхина (1923) близнецы, брат и сестра Мишка и Дуняшка, хорошо иллюстрируют гендерный шифт в сторону маскулинности, однако с поправкой на дореволюционный образ девочки: “Дерзко поправ обычаи своего пола (подчёркнуто мной – МБ), Дуняшка мало чем уступала своему брату и была с ним неразлучна как тень”. (18)¹⁹

Интересно, что в “Республике ШКИД” Григория Белых и Леонида Пантелеева (1927) гендерное регулирование выступает как внутреннее желание самой героини, соединяясь тем самым с гендерным неподчинением, хотя при этом следует оговориться, что неподчинение направлено на дореволюционные стереотипы поведения. Так, Тоня Маркони признаётся Янкелю²⁰: “Ах, как я хотела бы быть мальчишкой. Я все время думаю об этом, – сказала печально Тоня. – Разве это жизнь?”

Она абсолютно счастлива, когда Янкель ей отвечает:

Ты совсем как мальчишка», – сказал он ей.

- Правда? - воскликнула Тоня, покраснев от удовольствия. – Я похожа на мальчишку? Я даже курить могу. Дай-ка. (197)

Наряду с описанием гендерного регулирования извне (хотя его трудно считать таковым, так как оно всё-таки вызвано диктатом новых поведенческих практик), в детской литературе 20-х мы находим также и примеры

19 Цитируется по изданию: Пётр Бляхин. Красные дьяволята. Петрозаводск: Карелия, 1986.

20 Цитируется по изданию Григорий Белых, Л. Пантелеев. Республика Шкид. Москва, Руслит: Издательский проект «А и Б», 2015.

административного внедрения маскулинности как новой гендерной нормы для всех. Происходит это, в первую очередь, через внешнюю трансформацию детского тела. Так, в повести Лидии Сейфуллиной "Правонарушители", вышедшей в 1922 году, приведен следующий эпизод²¹: "Головы обрили наголо. Даже девочкам. Потом в бане отмылись и в штаны короткие обрядились. И девочки. Чудно! А ничего, привыкли.... Визжали тонко, пронзительно. Но были стриженные, лёгкие в прыжках. На мальчишек походили". (81)

Фемининность/женственность в таком новом контексте становится уделом критики: в повести Натальи Дмитриевой "Дружба", 1939, Искра Бережная именно из-за своего гендерного неподчинения новой норме становится изгоем в своём классе: ее желание хорошо одеваться и следить за собой воспринимается как буржуазный пережиток.²² Таким образом, вместо гендерной нейтральности в советской детской литературе мы можем наблюдать довольно сложный процесс двойной оптики, через которую можно анализировать гендер: это неподчинение гендерным практикам дореволюционной России, выражающимся в принятии маскулинного поведения.

Самым ярким примером в истории девятнадцатого века служит автобиография Записки кавалерист-девицы Надежды Дуровой, напечатанные в 1836 году в журнале «Современник». Маргарита Вайсман в своём исследовании феномена этого текста характеризует их как «трансгендерную автобиографию». ²³ В текстах кумира детской литературы для девочек дореволюционной России Лидии Чарской (Лидия Воронова, 1875–1937) мы видим много примеров гендерного неподчинения. В ее

21 Цитируется по Лидия Сейфуллина, Избранное. Том первый: повести, рассказы, воспоминания. Москва: Художественная литература, 1958. 76–108.

22 Наталья Дмитриева. Дружба, Москва: Детская литература, 1939.

23 Vaysman, Margarita. 2022. "I Became a Man in a Military Camp': Negotiating a Trans-masculine Identity in Aleksandr Aleksandrov (Nadezhda Durova)'s Personal Documents and Literary Fiction', *Avtobiografiya*, 11, 33-63.

повестях Записки институтки (1901), Княжна Джаваха (1903), Люда Власенкова (1904) героини восстают против установленных правил поведения и являют собой яркие примеры гендерного неподчинения.²⁴ Они защищают обиженных, помогают раненым и больным и не боятся нарушить гендерные поведенческие нормы. Я стараюсь здесь говорить об общих тенденциях, а не о частных случаях гендерного регулирования, проводимого через новую культурную политику власти. Но и в том, и в другом случае объектом гендерного регулирования становится детское/женское тело.

Особым случаем можно считать повесть Рувима Фраермана «Дикая собака Динго или повесть о первой любви», 1939. Таня Сабанеева – новая девочка, для которой маскулинность – естественное состояние и тела, и души. Она делает всё, что умеет делать её друг, нанаец Филька; физически она сильнее, чем Коля, в которого девочка влюбляется вопреки всем правилам новой нормы.²⁵ Знаменательным моментом в повести становится именно признание женственности через телесность: Коля видит Таню в облепившем её тело мокром платье, выходящей из воды, и сразу исчезает всё гендерное нивелирование и пропагандируемая андрогинность. Тело Тани – это тело девочки – будущей женщины, сильной именно своей женственностью, а не только выносливостью и быстротой ног.

В рамках этого анализа я пропускаю сознательно очень важный период для понимания гендера и тела в детской литературе: это военный период, предъявивший свои требования к описанию тела и гендера в

24 О Чарской и её наследии см Beth Holmgren, "Why Russian girls loved Charskaya." *The Russian Review* Vol. 54:1, 1995. 91–106.

25 Более подробно об этом тексте и о эмоциональном взрослении подростков см. Balina, Marina. "Narrating Love in Soviet Adolescent Literature of the 1930s: Ruvim Fraerman's *The Wild Dog Dingo*, or *A Tale about First Love*". In *The Russian Review*. 73 (July 2014): 354–370. Также см. Балина, Марина. «Воспитание чувств а la sovietique: повести о первой любви», Неприкосновенный запас: специальный выпуск, посвящённый детской литературе, 2 (58) 2008, стр. 154–166.

экстремальных условиях. В качестве общего замечания хочу сказать только, что гендер и тело занимают в военных нарративах не последнее место, и детское и женское тело превращается в важный идеологический инструмент военной пропаганды. Здесь важна именно оптика, в которой подаётся визуальный материал военного периода, когда физические гендерные отличия, как в случае с газетными фотографиями партизанки Тани (Зои Космодемьянской), обладают наибольшим зарядом эмоционального воздействия.²⁶

Рассказ Юрия Нагибина "Эхо" напечатан в 1955 году в самый разгар «оттепели». В детской литературе, особенно после Второго съезда, намечен ряд серьёзных изменений, появляются новые тексты, среди которых можно в первую очередь назвать повесть Макса Бременера «Пусть не сошлось с ответом!», 1956.²⁷ Еще тремя годами раньше, в 1953 году, в «Литературной газете» появляется статья Лидии Чуковской с «говорящим» названием «О чувстве жизненной правды». В литературе «оттепели», как принято называть этот период в истории литературы, происходят значительные перемены, которые не остались без внимания Юрия Нагибина.

Нагибин к 1955 году – писатель с уже сложившейся судьбой: первый его рассказ напечатан в 1940 году; в Союз писателей он вступил при поддержке Юрия Олеши и Валентина Катаева. Немецкий литературовед Вольфганг Казак так характеризует творчество Нагибина в 1950-1960-е годы: "Основной темой своего творчества Нагибин назвал однажды «пробуждение человека», а значит, узнавание заново своего окружения, более осознанное, положительное отношение к другому, а через

26 Julie K. deGraffenried, *Sacrificing Childhood: Children and the Soviet State in the Great Patriotic War*. Lawrence: University of Kansas Press, 2014.

27 См. Мария Майофис, «Повесть Макса Бременера «Пусть не сошлось с ответом!», 1956 год. Детские чтения 10(2)2016. 53–69. О периоде «оттепели» в детской литературе см. Марина Балина «Детская литература на Втором всесоюзном съезде советских писателей». Второй всесоюзный съезд советских писателей. Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы, 1954. Составители К. А. Богданов, В. Ю. Вьюгин. Санкт-Петербург: Алетей, 2018. 167–195.

это — к самому себе". (115)²⁸

Рассказ выстроен вокруг эпизода тридцатилетней давности, скорее всего автобиографического, хотя герой-рассказчик фигурирует под вымышленным именем: Сергей. Это рассказ о подлости и предательстве, но в то же время и о широте детской души и ее всепрощающей основе. Начинается рассказ с описания южной природы и моря, где главный герой встречает девочку с мальчиковым именем Витька. С первых страниц рассказа читатель погружается в атмосферу телесности и гендерных запретов/неподчинений, которые предстоит преодолеть героям нарратива. Девочка Викторина ненавидит своё имя, и сама сокращает его до Витьки, тем самым заявляя о своей гендерной обособленности. Почти в параллель с повестью Фраермана, девочка появляется перед главным героем из воды, при этом она совершенно голая: "Я поднял глаза. Надо мной стояла голая девчонка, худая, ребристая с тонкими руками и ногами. Длинные мокрые волосы облепили лицо, вода сверкала на её бледном, почти не тронутом загаром теле, с пупырчатой проголубью от холода". (251)²⁹

Реакция мальчика на детское обнажённое тело довольно обыденна: «Оделась бы хоть... Тебе не стыдно?» (251) Витька явно нарушает заданные культурой табу тем, что купается голый, но так велела мама, а потом "у маленьких это не считается". Под "этим" Витька явно понимает запрет на обнажённость. И у Сергея, и у Витьки присутствует полная степень *body awareness* - осознания собственного тела и тела другого, как и культурных гендерных запретов. Тем не менее в ходе дружбы, которая складывается между ними, голое тело перестаёт быть чем-то вызывающим стыд или неудобство, таким образом обнажённость выносится за пределы лимитов социальной нормы: «Я привык к тому, что Витька купается

28 См. Вольфганг Казак. Лексикон русской литературы 20 века. Перевод Елены Варгафик и др. Москва: РИК Культура, 1996. Также см. немецкий оригинал: Wolfgang Kasack, *Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. München: Sagner, 1992.

29 Текст цитируется по Юрий Нагибин. Избранное. Москва: Терра, 1994, 251–263.

голая, она была добрым малым, товарищем, и я совсем не видел в ней девчонки». (258)

Нивелирование гендера происходит в результате отсутствия такого важного элемента женственности как внешняя красота. Так, Серёжа объясняет себе Витькино равнодушие к собственному телу: «Смутно я понимал природу её нестыдливости. Витька считала себя безнадежно уродливой. Я никогда не встречал человека, который бы так просто, открыто, с таким ясным достоинством признавался в своей некрасивости». (258)

Эта сторона *body awareness* позволяет девочке не подчиняться нормам установленной морали и жить в своём мире гендерной неподчинённости. Голое тело девочки в то же время становится метафорой обнажённой души, готовой поделиться с другом редкой коллекцией эхо, которые девочка «собирает» в горах. Сергею интересно с Витькой, они проводят много времени вместе, но ровно до тех пор, пока их союз не прерывается процессом гендерного регулирования: голую Витьку обнаруживает компания мальчишек; с криками «Смотрите, голая девчонка!» они начинают свою травлю: «Тут пошла потеха: крики свист, улюлюканье». (258) Витька не боится мальчишек, взяв в руку камень она готова за себя постоять, но она скорее защищает своё право на инакость в то время, как издевающаяся над ней толпа стремиться наказать её на нарушение гендерной нормы, навязывая своё видение поведенческих стереотипов. «То, чему она по чистоте своей души не придавала значения, представало перед ней гадким, унижительным, стыдным». (259) Девочка просит помощи у Сергея, просит принести ей трусики, но тот не приходит ей на помощь, не желая, по его словам, быть частью её позора: «В жалкой и унижительной растерянности, владевшей мной, билось лишь одно отчётливое желание: только бы остаться непричастным к Витькиному позору». (259)

Нагибин очень интересно выстраивает эту историю предательства, лишая её каких-либо элементов ничего

не значащей и вечно извинительной детскости, этого вечного взрослого «ну, что же вы хотите, дети все такие». Витька выбирает единственно верное слово, которым она и клеймит своего друга:

Жалко скорчившись, всем телом запав в худенький живот и закрыв его руками, лиловая и пупырчатая от холода, с покривившимся лицом, вылезла она из воды и бочком побежала к своим трусикам под хохот и свист мальчишек.... Трус! Жалкий трус, -закричала она, повернувшись ко мне. (260)

Так, Сергей сначала предаёт её тело, отказав ей в защите, а затем предаёт её душу, когда отводит мальчишек в горы, чтобы показать им Витькину коллекцию эхо. Но горы наказывают труса и эхо не откликается на голос предателя. Довершает обвинение в предательстве мама мальчика: «Мама смерила меня долгим, чужим изучающим взглядом и сказала невесело: все очень просто. Горы отзываются только чистым и честным». (261)

Тут можно было бы поставить точку и остановить повествование, но Нагибин идёт дальше по довольно накатанным лекалам прощения и примирения между героями, нарушая тем самым сложный строй гендерно-телесной связи, которую писатель сам и выстроил в тексте. Потеряв Витьку как друга, Сергей неожиданно находит её стоящей у калитки своего дома:

У калитки стояла девочка в белой кофте с синим матросским воротником и синей юбке. Это была Витька, но я её не узнал. Её сивые волосы были гладко причёсаны и позади повязаны ленточкой; на загорелойшее – нитка коралловых бус, на ногах туфли из лосиной кожи. (262)

Девочка уезжает и пришла, чтобы объяснить Сергею, почему горы ему не отвечали, пришла помочь ему в его одиночестве. В этот момент её видит мать Сергея, которая заверяет сына в красоте девочки: Какое прелестное существо! Ах, какая чудесная девчонка! Этот вздёрнутый нос, пепельные волосы, удивительные глаза, точёная фигурка, узкие ступни и ладони! (262)

Девочка одета именно по-девичьи. Нет больше красных трусиков и подвижного мальчикового тела. Телесная осознанность (body awareness), которую Витька теперь проецирует на окружающих, перестаёт быть естественной, потому что такая одежда переводит её из категории гендерного неподчинения в категорию гендерного регулирования, где оценить Витьку можно в доступном бинарном измерении красоты/некрасивости, то есть той культурной лимитации, которой этот образ в тексте всего рассказа был неподвластен. Даже сам Сергей чувствует неуместность такого подхода: «Странное ослепление мамы казалось мне чем-то обидным для Витьки» (263). Он пытается защитить уникальность подруги: «Ты бы видела её рот!» (там же), но маму нельзя переубедить, и Сергей спешит к автобусу, чтобы заверить Витьку в её красоте: «Слушай, Витька, - быстро заговорил я, - мама сказала, что ты красивая! У тебя красивые волосы, глаза, рот, нос ... - Автобус прибавил скорость, я побежал. Руки, ноги! Правда же, Витька!» (263)

Действие, которое вызывает эта своеобразная мольба о прощении за предательство, оборачивается стремлением превратить девочку из удивительно свободной и не озабоченной гендерными шорами Витьки в обычную Викторину, и вписать её в привычные каноны внешней красоты в то время, как на протяжении всего нарратива она постоянно из этих границ выпадала. Фокус на красоте души, к пониманию которого медленно приближался мальчик, оказался в конце рассказа смазанным и ненужным.

И хотя концовка этого рассказа довольно тривиальна, тем не менее, Нагибин суммировал в нём предыдущий опыт сложного баланса между гендерным неподчинением и нарушением табу в детской литературе и приёмами регулирования гендера – от востребованной временем маскулинности, утвердившейся в описании детского тела, к попытке совместить мальчиковость и женственность, и, наконец, подойти к описанию независимости от гендерных стереотипов, напрямую ведущей

не только к свободе, но и освобождению детской души.

Источники:

БЕЛЫХ, Григорий, Л. Пантелеев. Республика Шкид. Москва, Руслит: Издательский проект «А и Б», 2015.

БЛЯХИН, Пётр. Красные дьяволята. Петрозаводск: Карелия, 1986.

Нагибин, Юрий. Избранное. Москва: Терра, 1994, 251–263.

САБАНЕЕВА, Екатерина; ГОЛОВИНА, Варвара; ЛАБЗИНА, Анна. История жизни благородной женщины. Серия «Россия в мемуарах». Москва: Новое литературное обозрение, 1996.

СЕЙФУЛЛИНА, Лидия. Избранное. Том первый: повести, рассказы, воспоминания. Москва: Художественная литература, 1958, 76–108.

Исследования:

БАЛИНА, Марина. «Воспитание чувств a la sovietique: повести о первой любви», Неприкосновенный запас: специальный выпуск, посвящённый детской литературе, 2 (58) 2008, стр. 154–166.

БАЛИНА, Марина. «Детская литература на Втором все-союзном съезде советских писателей». Второй всесоюзный съезд советских писателей. Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы, 1954. Составители К. А. Богданов, В. Ю. Вьюгин. Санкт-Петербург: Алетейя, 2018, 167–195.

ГАСПАРОВ, Борис. «Маршак и время». О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001, 410–430.

Чуковский, К. Высокое искусство. Принципы художественного перевода. Москва: Советский писатель, 1964, 169–221.

КАЗАК, Вольфганг. Лексикон русской литературы 20 века. Перевод Елены Варгафик и др. Москва: РИК Культура, 1996.

КОСТЮХИНА, Марина. Игрушка в детской литературе. Санкт-Петербург: Алетейя, 2008.

КОСТЮХИНА, Марина. Записки куклы. Модное воспитание в литературе для девиц конца XVIII – начала XX века. Москва: Новое литературное обозрение, 2017, п. 41–126.

МАЙОФИС, Мария. «Повесть Макса Бременера «Пусть не сошлось с ответом!», 1956 год. Детские чтения 10(2)2016, 53–69.

BALINA, Marina. "Narrating Love in Soviet Adolescent Literature of the 1930s: Ruvim Fraerman's *The Wild Dog Dingo*; or *A Tale about First Love*". In *The Russian Review*. 73 (July 2014): 354–370.

BORENSTEIN, Eliot. *Men Without Women: Masculinity and Revolution in Russian Fiction, 1917–1929*. Durham: Duke University Press, 2000.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London/NY: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. London/NY: Routledge, 1993.

DEGRAFFENRIEAD, Julie K. *Sacrificing Childhood: Children and the Soviet State in the Great Patriotic War*. Lawrence: University of Kansas Press, 2014.

ENTWISTLE, Joanne. *The Fashioned Body. Fashion, Dress, and Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2000.

HOLMGREN, Beth. "Why Russian girls loved Charskaya." *The Russian Review* Vol.54:1, 1995, p. 91–106.

KASACK, Wolfgang. *Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. München: Sagner, 1992.

NAIMAN, Eric. *Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

OPIE, Peter and Ilona Opie, *Robert Southey*. Oxford Dictionary of Nursery Rhymes. Second Edition. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 100–101.

RUDOVA, Larissa. "Who is the fairest of them all?": Beauty and

Femininity in Contemporary Russian Adolescent Girl Fiction.
"Russian Review 73 (July 2014), p. 389–403.

VAYSMAN, Margarita. 'I Became a Man in a Military Camp':
Negotiating a Transmasculine Identity in Aleksandr
Aleksandrov (Nadezhda Durova)'s Personal Documents and
Literary Fiction', *AvtobiografiЯ*, 11, 2022, p. 33-63.

WOOD, Elizabeth. *The Baba and The Comrade: Gender and
Politics in Revolutionary Russia*. Bloomington: Indiana
University Press, 1997.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Россия глазами девочки: сто лет детской литературы

Russia Through the Eyes of a Girl: One Hundred Years of Children's Literature

Autoras: Ekaterina Asonova
Universidade Pedagógica da Cidade de Moscou,
Moscou, Rússia

Olga Bukhina
Pesquisadora independente,
Nova York, Nova York, Estados Unidos.

Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025
Recebido em: 23/04/2025
Aceito em: 19/05/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.236045>

АСОНОВА Екатерина, БУХИНА Ольга.
Россия глазами девочки: сто лет детской литературы.
RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 157-176, 2025.



Россия глазами девочки: сто лет детской литературы

Екатерина Асонова*
Ольга Бухина**

Аннотация: В современной детской и подростковой литературе на русском языке присутствуют практически все типы отношений родителей и детей – тесные, но нередко конфликтные отношения с матерью, взаимоотношения с отцом, определяющие отношения героини к окружающему миру, присутствие в жизни ребенка более старшего поколения, а также отношения с новыми, приемными родителями. Благодаря этим книгам раскрывается повседневная жизнь современной девочки – ребенка и подростка. В современную цифровую эпоху взаимодействие с родителями разных полов складывается по-разному – общению с отцами часто способствуют более традиционные, «бумажные» формы взаимодействия, тогда как отношения с матерями нередко требуют более современных средств – общение, например, может происходить с помощью блогов, которые ведутся как самими героинями, так и их матерями.

Abstract: In contemporary Russian-language literature for children and teens, nearly all types of relationships with parents are represented – including close, sometimes confrontational, relationships with mothers; relationships with fathers that shape the heroines' connections to their environment; the presence of the older generation – grandparents – in children's lives; and relationships with adoptive parents. Through these books, we see the everyday lives of contemporary girls – both children and teens. In today's digital age, interactions with fathers and mothers can take different forms: relationships with fathers are often shaped through more traditional, "analog" communication, while those with mothers may involve more modern means – such as blogs, where both mothers and daughters can take on the roles of bloggers.

Ключевые слова: Современная российская детская литература; Девочка, Блог; Образ отца; Образ матери; Родители

Key words: Contemporary Russian children's literature; Girls; Blogs; Image of a mother; Image of a father; Parents

*Московский городской педагогический университет, Москва, Россия. <https://orcid.org/0000-0002-3707-5191>; aso-nova_ea@mail.ru

**Независимый исследователь, Нью-Йорк. <https://orcid.org/0000-0002-6187-8074>; bukhi-na.olga@gmail.com

В детской литературе, написанной на русском языке, как в течение советского периода, так и в пост-советское время, создано немало интересных образов девочек. В советское время не столько преобладали, сколько играли более заметную роль авторы-мужчины и герои-мальчики, однако последние сто с лишним лет детской литературы породили немало не только юных героев, но и юных героинь, привлекательных для молодых читателей обоих полов (Сергиенко, 2021). О них писали и авторы-мужчины, и авторы-женщины. И если в советское время было немало знаменитых писателей-мужчин, то в детской литературе последних двух десятилетий, как и в предреволюционной литературе, наоборот, преобладают женщины-писательницы.¹ В целом, процесс создания и издания детской книги во многом

¹ Интересно, что в дореволюционной литературе роль писательниц была очень высока, и в своей книге, посвященной истории детской литературы в России, Бен Хеллман неоднократно подчеркивает вклад женщин-писательниц в детскую литературу (Хеллман 2016, 53–57, 91–113, 169–197). Конечно же, Хеллман подробно останавливается на невероятной популярности книг Лидии Чарской и ее современниц с их бесконечными героинями-сиротами: «Часто писательницы умели лучше, чем их коллеги-мужчины, принимать во внимание ожидания читателей и лучше понимали специфические особенности и возможности жанра. Угрюмый натурализм и настойчивый призывы к защите несчастных детей были характерны для большинства писателей-мужчин, тогда как писательницы не боялись в своих произведениях занимательных персонажей, высоких чувств и необычных приключений. Самым ярким представителем нового направления была Лидия Чарская» (Хеллман 2016, 170). Книга финского исследователя Хеллмана написана по-английски (Hellman, 2013).

стал делом и уделом женщин, как тех, кто был к этому профессионально подготовлен, так и тех, кто пришел в детскую литературу в первую очередь ради собственных детей. «Издательницы, писательницы, переводчицы, художницы, учительницы, сотрудницы библиотек и многие другие привносят новые подходы в детское чтение. Издательницы в первую очередь задумываются о том, какие книги хотелось бы прочесть их собственным детям. Переводчицы и переводчики обеспечивают русскому читателю возможность познакомиться с американскими, британскими, французскими и особенно со скандинавскими книгами с открыто выраженными феминистическими тенденциями» (Bukhina 2019, p. 144). С начала двадцать первого столетия появилось по крайней мере два поколения женщин-писательниц, которые вывели на свет немало героинь, заметно отличающихся от их советских предшественниц.²

Длинный двадцатый век обеспечил заметную эволюцию образа девочки-героини. Однако за первые двадцать пять лет двадцать первого века – в российской детской литературе безусловно века писательниц и их героинь – девочки в книгах изменились еще сильнее. Изучению вопросов репрезентации бытового труда женских и мужских персонажей в детской литературе посвящена статья Евгении Лекаревич, в которой исследовательница фиксирует произошедший в XX веке переход «от феминности к андрогинности и от семьи – к коллективу, который существовал на дискурсивном уровне, мотивы сиротства и отлучки, обеспечивающие детскую агентность (как в более поздней литературе ее обеспечивает семейная дисфункциональность), организуют новые заботящиеся коллективы, самым хрестоматийный из которых – тимуровская команда» (Лекаревич, 2021, с. 166–167). В нашей статье мы рассматриваем обратный

² Две волны постсоветской литературы, их сходство и различия, а также их связь с каноном советской литературы подробно описаны в книге в книге Андреи Лану и двух ее коллег (Лану, Херолд, Бухина 2024, 189–198, 208–219). Первоначально монография была опубликована по-английски (Lanoux, Herold, Bukhina 2022).

переход, совершаемый в российской детской литературе XXI века и характеризующийся появлением в детских и подростковых книгах большого числа девочек.

Трудные, подчас невыносимые, жизненные ситуации, в которые попадают современные девочки, могут быть вызваны разными причинами: шоком после взрыва бомбы в метро, арестом обожаемого отца, буллингом в школе, смертью учительницы.³ Но для большинства девочек-героинь в книгах, написанных с 2010-х до 2020-х годов, проблемы, с которыми эти героини сталкиваются, куда более обыденные – они учатся выстраивать отношения с ровесниками, пытаются заработать деньги на поездку за границу в языковой лагерь, помогают друзьям и даже родителям.

Изображение взаимоотношений с родителями, безусловно, важно в детских книгах. При этом для детской книги одинаково важно и присутствие, и полное отсутствие родителей, недаром по всему миру написано столько книг о сиротах. Привычным в детских книгах воспринимается образ матери, однако в русской литературной традиции именно отцы девочек-героинь часто играют самую существенную роль. Мы обсудим несколько категорий семейной структуры – полную семью, где жизнь ребенка определяют отношения с обоими родителями, ситуации, где самым важным лицом оказывает один из родителей – либо отец, либо мать, и ситуации, где такую роль выполняет бабушка или дедушка. Поговорим мы о книгах, в которых литературная героиня остается круглой сиротой – таких произведений в современной русскоязычной детской литературе для детей тоже немало.

Наш анализ мы начнем с примеров взаимоотношений с отцами. Для многих героинь русскоязычной детской и особенно подростковой книги их взаимоотношения с миром выстраиваются в большой степени именно через их взаимоотношения с отцом, и отцы в детских книгах

³ Более подробно обсуждаются современные создательницы детской литературы и их многочисленные героини в статье Асоновой и Бухиной (Asonova, Bukhina 2019, p. 233–245).

оказываются значимыми для репрезентации процесса взросления. Тема эта широко представлена в историях многочисленных «Золушек» советской литературы – добрых, обаятельных, трудолюбивых героинь, оставшихся без матери – Ассоль в «Алых парусах» Александра Грина, Золушки, Принцессы и Аннунциаты в пьесах Евгения Шварца. «Все они юные и замечательные, и уже с самых первых страниц видно, что они заслуживают всего самого лучшего в жизни, но доля их горька и трудна. Тем не менее они не жалуются и стараются не унывать» (Бухина 2016, с. 112). А унывать им есть с чего – во всех этих историях, как и в классической сказке о Золушке, отец – слабый и безвольный – обычно не может им помочь.

Реалистическая литература наделяет книжных отцов совершенно другими свойствами – в таких книгах отец становится лучшим другом дочери, ее опорой и поддержкой. В «Тимуре и его команде» и в «Голубой чашке» Аркадия Гайдара или в «Дороге уходит в даль...» Александры Бруштейн отцы играют центральную роль и в жизни дочери, и в разворачивающемся сюжете книги. Конечно, тут трудно избежать немедленно приходящих на ум положений психологической теории Зигмунда Фрейда, однако нам кажется гораздо более уместным не анализировать отношения дочери и отца в рамках Эдипового комплекса (комплекса Электры), а рассматривать подобную близость с отцом с точки зрения анализа волшебной сказки, предложенной Владимиром Проппом. Применяя терминологию Проппа, мы можем сказать, что отец, таким образом становится «волшебным помощником» или «проводником» дочери, тем, кто помогает ей разобраться в сложностях окружающего мира, обеспечивает ее взросление или по крайней мере обеспечивает тот идеал, воплощение силы, мудрости и смелости, к которому стремится дочь.⁴

⁴ Обратим внимание на работу коллег, использующих этот подход в определении роли взрослых героев в становлении самостоятельности героев-детей (Киктева, Маймистова, Сененко, 2023).

В западной детской литературе тоже достаточно примеров отцов, которые становятся для дочерей важнейшей точкой отсчета в их моральном росте или в обретении самостоятельности. В литературе реалистической это Аттикус из книги Харпер Ли «Убить пересмешника», в литературе полусказочной это отец Пеппи Длинныйчулок в одноименном произведении Астрид Линдгрен (в случае Пеппи отец присутствует именно как идеальный образ, а не как конкретный родитель, воспитывающий ребенка). Вместе с тем в детской литературе наличие такой связи с отцом не обязательно предполагает полусиротство, то есть отсутствие матери. Просто мать в подобных книгах отходит на задний план, не является важным персонажем, как например в трилогии Александры Бруштейн, или же присутствует сильный, но, к счастью, временный конфликт с матерью, как в «Голубой чашке» Аркадия Гайдара. Особенно интересно дихотомия отец – дочь показана в длинном цикле книг фантастического жанра позднесоветского писателя Кира Булычева. Подробно эволюцию гендерных представлений в цикле повестей Кира Булычева о приключениях Алисы Селезневой исследует Татьяна Тернопол (2021). Алиса путешествует в пространстве и времени, общается с динозавром, выведенным из добытого в прошлом яйца, дружит с негуманоидами и обитателями далеких планет. Все это происходит именно благодаря ее отцу, профессору космозоологии – если применять терминологию Проппа, именно он функционирует, как «отправитель», несмотря на то что обычно возражает против участия дочери в экспедициях; все же без него у нее не было бы никаких шансов принять участие в очередном приключении. В разных историях у девочки появляются множественные «волшебные помощники», при этом мать Алисы, космический архитектор, находится в постоянных длительных командировках и является скорее фоновым персонажем, чем активно действующим лицом.

Взаимоотношения с отцами в современных книгах продолжают играть существенную роль, хотя это не самый частный сюжетный прием. Однако, когда авторы разрабатывают именно этот сюжет, он стремится занять центральную роль в книге. Пожалуй, самым показательным примером является книга Юлии Кузнецовой «Где папа?» (2013). Это не первое произведение плодovitой писательницы, которая удачно попробовала себя в книгах для школьников, подростковых романах, а также в произведениях для тех, кто помладше. Ее герои почти всегда девочки.⁵ Первая книга Кузнецовой, «Выдуманный жучок» (2011), рассказывает о девочках, подружившихся в больничной палате; родители там присутствуют по большей части на заднем плане, но при этом они почти всегда мамы. Третья повесть Кузнецовой «Где папа?» сконцентрирована именно на взаимоотношениях дочери и отца. Уже само название повести задает ее главную дилемму. Книга сразу же получила признание – еще до издания она завоевала второе место на конкурсе «Книгуру» 2013 года.⁶

В этой книге Кузнецова резко меняет вектор отношений с родителями, хотя сначала кажется, что основная проблема главной героини – это школа. У Лизы отношения с одноклассниками в школе не складываются – как объясняет сама Лиза (повесть написана от первого лица), она вообще ни с кем в школе не разговаривает, и от того прозвище у нее – Немая. Главное в ее жизни – дружба с отцом, он для нее и лучший друг, и пример для подражания. И тут папу – обожаемого папу – арестовывают прямо в суде и отправляют в тюрьму на пять лет. Папа действительно замечательный, такой замечательный папа есть только у уже упомянутой Сашеньки

5 Интересно, что у другой современной писательницы, Нины Дашевской, которая пишет и для подростков, и для маленьких детей, герои практически всегда мальчики, даже в книге для малышек, где главным персонажем является мышка Тео – тоже мальчик («Тео – театральный капитан», 2021).

6 Подробный разбор художественных приемов, использованных в книге, а также ее связи с произведениями, написанными в советскую эпоху, можно найти в монографии Андреи Лану и ее коллег (Лану, Херолд, Бухина 2024, с. 209–210, 221–222, 236, 238, 276).

Яновской из трилогии «Дорога уходит в даль...», и книга Александры Бруштейн процитирована практически на первой же странице – читатель сразу должен понимать, кто для Кузнецовой является литературным предшественником. Цитируется в книге и «Голубая чашка» Гайдара – тоже именно потому, что история там строится на отношениях между девочкой и ее отцом. Как ни трудно приходится Лизе в школе, она всегда может обсудить все проблемы с папой, и он не только рассмешит и утешит, но и даст дельный совет. После ареста отца основная задача Лизы научиться жить без его ежеминутной помощи, стать подспорьем для мамы и старшей сестры – даже в ущерб собственным интересам. Лиза, например, уступает долгожданную возможность повидаться с папой в тюрьме сестре, потому что у той важные новости – она ожидает ребенка.

В случае Лизы отношения с отцом присутствуют в ее жизни в качестве постоянной величины, но это не всегда так. Героиня книги Александры Зайцевой «Я, не я, Жанна» (2021), например, так определяет необходимость наличия папы в жизни: «Папы – вроде больших деревьев: сидишь в тени, прислонившись спиной к стволу, и ничего другого не надо» (Зайцева 2021, с. 14). Это произведение тоже в каком-то смысле отсылает нас к советским книгам, например, к повести «Дикая собака Динго, или повесть о первой любви» (1939) Рувима Фраермана, где героиня встречается с папой в первый раз, когда она уже подросток, и ей невероятно важно доказать отцу, что она достойна его любви и уважения. Однако у Зайцевой ситуация практически обратная – папа, который всегда присутствовал в жизни героини некой теневой фигурой, внезапно исчезает из ее жизни. Когда он жил дома, основное общение с дочерью заключалась в ее подсказках при решении кроссвордов, теперь он иногда выходит на связь по Скайпу. Однако именно к нему дочь мечтает поехать, когда у нее возникает конфликт с матерью. В отсутствие отца его роль в жизни девочки берет на себя ее сводный брат – сын отца от первого брака.

Зато у героини книги Маши Рупасовой «Чудесные превращения Марья Петровна Уткиной» (2024), которую чаще всего зовут, как и автора книги, просто Машей, папа удивительный. Он постоянно присутствует в жизни дочки, хотя у него профессия, которая предполагает немалую занятость – Машин папа нейрохирург. Тем не менее именно он ведет дочь записываться в первый класс и помогает во всем – учит не бояться перемен в жизни, ездит на велосипедную прогулку с Машей и ее младшей сестрой, чтобы дать отдохнуть маме, покупает в супермаркете продукты, притворяясь секретным агентом, а главное, объясняет, как исправить настроение, каким бы плохим оно ни было – ведь папа «всемирно признанный специалист в области настроений, он сам это Маше сказал» (Рупасова 2024, с. 25). У Маши есть мама, добрая и спокойная, но в повествовании она остается на заднем плане – успешному общению маленькой Маши с миром чаще всего способствует именно папа, и именно благодаря ему и его неугомонному воображению все вокруг становится совсем не таким страшным и непривычным, и Маша может справиться с новыми трудными задачами, кульминацией которых становится первый день учебы в первом классе.

Более привычная категория – книги, в которых образ девочки раскрывается через ее взаимодействие с мамой – тоже в изобилии представлена в современной российской детской литературе. Для нас особенно важно, насколько влиятельной оказалась сказочная традиция, которая заложила ведущую роль отцов (и мачех) в раскрытии образа девочки: героини-матери, во взаимодействии с которыми раскрывается образ девочки, появляются в рассказах и повестях для детей и подростков сравнительно недавно и открывают в определенном смысле некоторую новую страницу их развития. В причудливой сказочной повести Майи Ганиной «Тяпкин и Леша» (1977) маленькая девочка Люба предстает перед читателем Тяпкиным, потому что этим мальчиковым

именем ее зовет мама.⁷ Завязка этой истории как будто проистекает из отношений мамы и дочки: мама пишет книгу, а дочери хочется внимания, мама делает все, чтобы малышка от нее отстала, занялась чем-нибудь сама. В сочетании с тем, что девочка играет роль мальчика – мама с папой ждали, что родится мальчик, потому и продолжают называть ее Тяпкиным и говорить о ней, используя глаголы и прилагательные в мужском роде. Совершенно естественным развитием событий оказывается появление Леши, маленького лешего – сказочного героя, с которым и будут связаны основные события сказки, очень нежной, по-своему мудрой. И мама окажется вовсе не такой уж плохой, но многое в образе маленькой героини предопределено странными отношениями мамы и дочки, игрой в девочку, которую зовут мальчиком. Например, особая поэтичность девчоночьего образа – мы узнаем про шелковое платье, о котором мечтает Тяпкин (Люба), о конфетах, которые она любит, о том, что в советское время считалось, что детские тонкие волосики нужно состричь наголо, чтобы выросли новые густые волосы. За сказочным сюжетом современный читатель обнаруживает целую россыпь деталей повседневности, знакомой многим и многим советским людям. К девочкам и мамам современной детской литературы, а также к их способам взаимодействия мы вернемся несколько позднее.

В произведениях для детей, написанных в последние несколько лет, на редкость много обыкновенных семей, где присутствуют оба родителя, где нет особого упора на взаимоотношения с одним из них – матерью или отцом. Примером такого развития сюжета может служить серия книг белорусской писательницы Марии Бершадской, которая пишет на русском языке и публикует свои книги в московском издательстве. Серия «Большая маленькая девочка» (2013–2017) состоит из двенадцати книг, в

⁷ Майя Ганина преимущественно писала женскую взрослую прозу, ее героини чаще всего были представительницами художественной интеллигенции, сильными, стремящимися к независимости.

которых героиня – ее зовут Женя – живет самой обычной жизнью, несмотря на свой необычный рост: переезжает в большой город, идет в школу, знакомится с новыми друзьями, печет яблочный пирог, собирает грибы, участвует в конкурсе на «самый ужасный костюм», празднует свой день рождения. Жене всего семь лет, но она ужасно высокая – чтобы заплести дочке косички, маме приходится вставать на табуретку. А семья у Жени совершенно обыкновенная. Книги Бершадской полны обыденных реалий современной жизни и признаков современной семьи – папа отлично умеет пришивать пуговицы, а чтобы напомнить что-то маме, надо засунуть записку под крышку ее ноутбука, хотя это строго запрещено.

Еще одно произведение, где девочка растет в полной и очень дружной семье, переносит действие на другой континент, в Нью-Йорк. Родители Ани, героини книги Марии Даниловой «Аня здесь и там» (2022), отправляются на учебу в Соединенные Штаты Америки, и дочка, конечно, едет с ними. Ей страшно грустно покидать бабушек и дедушек – это редкий случай, когда в книге действительно описано полное семейное созвездие, оба родителя, две бабушки и два дедушки. И все они принимают активное участие в воспитании дочки и внуки – у каждого из них свои, особые отношения с Аней. Именно родители помогают Ане освоиться с новой страной – постепенно создавая новый дом, в котором обязательно присутствуют элементы старого, хотя бы в виде магнитиков на холодильнике и семейных фотографий: «Родители расставили мебель и разложили по полкам одежду, я вынула из чемодана свои игрушки, а на холодильник мы повесили магниты и фотографии, которые раньше висели у нас в Москве» (Данилова 2022, с. 52–53). Это не всегда помогает сразу, но в конце концов новый дом становится просто домом. Конечно, в этом процессе участвуют не только родители, но новый американский друг, и даже консьерж нью-йоркской многоэтажки. Аня довольно быстро осваивается в новой школе – хотя у

нее и вызывает недоумение пижамный день, когда все ученики являются в школу в пижамах. Да и новый город тоже скоро становится не чужим. Эмиграция, описанная в книге, достаточно «легкая», а главное, добровольная, однако сейчас в России появились и другие книги, они описывают судьбу беженцев и мигрантов, судьбу тех, кто покидает страну не по своей воле.⁸

Но что же происходит, когда у книжной героини нет обоих родителей? Сирот в детских книгах, как написанных по-русски, так и переведенных на русский язык, немало.⁹ Наверное, не будет преувеличением сказать, что самой главной литературной сиротой в детском чтении советского ребенка была героиня сказки Астрид Линдгрен Пеппи Длинныйчулок, живущая одна, проявляющая невероятную самостоятельность и силу, однако постоянно рассказывающая всем о своем отце – короле и мореплавателе (повторим, что прослеживаемая нами связь современных литературных юных героинь с отцами, как нам кажется, была определена отчасти именно этим читательским опытом). Значительно позже к российскому читателю приходит образ иной сироты – Поллианны, героини книги Элинон Портер «Поллианна» (1913), которая также настраивает читателя очень позитивно, но совершенно в ином ключе: ее поведение не противопоставлено всему миру, как это получается у Пеппи, а напротив, проникнуто любовью к миру. Истории обеих героинь связаны с описанием повседневности, деталей быта, отношения к ним. И как нам кажется, они стали культурным контекстом, из которого «вырастают» героини новейшей литературы, с сюжетом, построенном на описании девочки-сироты.

Динка (полное имя девочки Динара) повести Тамары Михеевой «Легкие горы» (2012) – приемная дочка; в

8 См., например: Андрей Бульбенко и Марта Кайдановская «Сиди и смотри» (Москва: Самокат, 2023); Сания Биккина «Перемещенные» (Москва: Белая ворона, 2024); Анна Десницкая «Звезда» (Москва: Самокат, 2024). Все три книги – о девочках.

9 Об этом подробнее в книге Ольги Бухиной «Гадкий Утенок, Гарри Поттер и другие: путеводитель по детским книгам о сиротах» (2016).

основу сюжета книги легли перипетии большой семьи, которая решается взять ребенка. Динка не похожа ни на Пеппи, ни на Поллианну, но связь с этими историями очевидна: трудности преодолимы, если любить жизнь и принимать ее такой, какая она есть. Для читателя история о Динке начинается именно с бабушки Таси, с похода в горы, с обаяния природы и деревенского быта. Метафора восхождения на гору, преодоления, которое для Динки очень трудно – «только бабушка Тася взойти без остановок может» – раскроется читателю постепенно, когда он узнает, как трудно быть сиротой, как не просто приживаться в новой семье, какие силы могут дать по-настоящему родные люди (Михеева 2012, с. 7). Михеева выстраивает сложную и новую для русской детской литературы XXI века цепочку поколений: бабушка Тася и ее дети, среди которых мама Катя и ее непростое решение взять приемную дочь даже ценой потери мужа, приемная Динара, которая постепенно становится родной и своей. Такая связь поколений создает новый образ приемного материнства. Секрет семейных отношений прост: любить и кормить, в буквальном и переносном смысле. Пирог, карамельки, чай, даже листик заячьей капусты в лесу – все это складывается в повести в мозаику образа новой семьи Динки. Стать чьим-то ребенком – это значит быть внучкой, племянницей, двоюродной сестрой, потому что без этого твоя мама не справится с навалившимся на нее грузом обязанностей и проблем, а ты сама именно в этих отношениях научишься самым разным оттенкам и способам быть родным: вместе пить чай, рассматривать старые фотографии, дарить понравившиеся игрушки, сушить варежки и валенки, но вместе с тем обижаться и мириться, отдаляться и приближаться вновь. Родные люди принимают друг друга безусловно.

Интересно, что вышедшая в 2011 году книга Дины Сабитовой «Где нет зимы» тоже предлагает читателю исследовать тему сиротства и приема в новую семью, опираясь на похожую идею связи трех поколений. Героиню

повести зовут Гуль, она и ее старший брат Павел потеряли маму, а незадолго до этого и бабушку. Сюжет этой истории связан с обретением новой матери – Миры. Ключевая метафора повседневности носит у Сабитовой совершенно иной характер: сшитая бабушкой (не мамой!) кукла Лялька, как и в народной сказке о Василисе, поддерживает девочку. А для Павла важной задачей становится возвращение в родной дом, в котором обитает его «магический помощник», домовый. Для нашего исследования мы выделим именно женскую линию этой сказочной повести: ключевой образ в ней – кукла Лялька, которая наравне с другими героями-повествователями, Пашей и Гуль, обладает правом рассказывать о произошедшем. Вот как она рассказывает о своем появлении: «Были лоскуты фланели и шерстяная пряжа, и был шелк, и был тонкий фетр, и было два обрывка кружева, и были разноцветные пуговицы, и было утро, и был вечер. И был день первый», – это очень узнаваемая аллюзия на сотворение мира (Сабитова, 2011, с. 7). Важно, что сотворением занимается бабушка, она шьет куклу, которая должна поддерживать внучку в болезни, а потом поддержит в проживании потери. Сначала умрет бабушка Шура, потом не станет мамы. Но останется дом, материальный мир, созданный бабушкой портнихой и мамой-художницей. Гуль буквально впала в оцепенение, потеряв мать, однако возвращение в этот бабушкин мир стало для девочки исцеляющим: «Гуль, примостившись на краю огромного бабушкиного стола, кромсает швейными ножницами какой-то лоскутик. Перед ней сидит Лялька в ожидании новой юбки, или накидки, или шарфика, или что там получится у моей сестры» (Сабитова, 2011, с. 55).

Еще одно наблюдение за тем, как функционируют родители героинь подростковых повестей, родилось в связи с повестью Евы Немеш «Белый голубь, черный слон» (2023), которая привлекла наше внимание, когда мы собирали список книг, где героем, взаимодействующим с героиней-девочкой, оказывается отец. В этой повести присутствует важная для общей фабулы деталь:

приверженность девочки Лели отцовским ценностям олицетворяет подаренный им судовой журнал. «Себе-то ты капитан», – говорит девочке отец (Немеш, 2023, с. 3). И так героиня, современница нынешних подростков, привыкших писать заметки в телефоне и сообщения в социальных сетях, вдруг ручкой заполняет бумажный журнал. Вспомнилось, что и другому литературному папе героиня пишет записки – в уже упомянутой повести Юлии Кузнецовой «Где папа?». А вот мамы современных книг для подростков все чаще тесно связаны с важнейшим элементом сюжета, которым оказывается цифровое общение. Первой, как нам кажется, обратилась к этой теме Лариса Романовская в повести «Удалить эту запись» (2017). Героиня – четырнадцатилетняя Вера – ведет блог, в котором каждый день выкладывает запись с тегом «100 дней счастья». У Веры есть только мама, отношения с которой оказываются посвящены многие из записей. Пожалуй, главное, что определяет развитие событий в блоге – это необходимость стать собой в школе, в отношениях с мамой, а это очень непросто, если ты учишься в той же школе и у тех же учителей, у которых когда-то училась и мама. Не менее интересная коллизия с общением в социальных сетях разворачивается в уже упомянутой книге Александры Зайцевой «Я, не я, Жанна»: тема блога тоже тесно переплетена с темой отношений с матерью. Главная героиня – Полина – заводит аккаунт в той же социальной сети, что и ее мама, прячется под вымышленным именем и пользуется возможностями виртуального общения, чтобы объяснить маме то, чего мама не понимает в отношениях, сложившихся между ними. Примечательно, что мы снова сталкиваемся в отношениях дочери и матери с мотивом роли, как это было в «Тяпкине и Леше» Ганиной, когда девочка играет роль мальчика. Но в этот раз дочь выбирает роль взрослого человека и выбирает ее сама. Отцовский мотив в этой повести снова связан с карандашом и бумагой – хотя в момент повествования девочка иногда видит отца по скайпу, основное их общение в прошлом

происходило тогда, когда он заполнял карандашом бумажный кроссворд.

Несколько иначе, но не менее интересно разворачиваются события в небольшой повести Евы Немеш «Субтитры» (2021). Важно отметить, что имя Евы Немеш новое для российских читателей, но ее книги уже завоевали признание читателей и внимание издателей: она – финалистка конкурса Новая детская книга, лауреатка конкурса литературы для подростков Книгуру. В период с 2021 по 2025 год у нее вышли четыре книги, а также несколько рассказов в сборниках. Героями ее повестей становятся и мальчики, и девочки, и как признается сама Немеш, «Субтитры» стали для нее способом преодолеть трудную жизненную историю ее сына. Главная тема произведения – буллинг. В центре событий «Субтитров» – история девочки Леры, попавшей в аварию и потерявшей руку. О ее победе в танцевальном конкурсе и об аварии читатель узнает из интервью на подкасте, а еще читатель узнает, что Лера – сама блогер, пишущая под именем «Лерум Ферум» и неплохо зарабатывающая при помощи своего блога. Постепенно разматывая клубок событий – от первого интервью с Лерой и победы в танцевальном конкурсе до аварии – читатель узнает, что за сегодняшней успешностью героини стоит мама, которая стала инициатором создания блога. Мы сталкиваемся с новым типом отношений дочери и матери, в котором эти отношения показаны не как противостояние и неизбежная сепарация от родителей – мама оказывает Лере полную поддержку.

Маме в «Субтитрах» посвящена отдельная глава. Название повести отражает ее жанр, или художественную форму – каждая глава представляет собой субтитры к выпускам в блогах и подкастах героев, во время которых читатели/зрители узнают очередную историю. Первая часть – выпуск подкаста, посвященного встрече с Лерой, главной героиней истории, пятая часть – подкаст с ее мамой. Важно, что мама приглашена на подкаст (и, таким образом, в сюжет произведения) как

самостоятельный персонаж, участвующий в раскрытии темы повести – причины возникновения буллинга, его природы и способов преодоления сложившейся ситуации. Подкастеры Саша и Лена, как настоящие журналисты, предлагают вниманию своих слушателей расследования ситуации, приведшей к буллингу. В первой главе слушатель подкаста и читатель повести знакомится с Лерум Ферум – девочкой, которая стала объектом буллинга, а в предпоследней с ее мамой, которая, пройдя вместе с дочерью тяжелейшую историю травли, становится активистом родительского движения «Стоп Буль».

Таким образом, в современной детской и подростковой литературе, написанной на русском языке, присутствуют практически все типы традиционных отношений родителей и детей. Это могут быть тесные, но конфликтные отношения с матерью, особенно когда она – единственный родитель, воспитывающий ребенка. Взаимоотношения с отцом нередко определяют то, как девочка-героиня относится к окружающему миру – отцы помогают дочерям устанавливать более доверительные отношения с их ближайшим окружением. Особо важно присутствие более старшего поколения – в частности бабушек; именно бабушки могут оказать особенное влияние на отношения с новыми, приемными родителями. В современной русскоязычной литературе вырисовываются интересные тенденции отношений с современными технологиями – блогами и подкастами. В наш цифровой век взаимоотношения с родителями разных полов складываются по-разному – общение с отцами может оставаться более традиционным и разворачиваться в давно существующей бумажной форме, тогда как отношения с матерями часто требуют более современных форм – общения посредством интернет-блогов, причем блогерами оказываются как дочери, так и их матери.

Библиографические ссылки

БЕРШАДСКАЯ, Мария. Большая маленькая девочка. 12 историй про Женю: в 2-х книгах: кн. 1. Москва: КомпасГид, 2021.

БЕРШАДСКАЯ, Мария. Большая маленькая девочка. 12 историй про Женю: в 2-х книгах: кн. 2. Москва: КомпасГид, 2022.

БУЛЫЧЕВ, Кир. Девочка с Земли. Москва: Лабиринт, 2023.

БУХИНА, Ольга. Гадкий Утенок, Гарри Поттер и другие: путеводитель по детским книгам о сиротах. Москва: КомпасГид, 2016.

ГАНИНА, Майя. Тяпкин и Леша. Москва: Детская литература, 1988.

ДАНИЛОВА, Мария. Аня здесь и там. Москва: Розовый жираф, 2022.

ЗАЙЦЕВА, Александра. Я, не я, Жанна. Москва: Самокат, 2021.

КИКТЕВА, К. С., МАЙМИСТОВА, Д. С., СЕНЕНКО, О. В. Добрый, слабый, злой: взрослые персонажи фантастики Young Adult в контексте формирования самостоятельности подростков. #Ученичество, 4, 2023, 39–50. <https://doi.org/10.22405/2949-1061-2023-4-39-50>.

КУЗНЕЦОВА, Юлия. Где папа? Москва: Пять четвертей, 2022.

ЛАНУ, Андреа, ХЕРОЛД, Келли, БУХИНА, Ольга. Прощание с коммунизмом. Детская и подростковая литература в современной России. Пер. с англ. О. Бухиной. Москва: НЛО, 2024.

ЛЕКАРЕВИЧ, Евгения. Домашние дела литературных персонажей. Детские чтения, 20 (2), 2021, 155–174. <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2021-2-20-155-174>.

МИХЕЕВА, Тамара. Легкие горы. Москва: КомпасГид, 2016.

НЕМЕШ, Ева. Белый голубь, черный слон. Москва: КомпасГид, 2023.

НЕМЕШ, Ева. Субтитры: повести. Москва: Самокат, 2021.

ПРОПП, Владимир. Морфология. Исторические корни волшебной сказки. Москва: Лабиринт, 1998.

РОМАНОВСКАЯ, Лариса. Удалить эту запись? Москва: Самокат, 2017.

РУПАСОВА, Маша. Чудесные превращения Марья Петровны Уткиной. Москва: Альпина-Дети, 2024.

САБИТОВА, Дина. Где нет зимы. Москва: Самокат, 2011.

СЕРГИЕНКО, Инна. «Гендерная дидактика»: голос автора в советской школьной повести 1960-х–1980-х гг. Детские чтения, 20 (2), 2021, 96–109. <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2021-2-20-96-109>.

ТЕРНОПОЛ, Татьяна. «Прекрасное далёко»: гендер в мире будущего в повестях Кира Булычева об Алисе Селезневой. Детские чтения, 20 (2), 2021, 110–128. <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2021-2-20-110-128>.

ФРЕЙД, Зигмунд. Введение в психоанализ. Пер. с нем. Г. Барышниковой. Москва: АСТ, 2022.

ХЕЛЛМАН, Бен. Сказка и быль. История русской детской литературы. Пер. с англ. О. Бухиной. Москва: НЛО, 2016.

ASONOVA, Ekaterina, BUKHINA, Olga. "Feminism in Contemporary Russian Children's Literature, or How to Translate the Word *Avtorka* into English." Trans. by N. Favorov. *Russian Studies in Literature*, 55 (3-4), 2019, 233–245.

BUKHINA, Olga. "The Woman Question in Russian Children's Literature." Trans. by N. Favorov. *Russian Studies in Literature*, 55 (3-4), 2019, 140–146.

HELLMAN, Ben. *Fairy Tales and True Stories: The History of Russian Literature for Children and Young People (1574–*

2010). Leiden: Brill, 2013.

LANOUX, Andrea, HEROLD, Kelly, BUKHINA, Olga. *Growing Out of Communism: Russian Literature for Children and Teens, 1991–2017*. Paderborn, Germany: Brill-Schöningh, 2022.

Experience Shared and Divided: Encyclopedias for Boys and Girls in Former Readers' Commentary

Experiência dividida e compartilhada: enciclopédias para meninos e meninas nos comentários de antigos leitores

Autora: Yauheniya Lekarevich
Justus Liebig University Giessen,
Gießen, Hesse, Alemanha
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025
Recebido em: 31/03/2025
Aceito em: 18/05/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.235324>

LEKAREVICH, Yauheniya.
*Experience Shared and Divided: Encyclopedias for
Boys and Girls in Former Readers' Commentary.*
RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 178-196, 2025.



Experience Shared and Divided: Encyclopedias for Boys and Girls in Former Readers' Commentary

Yauheniya Lekarevich*

Abstract: This study explores the reception of Russian-language “encyclopedias for girls and boys,” a gender-segregated nonfiction genre that delineates conservative views of femininity and masculinity, serving as a form of sex education and behavioral guidance. This genre can be viewed as part of a broader “cultural backlash” following the fall of communism, analogous to trends in the West that fuel right-wing populism, albeit stemming from different historical contexts. This research investigates the interplay between the normative subjects constructed by these gendered encyclopedias and the agency of readers who may resist these prescribed ideologies. Utilizing qualitative methodology, the study analyzes internet comments from past readers, employing Maria Nikolajeva’s concept of the “identification fallacy” to understand the impact of these texts. Findings suggest that while these books create a shared communicative space for a generation of readers, regardless of gender, the intended imposition of conservative values is often met with irony and skepticism in adulthood, indicating a more nuanced impact on identity formation than the genre’s didactic nature presupposes.

Resumo: Este estudo explora a recepção de “enciclopédias para meninas e meninos” em língua russa, um gênero de não-ficção segregado por gênero que delineia visões conservadoras de feminilidade e masculinidade e que serve como uma forma de educação sexual e orientação comportamental. Esse gênero pode ser visto como parte de uma “reação cultural” mais ampla após a queda do comunismo, análoga às tendências no Ocidente que alimentam o populismo de direita, embora sejam decorrentes de contextos históricos diferentes. Esta pesquisa investiga a interação entre os sujeitos normativos construídos por essas enciclopédias de gênero e a agência dos leitores que podem resistir a essas ideologias prescritas. Utilizando metodologia qualitativa, o estudo analisa comentários na Internet de leitores anteriores, empregando o conceito da “falácia da identificação”, de Maria Nikoláieva, para entender o impacto desses textos. As descobertas sugerem que, embora esses livros criem um espaço comunicativo compartilhado para uma geração de leitores, independentemente do gênero, a imposição pretendida de valores conservadores é frequentemente recebida com ironia e ceticismo na idade adulta, indicando um

Keywords: Teenage nonfiction; Encyclopedias for girls and boys; Reception; Anthropology of reading; Internet ethnography

Palavras-chave: Não-ficção para adolescentes; Enciclopédias para meninas e meninos; Recepção; Antropologia da leitura; Etnografia da internet

Introduction

Encyclopedias for girls and boys represent a distinct nonfiction genre of advice literature, prominent in the post-Soviet cultural space, that attempted to establish a neo-liberal vision of femininity and masculinity after the fall of state socialism. Scholars such as Catriona Kelly, Andrea Lanoux, and Mateusz Świetlicki have examined this genre, highlighting its role in teaching societal rules, providing sex education, and offering gender-specific instructions that prescribe more passive, private-sphere dispositions for girls and more active, public-sphere stances for boys (Kelly, 2001; Lanoux, 2014; Lanoux et al., 2022; Świetlicki, 2018a; Świetlicki, 2018b). The “highly derivative nature” of these texts (Lanoux et al., 2022, p. 93) invites critique: feminist perspectives criticize their conservatism, while more conservative viewpoints may find them overly progressive, particularly regarding sex education. The position between educational material and heteronormative ideological instruction creates controversy regarding these books’ impact on teenage readers.

In the Russian Federation, this tension has fueled public debates, with precedent of parent committee advocating for banning certain girls’ encyclopedias due to their “sex-ed” content.

* Ph.D. candidate at International Graduate Centre for the Study of Culture at Justus Liebig University Giessen. She is a member of the Editorial Board of *Children’s Readings* journal. Her dissertation project focuses on the computational analysis of the interaction of age and agency in children’s literature written in the Russian language. <https://orcid.org/0000-0002-5773-158X>; e.lekarevich@gmail.com

Conversely, some have attempted to counter the conservative values often imposed by this genre by promoting pro-feminist alternatives. Examples include Lena Klimova's radical feminist guide for girls (Klimova, 2019), now rejected by publishers fearing government sanctions due to its perceived challenge to "traditional values," and Marina Mentusova's feminist encyclopedia (Mentusova, 2022), which is legally restricted to readers over 18. Meanwhile, a recent trend points towards psychologically informed nonfiction for teenagers that overcomes the gender segregation implicit in labeling such books as texts "for boys" and "for girls". In recent years, commercially successful gender-neutral books by authors like Lia Sharova and Anna Levinskaya evade censorship by positioning themselves as child safety experts, allowing them to promote sex education within an increasingly repressive climate. While new approaches to educating teenagers about life in society are developing, a considerable number of books still maintain stances similar to the first boys' and girls' encyclopedias of the 1990s. The vast majority of these books continue to promote conservative values and demonstrate limited attention, if not a complete lack thereof, to gender inequality.

This study examines the reception of gendered encyclopedias for teenagers, drawing on millennial readers' online commentaries reflecting their experiences as the first readers of the genre as it emerged in the mid-1990s. While adult debates surrounding these books are prevalent, the perspectives of the readers themselves often remain overlooked, partly due to the challenges in gathering such evidence. During research, a visit to the children's library in Tosno revealed a collection of 1990s–early 2000s nonfiction books, segregated by gender. One book contained pencil notes on the title page: "Better stop now!"¹ and, in different handwriting, "That's what I'm saying too!!! Don't read It's bullshit".² These remarks exemplify readers' agency and critical engagement, but systematically collecting such data would present an enormous challenge.

1 All translations in this article are by the author. When presenting Russian sources, their original spelling and punctuation are maintained. Original: "Лучше остановиться сейчас!"

2 Original: "И я про тож!!! Не читайте эт хуйня".

Conversely, internet platforms where users share their opinions and reading memories provide an accessible source for the ethnography of reading.

This article addresses the following research question: How did encyclopedias for boys and girls, designed to promote specific gendered behaviors and values, impact readers' experiences, and how is this impact reflected in their adult recollections? To explore this, the study analyzes internet commentary from past readers, providing insights into their perceptions and the long-term effects of this genre.

Theoretical Framework and Methodology

Gendered nonfiction attempts to construct a specific type of subject, demonstrating correct gendered behavior and other social competencies. The derivative nature of the genre resembles Angela McRobbie's definition of post-feminism, where neo-conservative values coexist with some degree of liberalization (McRobbie, 2009, p. 13). The nonfiction for boys and girls mirrored "certain 're-traditionalisation'; that is, an upsurge of traditional notions of gender" (Salmenniemi & Adamson, 2015, p. 92) that existed in some Post-Soviet societies. Lanoux observes that these books "reflect new attitudes toward child readers following the rise of consumer culture and the reassertion of traditional gender norms in Russia after 1991" (Lanoux et al., 2022, p. 94). But did readers conform to the intended molding (*formovka*³) presented the advice literature of the post-Soviet era?

This study draws on reader-response theory, which emphasizes the active role of readers in constructing meaning. Critical pedagogy scholars in the 1980s and 1990s established that "children and young adults, rather than simply identifying with characters, tend to construct multiple subjectivities and identities" (Rogers, 1999, p. 142). However, researching

³ *Formovka* translates to molding or shaping, implying a deliberate effort to form individuals according to a specific ideological model.

child-reader practices presents methodological challenges, as these experiences are often private and may be recalled inaccurately in adulthood (Schwebel, 2016, p. 285). While aware of this challenge, I propose to examine the experience of past readership and the practice of remembering childhood reading as adults. In the material analyzed, a particular generation of readers (millennials) appears to form a temporary community through these memory practices, acting of their own accord without prompting from researchers. This study examines the experience of past readership and the practice of remembering childhood reading as adults, as well as reconstructs the social life (*bytovanie*) of this genre, from practices of acquisition to knowledge transfer.

Complementary to this analysis is Maria Nikolajeva's concept of the "identification fallacy" (Nikolajeva, 2012, p. 185). This term describes the prescriptive manner in which children's literature practitioners often encourage readers to identify with characters. Nikolajeva argues that this uncritical identification can hinder mature reading by leading readers to unquestioningly adopt characters' goals and emotions (Nikolajeva, 2019, p. 99; Nikolajeva, 2012, p. 185). Gendered encyclopedias exemplify this approach, inviting readers to identify with a self-disciplined subject of instruction and exemplary characters, promoting uncritical immersion. This article investigates whether readers submit to the neo-conservative, post-feminist values implied by these books and whether this submission persists into adulthood.

The study also considers the concept of the "implied reader." Robyn McCallum notes that fiction "constructs an implied audience position inscribed with the values and assumptions of the culture in which it is produced and received" (McCallum, 2013, p. 8). Neil Cocks argues that ideal reading "involves the willing subordination of the self to the demands of the book" (Cocks, 2004, p. 98). While these observations primarily pertain to fiction, they are relevant to the expectations authors of gendered nonfiction place on teenage readers. As Heidi Marie Rimke notes: "Techniques and practices of self-formation are inextricably bound up with prescriptions, rules, codes and

other normative mechanisms" (Rimke, 2010, p. 67). Gendered encyclopedias, similar to self-help literature, lower the expectation for interpretation, presupposing the reader's submission to their instructions.

This study analyzes user comments from the popular website 'Pikabu,' a Russian-language entertainment platform similar to Reddit. *Pikabu* hosts discussions on a wide range of topics, including humor, popular culture, books, and other topics, in an informal online setting. It is known for its diverse user base, making it a suitable source for gathering retrospective accounts of reading experiences, not limiting analysis to a particular interpretive community. Discussion on this topic can be lively, as exemplified by comment sections on platforms like *Wonderzine*, where feminist interpretive communities often analyze these encyclopedias through a critique of sexist content. In contrast, analyzing comments from a broader platform like *Pikabu* allows insight into the experiences of a more diverse, potentially less overtly critical audience.

Data was collected by searching for posts tagged with 'encyclopedia'; the initial search yielded over 1,000 entries. From these, 13 posts specifically discussing gendered nonfiction encyclopedias for boys and girls were selected. These posts contained a total of 926 comments. Broader-focus encyclopedic books for children were excluded as the study focuses specifically on texts contributing to heteronormative socialization, rather than general-knowledge children's encyclopedias. Encyclopedias solely focusing on sex education were also excluded to focus on books addressing the broader construction of gender roles and social competencies. The books included in the analysis aim to socialize children by imparting knowledge, practical skills, and behavioral norms considered appropriate for their respective genders within the prevailing Russian cultural and historical context. They often address topics related to physical development, social conduct, and domestic responsibilities. There is a number of books discussed, for example, such titles as Volchek N. "Modern Encyclopedia for Girls" (Literatura, 1998), Petrov V. "Modern Encyclopedia for Boys" (Sovremenny Literator, 1999), "Encyclopedia for Little

Princesses" (Zolotoy vek, Diamant, 1995), "Handbook for Boys" (Knizhny Dom, 2004), etc. The 926 comments were manually coded using a two-stage process. In the first stage, open coding was used to identify comments directly describing personal experiences with the books. Statements of opinion or humor were only included if they explicitly related to the reading experience (N=218). In the second stage, these comments were coded, and the codes were grouped into four broader categories: Possession, Effects, Communicative Practices, and Reading Practices. Note that a single comment could contain multiple codes.

"You can't fool Sherlock": past-reader's comments on childhood books

Analysis of the 218 comments containing remarks about personal experiences with the books revealed four main categories of reader engagement, as shown in Table 1.

Category	Code	Number of Occurrences	% of comments with code
Possession		90	41.3
Reading practices	Adult reading	13	6
	Cross-gender reading	7	3.2
	Selective reading	4	1.8
Communicative practices	Acquisition and transfer	43	19.7
	Peer communication	10	4.6
	Censoring	7	3.2
	Substitution of communication	6	2.8
Effects	Parental communication	4	1.8
	Impact assessment	53	24.3
	Memorization	52	23.9
	Emotional response	20	9.2

Table 1. Classifications of expressions regarding the personal experience of reading.

1. Possession

Nearly half of the comments concerning personal experience (41.3%) included statements of possession, often serving as a form of validation and belonging. Examples include: “I have such a book!”,⁴ “I have exactly the same one, only the edition is different”,⁵ “I have it too”,⁶ “I had such a book too”,⁷ and “I have one just like it”.⁸ These declarations, sometimes accompanied by photographs, foster a sense of shared experience and community (Ferreday, 2009, p. 27). This emphasis on possession suggests that the books, rather than shaping individual identities as intended, primarily serve as markers of shared cultural experience, challenging the notion of the submissive implied reader.

More elaborate comments combined possession statements with memories and impressions: “I had an encyclopedia for little princesses. I think it’s a very useful book that describes many useful things in child-friendly language”.⁹ Notably, this community transcended the implied gender segregation, with male participants sharing similar experiences: “Yeah. I have one for boys, but I can’t find it yet”,¹⁰ “I have one but for boys”.¹¹ This ease of joining the community, simply by stating “I have one,” highlights the books’ role in creating a shared generational experience.

2. Effects

Past readers acknowledged the encyclopedias’ roles, often describing experiences positively: “I can confidently say that

4 Original: «у меня такая!»

5 «У меня точно такая же, только издание другое»

6 «И у меня тоже»

7 «У меня тоже была такая книжка»

8 «У меня такая есть»

9 «У меня была энциклопедия для маленьких принцесс. Мне кажется, очень полезная книга, в которой доступным ребёнку языком описаны многие полезные вещи»

10 «Да. У меня есть такая для мальчиков, но не найду это пока.»

11 «У меня такая есть, только «для мальчиков».»

this book served as a kind of shaping of me as a person”,¹² and “The book was inspiring enough for me”.¹³ However, such comments were rare, and specific details about how the books shaped or inspired were usually omitted. More commonly, the influence was summarized in terms of acquired skills and knowledge, with varying results:

I loved reading, cleaning, cooking, and needlework. The book was read to tatters. My hands, to be honest, are still all thumbs, but I loved the book.¹⁴

I remember that I learned to cook, sew, and many other things from it. ... Self-defense techniques helped a fragile girl to survive in a bad neighborhood... Walking home from my last job after 10 p.m., I always clutch my keys in my pocket out of old habits. And I’m already 27.¹⁵

Despite being gender-specific, 1990s encyclopedias often included sections on self-defense, appealing to both genders. Readers recalled unlikely scenarios and instructions (e.g., a young girl defeating an adult male). Another frequent topic was sex education, often presented through cautionary tales. In the pre-internet era, even this limited information source held value:

[The book] is how I learned about periods, so I wasn’t scared... and about condoms too... instead of wasting money on “those lessons” in schools, we could have bought such books for the kids and that would be happiness!¹⁶

While some readers found the books useful, others expressed irony and skepticism: “Old-school cramps, and a stingy nostalgic tear rolls,” and some rejected nostalgia: “They [books] are

12 «Уверенно могу сказать что эта книга послужила некой долей для формирования меня как личности»

13 «Книга достаточно вдохновляющая была для меня.»

14 «Я очень любила читать, затевалась убираться, готовить, рукодельничать. Книга была зачитана до дыр. Руки, правда, до сих пор из жопы, но книжку очень любила»

15 «Помню, что училась по ней готовить, шить, да и много ещё чего. <...> Приемы самообороны помогли выжить хрупкой девочке в плохом районе. Идя с прошлой работы после 22.00 домой, сжимала ключи в кармане по старой привычке. А мне уже 27.»

16 «оттуда я узнала про месячные, поэтому не испугалась... и про презервативы тоже... вот вместо того, чтоб на «эти уроки» в школах совершенно бесполезные тратиться, по книжке б детям купили такой и вот оно счастье!»

still sitting there, waiting for the right age for [my] kids. Looks like I'll be sending the girls' book into the fire today".¹⁷ This mixed reception challenges the intended straightforward impact of the didactic material.

Gendered nonfiction often included narrative elements, particularly cautionary tales, within chapters on sex education and other topics. These tales, a traditional form in children's literature, often left a vivid impression:

I remember a story from the book "About that"... the whole family had to move to another city and have an abortion [sic!]. Cool story, kept me until I was 18 years old.¹⁸

It was because of this book, until the age of 18, I did not even kiss. There was a cautionary tale about first sex and birth control.¹⁹

Nikolajeva suggests that cautionary tales do not typically involve empathy or identification; readers are expected to react with: "Serves them right" (Nikolajeva, 2012, p. 187). While commenters did not describe identification with characters, these stories are described as having an impact, particularly in encouraging avoidance of romantic or physical relationships. Inna Sergienko explains that moralizing stories embody Enlightenment-era pedagogical ideals, where teaching by example was considered effective (Sergienko, 2015, p. 122). However, as readers mature, they often become more critical of these narratives, questioning their didactic value. While nostalgia was a common emotional response, negative emotions also emerged: "I remember the first chapter in a similar book at a friend's house. It was rough: pregnancy, abortion, childbirth",²⁰ "For me, this encyclopedia was like a horror book".²¹

17 «До сих пор лежат, ждут нужного возраста детей. Похоже я сегодня отправлю в печь книгу для девочек.»

18 «а помню рассказ из этой книги «Про это» <...> пришлось всей семье переехать в другой город и аборт сделать. Прохладная история, хранила меня до 18-летия»

19 «Именно благодаря этой книге я до 18ти лет даже не целовалась. Там прям поучительная история про первый секс и предохранение»

20 «Я помню первую главу в подобной книге у подруги. Сурово было: беременность, аборт, роды»

21 «Для меня эта энциклопедия была как книга ужасов»

This evidence demonstrates a strong emotional engagement with cautionary tales among young teenagers, while also raising questions about age-appropriateness. Through what channels did these books, some containing potentially unsuitable content, reach young readers? Juliet B. Schor observes that “although children have long participated in the consumer marketplace, until recently they were bit players, purchasers of cheap goods” (Schor, 2005, p. 9). Notably, in Russian-speaking communities of the mid-1990s, a consumer culture specifically targeting children began to emerge. However, the data presented here does not indicate that teenagers were purchasing these books independently.

3. Communicative Practices

Many comments (19.7%) described receiving encyclopedias as gifts, often within institutional settings, linked to gendered holidays or age-related transitions (e.g., from pre-schooler to schoolchild, or from elementary to middle school). This practice can be interpreted as a manifestation of age-coded heteronormativity imposed by socialization agents (Sotevik *et al.*, 2019, p. 522). By “age-coded heteronormativity,” I refer to “discourse and practice that (re)produce age, gender, and sexuality norms” (Sotevik *et al.*, 2019, p. 522). Socialization agents operate in both public and private spheres. In the 1990s, key figures in the public sphere included school staff and parental committees in preschools and schools:

In our 3rd grade [age 9-10] graduation in '97 they gave us such encyclopedias)))²²

We were given one at graduation from kindergarten.²³

I remember we had such encyclopedias in elementary school given to us by our parents for 8th of March. And the boys, too, got some kind of encyclopedia for February 23²⁴

22 «Нам в 3м классе на выпускной такие в 97 году дарили)))». The closing parentheses in Russian internet slang primarily function as a visual representation of a smile or lightheartedness, similar to a basic smiley emoticon.

23 «Нам ее дарили при выпуске из детского сада.»

24 «Я помню, нам такие энциклопедии в начальной школе ещё родители на 8 марта дарили. И мальчикам тоже какую-то энциклопедию на 23 февраля». In post-Soviet

In the educational setting, gifting these books signified a transition within heteronormative temporality—from child to student or teenager. In the private sphere, family customs were also discussed, though less frequently: “My relatives gave me one of these when I was 10”,²⁵ “My grandmother gave it to me for my birthday”.²⁶ It is noteworthy that family members who gifted these books might be considered somewhat progressive, despite the ideological ambiguity of the genre. In children’s literature, it is common for older generations to introduce children to books they themselves read in their youth. However, encyclopedias specifically for boys and girls were not a widely accepted genre due to ideological disapproval until the Thaw period. For instance, Soviet critics of gender-based book segregation argued: “The range of a boy’s interests, in the view of an average bourgeois educator, still remains sharply distinct from that of a girl” (Inozemtsev, 1936, p. 43, our translation). Although books for boys and girls began to emerge toward the decline of the Soviet Union, it appears that parents and grandparents of the 1990s placed their trust in this newly commercialized genre as a tool for gender socialization. Some adults used the encyclopedias to facilitate communication or as a substitute for direct discussions:

My mother told me about my first period through a book like this) told me what page to read.)²⁷

I avoided an interesting conversation with my mother, and luckily I learned everything from the book, not from the street.²⁸

Svetlana Maslinskaya and Tatiana Zapadova note: “Family reading consists of various everyday practices of reading

countries, February 23 and March 8 are celebrated as gendered holidays. February 23 is officially Defender of the Fatherland Day, while March 8 is International Women’s Day (Wood, 2017, p. 732-740). However, these dates are often colloquially called Boys’ Day and Girls’ Day in schools and preschools.

25 «Мне в 10 лет такую подарили родственники»

26 «Мне ее бабушка на день рождения подарила»

27 «Мне мама про первые месячные через такую книгу поведала) сказала такую то страницу прочитать)»

28 «Избежала интересного разговора с матерью, благо все прочитала в книге, а не набралась во дворе.»

and not reading, the material aspects of family life <...> and, more broadly, the family experience of communication” (Maslinskaya; Zapadova, 2018, our translation). In this context, data on censorship practices adds an intriguing dimension to the portrait of family communication in the mid-1990s. In some families, parental communication included an element of control, particularly concerning sexuality:

[Parents] took the book away and sewed together the whole section with a thread, instructing me to cut it up and read it when I turned thirteen.²⁹

In my book those [sex-ed] pages were torn out beforehand...
:/³⁰

The pages were cut out and hidden away in a cupboard by my mom, since it was supposedly too early for a ‘youngster like me’ to learn about sexual development and so on. However, you can’t fool Sherlock).³¹

Commenters also highlighted the mediating role of these books in communication, with knowledge, especially on sexuality, often shared with peers:

“[In the book] there was just a heartbreaking story about how a girl under pressure from her friends decided to lose her virginity, got pregnant and went for an abortion. It really shocked me when I was twelve. I even took it to school to show it to the girls”.³²

These gifting and purchasing practices sought to reinforce heteronormative temporality, in which maturation entailed acquiring knowledge of gendered conduct. They also helped bridge a communicative gap between parents and children within the privacy of the household. The post-Soviet school system neglected formal sex education while allowing for

29 «родаки <...> книгу отобрали и сшили весь раздел нитками, указав разрезать и прочитать лет в тринадцать».

30 «В моей книге эти страницы были заранее вырваны... :/».

31 Листы были срезаны и убраны в дальний шкаф моей мамой, ибо рано такой мелочи знать о половом развитии и т. д. Однако, Шерлока не проведёшь).

32 «[В книге] была просто душераздирающая история о том, как девушка под давлением подруг решила лишиться девственности, забеременела и пошла на аборт. Меня в двенадцать лет это очень шокировало. Даже в школу носила девчонкам показывать».

encyclopedic intermediaries. A similar dynamic unfolded within families: parents might avoid direct conversations about the sexual politics of adolescence but instead attempt indirect communication through encyclopedias. Alternatively, a more conservative approach involved censorship, as some parents—perhaps unaware of the content or intended age group—engaged in ad hoc material acts of book or chapter banning. At the same time, encyclopedias served as a medium for information-sharing among peer groups.

4. Reading Practices

Descriptions of reading practices, such as adult rereading, cross-gender reading, and selective reading, were less frequent but provided noteworthy details. Some readers expressed a desire to revisit the books out of nostalgia: “Wow, I feel nostalgic now; I even want to reread it”,³³ with occasional references to actual rereading: “I still leaf through it sometimes!”,³⁴ “Yeah, I still open it occasionally))”.³⁵

Cross-gender reading involved individuals reading books intended for the “opposite sex,” often involving male readers: “It was called ‘For You Girls.’ I learned elementary cooking recipes from it”,³⁶ “I stole this book from my sister quietly; I learned a lot for myself))”.³⁷ Availability often influenced this, particularly in households with children of different sexes: “The funny thing is that in the boys’ book, there was nothing criminal: a little about domestic animals, tricks, and games, but I got a trash with pictures of genitals”.³⁸

Selective reading indicated that children often browsed interesting chapters rather than reading cover to cover, which is

33 «Ух, как меня сейчас на ностальгию пробило, аж перечитать захотелось.»

34 «до сих пор иногда листаю!»

35 «ага, до сих пор туда лезю))»

36 «называлась для вас девочки. я кулинарные рецепты элементарные оттуда узнал»

37 «Да у сестры по тихому увел эту книгу , много что нового для себя узнал))»

38 «Самое забавное, что в мальчуковой книге не было ничего криминального: немного о животных домашних, фокусы да игры, зато мне достался трешак с изображениями половых органов»

unsurprising given the encyclopedic format. These practices demonstrate that gender and age targeting did not strictly determine readership; the actual reader exhibited considerable agency in choosing which book to engage with and which sections to read.

Conclusion

The didactic nature of gendered nonfiction reflects the authors' intention to impart societal rules, convey moral principles, and establish ethical standards. Unlike fiction, which guides readers through character-driven narratives and allows for personal interpretation, didactic nonfiction relies on direct instructions and exemplars. This genre often disregards reader agency, with the author-didactic imposing insights through prescriptive directives, encouraging readers to identify with an idealized persona and surrender their subjectivity.

The moderately conservative agenda of these encyclopedias aimed to instill a particular identity ideology, primarily rooted in heteronormativity. This ideology mechanistically separated children's experiences according to developmental stages and reinforced these divisions through institutionalized practices. The genre's commercial success stemmed from market-driven constructs, like "gendered holidays," and a broader "conservative consensus." This consensus, while not wholly traditionalist, accommodated some degree of sex education but minimized caregiver involvement, assuming that identity would be shaped by prescriptive and narrative means.

However, the findings of this study challenge the assumption of uncritical acceptance and the successful imposition of the intended ideology. While the books clearly served as a shared cultural touchstone for a generation of readers, fostering a sense of community through online discussions, reflections on gender identity were rare. Criticism was often articulated through irony rather than direct commentary, and positive evaluations were frequently framed by nostalgia. The online comments function as a form of marginalia, providing personal annotations on the text's explicit aims.

The analysis reveals a significant divergence from the “identification fallacy.” Many readers did *not* uncritically align with the prescribed ideals. Instead, they engaged in selective reading, focusing on chapters that resonated with them regardless of gender. Both male and female readers crossed traditional boundaries, engaging with texts intended for the opposite sex. This shared generational connection transcended the texts’ intended audiences, undermining the strict gender segregation the books attempted to impose. The data show that readers often resist the prescribed ideological influence.

The production and marketing of gendered encyclopedias, therefore, appears less about shaping the child-reader and more about a dialogue between authors and purchasing parents, who seek to uphold social norms through commercial means. However, the actual impact on readers is far more nuanced and complex, characterized by agency, selective engagement, and a critical, often ironic, perspective in adulthood.

Ultimately, this study highlights the complex interplay between didactic texts, reader agency, and the cultural context in which they are received. It demonstrates that even seemingly prescriptive materials can be subject to diverse interpretations and appropriations, challenging the notion of a passive, easily molded child-reader. As Maciej Maryl notes: “every analysis of the role of texts in culture seems incomplete without consideration of the role they play in the lives of ordinary readers” (Maryl, 2012, p. 183); this study attempts to fill this lacuna regarding encyclopedias for boys and girls. The findings contribute to a deeper understanding of the reception of gendered nonfiction in Russian-speaking societies and the broader dynamics of childhood reading and identity formation.

References

COCKS, Neil. The implied reader. Response and responsibility: Theories of the implied reader in children’s literature criticism. In: *Children’s literature: new approaches*. London:

Palgrave Macmillan UK, 2004, p. 93-117.

FERREDAY, Debra. *Online Belongings*. Oxford: Peter Lang UK, 2009.

INOZEMTSEV, I. Amerikanskaia entsiklopedicheskaia kniga dlia mal'chikov [American Encyclopedic Book for Boys]. *Detskaja literatura*, n. 9, 1936, p. 43.

KELLY, Catriona. *Refining Russia: Advice literature, polite culture, and gender from Catherine to Yeltsin*. Oxford: OUP Oxford, 2001.

KLIMOVA, Lena. *A Real Girl. A Book About You (Nastoyashchaya devchonka. Kniga o tebe)*. Moscow: Samokat, 2019.

LANOUX, Andrea. Laundry, potatoes, and the everlasting soul: Russian advice literature for girls after communism. *The Russian Review*, v. 73, n. 3, 2014, p. 404-426.

LANOUX, Andrea, et al. *Growing out of Communism: Russian Literature for Children and Teens, 1991-2017*. Leiden: Brill; Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2022.

MARYL, Maciej. The Anthropology of Literary Reading—Methodological Issues. *Teksty Drugie*, n. 2, 2012, p. 181-201.

MASLINSKAYA, Svetlana G.; ZAPADOVA, Tatiana G. "Vot takoe eto pokolenie": semeinoe chtenie v rakurse pokolencheskogo razryva [This is the generation': family reading from the perspective of the generational gap]. In: ASONOVA, E.A. (ed.). *Chitatel' v poiske*. Moskva: Bibliomir, 2018, p. 8-16.

MCCALLUM, Robyn. *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: The Dialogic Construction of Subjectivity*. London: Routledge, 2013.

MCROBBIE, Angela. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: SAGE, 2009.

MENTUSOVA, Marina. *Modern Encyclopedia for Girls (Sovremennaya entsiklopediya dlya devochek)*. Moscow: Bombora, 2022.

NIKOLAJEVA, Maria. Memory of the Present: Empathy and Identity in Young Adult Fiction. *Narrative Works*, v. 4, n. 2, 2019, p. 90-108.

NIKOLAJEVA, Maria. *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. London: Routledge, 2012.

RIMKE, Heidi Marie. Governing citizens through self-help literature. *Cultural Studies*, London, v. 14, n. 1 (2000), p. 61-78.

ROGERS, Theresa. Literary theory and children's literature: Interpreting ourselves and our worlds. *Theory into practice*, v. 38, n. 3, 1999, p. 138-146.

SALMENNIEMI, Suvi; ADAMSON, Maria. New Heroines of Labour: Domesticating Post-Feminism and Neoliberal Capitalism in Russia. *Sociology*, v. 49, n. 1, 2015, pp. 88-105.

SCHOR, Juliet B. *Born to buy: The Commercialized Child and the New Consumer Culture*. New York: Scribner, 2005.

SCHWEBEL, Sara L. The Limits of Agency for Children's Literature Scholars. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, v. 8, n. 1, 2016, p. 278-290.

SERGIENKO, Inna A. 'Smert' geroia': siuzhet detskoi smerti v didakticheskoi proze kontsa XVIII veka ['Death of the Hero': The Plot of a Child's Death in Didactic Prose of the Late 18th Century]. *Detskie chteniia*, v. 1, n. 7, 2015, p. 113-127.

SOTEVIK, Lena, et al. Familiar Play: Age-Coded Heteronormativity in Swedish Early Childhood Education. *European Early Childhood Education Research Journal*, v. 27, n. 4, 2019, p. 520-33.

ŚWIETLICKI, Mateusz. Be Yourself... but Don't Be a Wimp! Advice Literature in the USSR and Gender Roles in Contemporary Ukrainian Books for Girls and Boys. *Miscellanea Posttotalitaria Wratislaviensia*, v. 7, 2018, p. 73-85.

ŚWIETLICKI, Mateusz. You Are Not a Doll, Not a Commodity! – Contemporary Ukrainian Advice Literature for Girls. *Slavia Occidentalis*, n. 73/2, 2018, p. 123-32.

WOOD, Elizabeth A. February 23 and March 8: Two Holidays that Upstaged the February Revolution. *Slavic Review*, v. 76, n. 3, 2017, p. 732-740.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

O que eu vi

What I saw

Autor: Daniela Motter Rosso
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025
Recebido em: 27/02/2025
Aceito em: 26/04/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.234396>

ROSSO, Daniela Motter.

O que eu vi

RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 198-211, 2025.



O que eu vi

Boris Jitkóv

Tradutora: Daniela Motter Rosso*

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar a tradução, para a língua portuguesa, de parte do livro russo-soviético *Chto ia vídel* (O que eu vi), de Boris Jitkóv (1882-1938). O autor fez parte de uma importante geração de escritores que trouxeram uma nova perspectiva à literatura infantil russa, apresentando um novo conceito de criança, não como um pequeno adulto, mas como uma pessoa em desenvolvimento. Publicado em 1939, o livro, uma espécie de enciclopédia para crianças, narra as viagens do menino Potchemutchka (Porquezinho) pela Rússia de seu próprio ponto de vista.

Abstract: This work aims to present the translation into Portuguese of part of the Russian-Soviet book *Chto ia videl* (What I Saw), by Boris Zhitkov (1882-1938). The author was part of an important generation of writers that introduced a new perspective to Russian children's literature, presenting a new concept of the child, not as a small adult, but as person in development. Published in 1939, the book, a kind of encyclopedia for children, narrates the travels of the boy Potchemutchka (Little Pig) around Russia from his own point of view.

Palavras-chave: Boris Jitkóv; Literatura russa; Literatura infantil; Tradução

Keywords: Boris Zhitkov; Russian literature; Children's literature; Translation

Introdução

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bacharelado em Letras com habilitação em tradução Português/Inglês. <http://lattes.cnpq.br/0996934126344350>; <https://orcid.org/0009-0006-8621-0763>; danimrosso@gmail.com

Antes de começar a escrever, Boris Jitkóv (1882-1938) foi marinheiro, metalúrgico, engenheiro naval e professor de física e desenho. Inspirado pelas experiências como viajante e explorador e pelos diários de viagem que manteve ao longo dos anos, publicou sua primeira obra em 1924. Ao longo da vida, escreveu mais de setenta ensaios, cinquenta e nove contos, sete romances e quatorze artigos, tendo ficado conhecido principalmente pelos livros infantis, dentre os quais se destaca a obra traduzida neste trabalho.

O autor fez parte de uma importante geração de escritores que trouxeram uma nova perspectiva à literatura infantil russa. Com a revolução de 1917, buscou-se a criação de uma nova literatura infantil, mais livre e flexível, não mais focada em contos de fadas românticos, mas em trabalhadores reais e, assim, a década de 1920 presenciou uma nova era de livros explicativos focados em temas mais complexos. Pela primeira vez, as crianças eram tratadas não como pequenos adultos, mas como pessoas em desenvolvimento a serem educadas.

Publicada em 1939, *Chto ia vídel* (O que eu vi) é uma enciclopédia de histórias infantis, que explica o complexo em linguagem simples. A obra se configura como uma espécie de livro

de viagens do menino Aliocha, carinhosamente apelidado de Potchemutchka (Porquezinho), no qual ele mesmo narra sua viagem de trem até Moscou onde se encontra com sua avó, com quem vai morar por um tempo. A perspectiva infantil de Aliocha sobre o mundo e suas intermináveis perguntas para os adultos ao seu redor demonstram a atenção de Jitkóv para com o público-alvo, entendendo que há um período muito curto da vida em que podem receber uma resposta para qualquer pergunta. O livro está dividido em 20 partes e tem cerca de 380 páginas no total. A tradução aqui apresentada, porém, abrange o prefácio “Para adultos”, além de um trecho da primeira parte intitulada “A Ferrovia”.

O que eu vi

Para adultos

Este é um livro sobre coisas. Ele foi escrito tendo em vista a idade de três a seis anos.

As crianças devem ler de um a dois capítulos por vez. Que elas folheiem o livro, que elas considerem e estudem os desenhos.

Este livro deve durar por um ano. Que o leitor viva com ele e cresça.

Mais uma vez aviso: não leia demais! É melhor ler de novo do início.

Autor

Ferrovia

Como me chamavam

Eu era pequeno e perguntava para todo mundo: “Por quê?”

A mamãe disse:

– Veja, já são nove horas.

E eu falei:

– Por quê?

Ela me disse:

– Vá dormir.

E eu falei de novo:

– Por quê?

Me disseram:

– Porque já é tarde.

– E por que é tarde?

– Porque são nove horas.

– E por que são nove horas?

E por isso me chamavam de Porquezinho. Todos me chamavam assim, mas, na verdade, meu nome é Aliócha.

Sobre o que a mamãe falou com o papai

Uma vez o papai voltou do trabalho e disse à mamãe:

– Deixe que o Porquezinho saia da sala. Eu preciso te dizer algo.

A mamãe me falou:

– Porquezinho, vá para a cozinha, vá brincar com o gato.

Eu disse:

– Por que com o gato?

Mas o papai me pegou pela mão e me levou pela porta. Eu só não comecei a chorar porque então não escutaria o que papai iria falar. E o papai disse:

– Hoje recebi uma carta da vovó. Ela pede que você leve Aliócha até ela em Moscou. E de lá ele irá com a vovó até Kiev. Ele vai morar lá por enquanto. E quando nos estabelecermos na casa nova, você o buscará com a vovó e o trará de volta.

A mamãe falou:

– Tenho medo de levar o Porquezinho, pois ele está tossindo. Quem sabe no caminho ele fique realmente doente.

O papai falou:

– Se ele não tossir nem hoje, nem amanhã, acho que pode levar.

– E se ele tossir pelo menos uma vez – falou a mamãe –, não irei com ele.

Eu escutei tudo e fiquei com medo de tossir. Eu queria tanto ir para um lugar muito, muito distante.

Como a mamãe ficou com raiva de mim

Naquela mesma noite, eu não tossi. E quando fui dormir, não tossi. Mas de manhã, enquanto eu levantava, comecei a tossir de repente. A mamãe escutou.

Eu corri até ela e comecei a gritar:

– Eu não vou mais! Eu não vou mais!

A mamãe falou:

– Por que está berrando? O que você não vai mais?

Então comecei a chorar e disse que não iria mais tossir.

A mamãe falou:

– Por que está com medo de tossir? Está até chorando!

Eu disse que queria ir para um lugar muito, muito distante. A mamãe disse:

– Ah! Quer dizer que você escutou tudo o que eu e seu pai falamos. Oh, como é feio bisbilhotar! Eu não vou levar um menininho tão feio.

– Por quê? – falei.

– Porque é feio. Só isso.

A mamãe foi para a cozinha e acendeu o fogareiro. E o

fogareiro fazia tanto barulho que a mamãe não escutava nada.

Eu continuei pedindo para ela:

– Me leva! Me leva!

Mas a mamãe não respondia. Ela estava com raiva e tudo estava perdido.

A passagem

De manhã, quando o papai estava saindo, ele disse à mamãe:

– É isso, vou para a cidade comprar as passagens.

E a mamãe falou:

– Que passagens? Só precisamos de uma passagem.

– Ah, sim – disse o papai –, tem toda a razão: uma passagem. Para o Porquezinho não precisa.

Quando eu escutei isso, que não comprariam uma passagem para mim, eu comecei a chorar e quis correr até o papai, mas ele saiu muito rápido e fechou a porta. Eu fiquei batendo na porta com os punhos. Da cozinha, saiu nossa vizinha, gorda e zangada, e disse:

– Que indecência é essa?

Eu corri até a mamãe. Corria e chorava muito.

A mamãe disse:

– Vá embora, menininho feio! Não gosto de quem bisbilhota.

À noite, o papai chegou da cidade e imediatamente me perguntou:

– E aí, como está? Tossiu hoje?

Eu disse que “não, nenhuma vez”.

E a mamãe disse:

– Dá na mesma! É um menininho feio. Eu não gosto de gente assim.

Depois, o papai tirou do bolso uma caixa de fósforos, mas não tirou um fósforo dela, e sim um papelzinho duro. Era marrom com uma listra verde, e nele havia várias letras.

– Aqui está – disse o papai –, a passagem! Coloquei na mesa. Guarde para não ter que procurar depois.

Tinha apenas uma passagem. Eu entendi que não iriam me levar.

E eu disse:

– Bem, então vou tossir. Eu vou tossir para sempre e não vou parar nunca.

E a mamãe disse:

– Está bem, vamos te devolver ao hospital. Lá vão te vestir com um roupão e não vão te deixar ir a lugar nenhum. E você vai morar lá até parar de tossir.

Como nos preparamos para a viagem

No dia seguinte, papai me disse:

– Você não vai bisbilhotar nunca mais?

Eu disse:

– Por quê?

– Porque, se não querem que escute algo, significa que você não precisa saber daquilo. E não tem por que enganar, espiar e bisbilhotar. É tão feio!

Levantei e bati o pé. Com toda a força, talvez.

A mamãe veio correndo, e perguntou:

– O que houve aqui?

E com a cabeça na saia da mamãe, comecei a gritar:

– Eu não vou bisbilhotar!

Então a mamãe me beijou e falou:

– Bom, então hoje nós vamos. Pode levar um brinquedo contigo. Escolha qual.

Eu disse:

– E por que só uma passagem?

– Porque – disse o papai – os pequenos não precisam de passagem. Eles levam assim mesmo.

Eu fiquei muito feliz e corri até a cozinha contar a todos que estava indo para Moscou.

Levei comigo um ursinho. De dentro dele caía um pouco de

serragem, mas a mamãe o costurou rapidinho e colocou na mala.

Depois compramos ovos, salsichas, maçãs e dois pãezinhos.

O papai amarrou as coisas com cintos, olhou para o relógio e disse:

– Bem, está na hora. Por enquanto, vamos da nossa vila até a cidade, e de lá até a estação...

Todos os vizinhos se despediram de nós e disseram:

– Olhe, vocês vão viajar em um vagãozinho pela ferrovia... Veja, não vão cair.

E nós fomos a cavalo até a cidade.

Cavalgamos por muito tempo porque estávamos levando nossas coisas. E eu peguei no sono.

A estação ferroviária

Eu achava que a ferrovia era assim: como uma rua, só que sem terra nem pedra embaixo, mas com ferro, como no fogão, bem lisinho. E se alguém caísse do vagão, se machucaria feio naquele ferro. É por isso que dizem para não cair. Mas eu nunca tinha visto uma estação ferroviária.

A estação era só um prédio grande. Em cima havia um relógio. O papai disse que era o relógio mais pontual da cidade. E os ponteiros eram tão grandes – disse o papai – que até os pássaros se sentavam neles às vezes. O relógio era de vidro, e atrás dele brilhava uma luz. Nós chegamos à estação à noite, e o relógio todo estava visível.

Havia três portas na estação, grandes como portões. E muitas, muitas pessoas. Todas entravam e saíam. E carregavam para lá baús e malas, e tias com trouxas andavam muito apressadas.

Assim que nos aproximamos, um tio de avental branco veio correndo e de repente agarrou nossas coisas. Eu queria gritar “ei!”, mas o papai logo falou:

– Carregador, nós vamos para Moscou, no oitavo vagão.

O carregador pegou a mala e imediatamente foi em direção

à porta. A mamãe correu até ele com uma cestinha. Lá na cestinha tínhamos salsichas, maçãs, e ainda vi a mamãe colocar doces.

O papai me pegou pela mão e me levou até a mamãe. Tinha tanta gente que eu perdi onde estavam a mamãe e o carregador. Passamos pelas portas, subimos uma escadinha e de repente estávamos em um salão muito, muito grande. O chão de pedra era muito liso, e nenhum menino conseguiria arremessar uma pedra até o teto. E tinha lanternas redondas por toda parte. Era muito claro e muito alegre. Tudo brilhava muito, e em barris verdes havia árvores, que chegavam quase até o teto. Elas não tinham galhos, mas em cima tinham folhas muito, muito grandes com dentinhos. E lá ainda havia armarinhos vermelhos brilhantes. O papai foi comigo direto até eles, tirou dinheiro do bolso e enfiou o dinheiro no buraquinho do armarinho. Do fundo da janelinha, saltou um bilhete branco.

Eu só disse:

– Por quê?

E o papai falou:

– É um caixa automático. Sem esse bilhete não posso te acompanhar até o trem.

A plataforma

O papai rapidamente me levou para onde todos estavam indo com suas malas e trouxas. Eu procurei onde estava a mamãe e o carregador, mas eles não estavam em lugar nenhum. Nós passamos pela porta, e lá pegaram o bilhete do papai e disseram:

– Passe, cidadão.

Eu achei que tínhamos saído para a rua, mas é porque lá em cima o teto era de vidro. Aquela era a estação ferroviária. Lá havia vagões em fila indiana, um atrás do outro. Eles estavam ligados, formando o trem. Na frente, havia uma locomotiva. E próximo aos vagões se estendia um longo piso.

O papai falou:

– A mamãe e o carregador estão ali na plataforma.

O longo piso era a plataforma. Nós fomos para lá. De repente, escutamos alguém atrás de nós gritando:

– Atenção! Atenção!

Olhamos para trás, e eu vi: vinha um carrinho baixo de rodinhas com uma pessoa dentro, e ele andava sozinho como um brinquedo de corda. O carrinho se aproximou da mamãe e do carregador e parou. Já havia algumas malas nele. O carregador rapidamente colocou as nossas coisas em cima, e então eu e o papai nos aproximamos, e ele falou:

– Você esqueceu? Oitavo vagão.

E ele me segurava nos braços. O carregador olhou para o papai, sorriu e falou:

– Também posso levar o juvenzinho.

Me pegou por debaixo dos braços e me pôs sentado no carrinho em uma trouxa qualquer. O papai gritou:

– Ei, segure firme!

O carrinho se foi, e a mamãe gritou:

– Ai, que absurdo! Ele pode cair! – e começou a correr atrás de nós.

Eu fiquei com medo de que ela nos alcançasse e me tirasse de lá, mas o moço que estava no carrinho apenas gritava:

– Atenção! Atenção!

E o carrinho corria tão rápido que a mamãe não conseguiria nos alcançar!

Nós passamos pelos vagões. Depois, o carrinho parou. Então nosso carregador veio correndo, e atrás dele o papai, e me tiraram de lá.

No fim do vagão tinha uma pequena portinha e degraus que levavam até ela, como em uma varanda. E perto da portinha estava um tio com uma lanterna e óculos. Ele usava uma jaqueta com botões brilhantes, como as militares. A mamãe falou para ele:

– Cobrador, aqui está minha passagem.

O cobrador ligou a lanterna e examinou a passagem da mamãe.

Como me perdi

De repente, vi uma tia andando pela plataforma e, na corrente, ela trazia um cachorro todo preto com cachinhos. Ele tinha um grande laço amarelo na cabeça, como uma menina. O pelo do cachorro era encaracolado só na metade, atrás era liso, mas tinha um cachinho no rabo.

Eu disse:

– Por que um lacinho?

E fui atrás do cachorro. Só um pouquinho, andei só um bocadinho. De repente, escuto de trás:

– Ei, atenção!

Não era o nosso carregador, mas outro que vinha na minha direção levando o carrinho de mão com as malas. Eu comecei a correr apressado para que ele não me atropelasse.

Havia todos os tipos de pessoas ali, fui empurrado completamente. Eu corri à procura da mamãe. Mas os vagões eram todos como o nosso. Eu comecei a chorar e então, de repente, na estação inteira soou uma voz apavorante:

– O trem está partindo... – e sei lá mais o quê. Tão alto, tão apavorante, que parecia um gigante falando.

Comecei a chorar ainda mais: o trem está prestes a partir, e a mamãe vai partir! De repente, veio um militar de chapéu verde, que se inclinou e falou:

– Por que está chorando? Está perdido? Perdeu a mamãe?

E eu disse que a mamãe já tinha partido. Ele me pegou pela mão e falou:

– Venha, vamos encontrar a mamãe agora.

E me guiou pela plataforma bem depressa. Mas, depois, me pegou no colo.

Eu comecei a gritar:

– Não precisa me levar! Cadê a mamãe? Eu quero minha mãe!

E ele falou:

– Não chore. A mamãe já volta.

Ele me trouxe para uma sala. E na sala estavam mulheres. Elas tinham meninos, meninas e até bebezinhos no colo. Outros brincavam com brinquedos, cavalinhos. Mas a mamãe não estava lá. O militar me pôs sentado em um sofazinho, e então uma tia correu até mim e falou:

– O que foi, o que foi? O menino se perdeu? Não chore. Diga: qual é seu nome? Hein, quem é você?

Eu disse:

– Sou o Porquezinho. Me chamo Aliócha.

E o militar saiu correndo da sala imediatamente.

A tia falou:

– Não chore. A mamãe já vem. Olha aqui, que lindo cavalinho.

Como fui encontrado

De repente, escutei que na estação inteira gritava de novo aquela voz gigantesca:

– Um menino com um chapéu de marinheiro branco e uma jaqueta azul, Aliócha Porquezinho, se encontra no berçário.

– Viu, escutou? – disse a tia. – Sua mãe sabe onde você está e já vem.

Todas as meninas e meninos ficaram ao meu redor, vendo como eu chorava. Mas eu já não estava mais chorando. De repente, a porta se abriu: a mamãe veio correndo.

E eu gritei:

– Mamãe!

A mamãe já tinha me agarrado nos braços. A tia abriu a porta para ela e falou:

– Não se apresse, ainda tem tempo.

Eu olhei e o papai já vinha correndo.

E a mamãe falou:

– Que bom que falaram no rádio. Senão, eu teria perdido completamente a cabeça.

E o papai falou:

– Vamos ficar malucos com esse menininho!

A mamãe me levou direto para o vagão e falou para o tio-cobrador:

– Encontrei, encontrei...

O vagão

No vagão tinha um corredor longo, mas estreito. Depois a mamãe abriu a porta, mas não do mesmo jeito que aquela do berçário, que tinha que puxar, mas deslizando para o lado. E nós entramos na cabine. A mamãe me colocou sentado no sofá. À frente, tinha outro sofá, e debaixo da janela tinha uma mesinha, como uma prateleira. De repente, alguém bateu na janela. Eu olhei pela janela e lá estava o papai. Ele ria e balançava o dedo para mim.

Eu fiquei de pé no sofá para ver melhor, mas o sofá era macio e se mexeu como um balanço. A mamãe disse para eu não me atrever a ficar de pé no sofá e me colocou sentado na mesinha.

O cachorrinho Inzol

De repente, escutei que alguém chegava por trás de mim. Me virei e vi: era o mesmo cachorro de laço amarelo e a tia da corrente. Eu fiquei com medo e encolhi as pernas, mas a tia disse:

– Não precisa ter medo, ele não morde.

E eu perguntei:

– Por quê?

– Ah – disse a tia –, você deve ser o Porquezinho, o que se perdeu. Você é o Aliócha? Foi de você que falaram no rádio? Sim, sim – falou –, de chapéu branco e jaqueta azul.

Então um tio, um pouquinho velho, veio até nós, também carregando uma mala. E o cachorro começou a rosnar para ele. E a dona do cachorro disse:

– Inzol, não!

E o cachorro começou a cheirar o tio. E o tio colocou sua malinha para cima, na prateleira. A prateleira não era de madeira, mas de tela, como um berço de bebê. O tio sentou e perguntou:

– Estão indo ou voltando?

A tia falou:

– Indo.

O tio perguntou:

– O cachorrinho também vai com a gente? E esse menino, é seu?

A tia disse que o cachorrinho ia também e que ele se chamava Inzol, e que a minha mãe estava vindo e que eu me chamo Aliócha Porquezinho.

– Ah – falou o tio –, foi você que fugiu da mãe? Mas agora parece que foi sua mãe que fugiu de você. Bem – falou ele –, então você vai com essa titia. E comigo. E com o cachorrinho.

Eu dei um grito:

– Não quero!

E já saltei da mesinha e comecei a gritar com todas as forças:

– Mamãe!

O cachorrinho começou a latir. Eu corri para a porta, e o cachorrinho também. Havia uns estranhos lá no corredorzinho, e vi a mamãe empurrar todos e correr até mim.

– O que é isso? Para que fazer esse escândalo? Estou aqui, seu bobinho!

Ela me pegou pela mão e falou:

– Olha ali o papai. Estamos indo.

Referências bibliográficas

JITKÓV, Boris. *Chto ia vídel. Rasskazy i skazki*. Leningrado: Detskaia Literatura, 1979.

LITRES. Boris Zhitkov. [S.L.]. Disponível em: <https://www.litres.ru/author/boris-zhitkov/about/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

ORLANDI, Ana Paula. O lado pouco conhecido da literatura russa. *Revista Pesquisa FAPESP*, [S. L.], v. 313, p. 86-88, 10 fev. 2022. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/o-lado-pouco-conhecido-da-literatura-russa/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

Dois prefácios de Anatoli Lunatchárski sobre literatura infanto-juvenil

Two prefaces by Anatoly Lunacharsky about Children and Youth's literature

Autor: Anatoli Lunatchárski

Tradutoras: Mariana Caruso Vieira;

Clara Drummond de Andrade

Universidade Federal do Rio de Janeiro,

Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28

Publicação: Maio de 2025

Recebido em: 21/02/2025

Aceito em: 24/03/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.234181>

VIEIRA, Mariana Caruso;

MAGALHÃES, Clara Drummond de Andrade.

Two prefaces by Anatoly Lunacharsky

about Children and Youth's literature.

RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 213-226, 2025.



Dois prefácios de Anatoli Lunatchárski sobre literatura infanto-juvenil

Anatoli Lunatchárski

Tradução: Mariana Caruso Vieira*
e Clara Drummond de Andrade**

Resumo: Tradução de dois prefácios de Anatoli Lunatchárski, grande nome da Revolução Russa, especialmente no campo da cultura e da literatura. O primeiro prefácio, de 1925, introduz uma série de livros de escritores contemporâneos destinada ao público jovem e escolar. O segundo prefácio, de 1931, introduz uma coletânea de artigos críticos à literatura infantil soviética. A reunião desses textos pretende apresentar uma nova face de Lunatchárski como crítico de literatura contemporânea e clássica, além de elencar temas em discussão por ele sobre a produção e recepção da literatura juvenil e infantil relevantes até os dias de hoje.

Abstract: Translation of two prefaces by Anatoly Lunacharsky, an important name of the Russian Revolution, especially in the field of culture and literature. The first preface, from 1925, introduces a series of books by contemporary writers aimed at young people and schoolchildren. The second preface, from 1931, introduces a collection of critical articles of Soviet children's literature. The collection of these texts is intended to present a new face of Lunacharsky as a critic of contemporary and classic literature, as well as listing the themes he discussed about the production and reception of children's and young adult literature that are still relevant today.

Palavras-chave: Anatoli Lunatchárski; Crítica literária; Literatura infanto-juvenil; Revolução Russa

Keywords: Anatoly Lunacharsky; Literary criticism; Children and Youth's literature; Russian Revolution

Introdução

Anatoli Vassilevitch Lunatchárski (1875-1933) foi um dos mais notáveis dirigentes da Revolução Russa e seu nome sempre é lembrado ao se tratar do campo da cultura e arte soviética, particularmente por sua atuação como líder do Commissariado do Povo para a Educação (Narkompros). A presente reunião de prefácios escritos por ele pretende apresentar brevemente sua atuação na crítica literária, especificamente seus comentários sobre as abordagens possíveis da literatura russa clássica e contemporânea voltada para o público infanto-juvenil.

O primeiro prefácio apresentado, de 1925, introduz a série de livros *Bibliotéka sovremiénnnykh pissátelei dlia shkóly i iúnochestva* [Biblioteca de escritores contemporâneos para a escola e a juventude], que foi publicada pela editora *Nikítinskie subbótniki* [Subbótniks de Nikitina]. Conforme sugerido pelo título, a série publicou escritores contemporâneos (mas não apenas estes) com o objetivo de atender às escolas e aos alunos, especialmente fortalecendo os seus diálogos com a literatura contemporânea, frequentemente deixada de lado no ambiente escolar. Entre elas estavam histórias e poemas de mais de quinze escritores, como F. Dostoiévski, M. Górkí, N. Gógol, I. Gontchárov, I. Turguêniev, Tchékhov, entre outros. O prefácio de Anatoli Lunatchárski foi publicado em mais de um dos livros da coleção, em 1925, e posteriormente foi republicado em

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), graduanda em Letras Português-Russo. Bolsista de Iniciação Científica da FAPERJ, projeto: "Elaborações soviéticas sobre a crítica literária: o caso do formalismo russo e outras vertentes". <http://lattes.cnpq.br/4113768468415224>; <https://orcid.org/0009-0009-4651-7308>; marianacarusovieira@gmail.com

** Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), graduanda em Letras Português-Russo. Bolsista de Iniciação Científica da FAPERJ, projeto: "Elaborações soviéticas sobre a crítica literária: o caso do formalismo russo e outras vertentes". <http://lattes.cnpq.br/7494729192638177>; <https://orcid.org/0009-0004-4215-9172>; claradrummond@letras.ufrj.br

1927, pela mesma série da editora. É datado pelo autor de 1º de julho de 1925. A presente tradução baseia-se no texto impresso no livro de Vsiévolod Ivánov intitulado *Rasskázy* [Histórias], de 1925.

Originalmente, *Nikítinskie subbótniki* nomeava um círculo literário e artístico organizado por Evdokia Nikitina e que se reunia em seu apartamento, contando com a participação de professores e alunos da Universidade de Moscou, escritores, artistas e críticos literários. Entre eles estava Anatoli Lunatchárski, que participava regularmente, inclusive para realizar a leitura de suas peças (Feldman, 1998). O grupo não era homogêneo e incluiu membros de diversas orientações ideológicas. Sua atividade ocorreu de 1914 a 1933. Em 1922, o grupo organizou uma editora cooperativa de mesmo nome, que atuou até 1931, quando se fundiu com a editora da Federação. Destaca-se em especial a atuação de Lunatchárski na iniciativa de publicações cooperativas, incluindo a criação da própria editora (Feldman, 1998), que resultou em um repertório de obras, manuscritos, cartas, retratos, entre outros, que eram diversos e considerados como de interesse para a história da literatura.

O segundo prefácio selecionado, de 1931, introduz a coletânea *Diétskaia Literatura: kritítchieskii sbórník* [Literatura Infantil: coletânea crítica], publicada pela editora *Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatury* [Editora estatal da literatura]. A coletânea reúne onze artigos que tratam criticamente da literatura infantil produzida desde a Revolução, bem como seus possíveis papéis e desdobramentos. Como autores dos artigos constam: V. Ketlínskaia, P. Tcháguin, T. Trífonova, K. Vyssokóvski e M. Dubínskaia (como um coletivo de autores para o primeiro artigo), M. Górkí, T. Trífonova (como autora também do terceiro artigo da coletânea, *Rievoliutsiónnaia diétskaia kniga* [Livro infantil revolucionário]), T. Bogdánovitch, A. Barmín, E. Priválova, B. Bukhchtáb, N. Kovarski, L. Guínzburg, V. Gófman e E. Dankó. Ao longo de seu prefácio, Anatóli Lunatchárski possibilita ao leitor um breve panorama acerca do conteúdo apresentado na coletânea como um todo, fazendo comentários sobre cada um dos artigos, bem

como apontamentos referentes aos seus temas. Como isso, o autor oferece, ao mesmo tempo, uma visão geral do volume em questão e uma perspectiva crítica de todo o campo literário infanto-juvenil e das reflexões teóricas a esse respeito.

A leitura de ambos os prefácios traz à tona muitos temas cruciais do pensamento estético marxista, como é o caso do problema da forma e do conteúdo, a necessidade de incluir na literatura os novos temas que emergiram com a revolução social e política, o papel do escritor na construção da nova sociedade comunista e a incorporação do maior contingente leitor possível, em consonância com o programa ampliação da literacia, que teve grande ímpeto no período. O papel de liderança política de Lunatchárski se faz sentir claramente nesses textos, que colocam em relevo a indissociabilidade entre o campo da literatura e da cultura e a práxis política em prol do projeto revolucionário.

Prefácio à série “Biblioteca de escritores contemporâneos para a escola e a juventude” (1925)

Nas escolas anteriores à guerra, temiam a atualidade como ao fogo.

No meu tempo, chegamos apenas a falar de Gógol e tratamos um pouco de Turguêniev e Gontcharov, mais tarde Tolstói foi incluído e, parece-me, Dostoiévski; às vezes tocavam em Koroliénko, mas em geral nos aproximávamos com extrema parcimônia e cautela de uma literatura que fosse mais próxima da época e do humor dos jovens rapazes e moças que se formavam na educação básica.

Ainda que não tivesse acontecido nada de especial na vida social russa, todo pedagogo que fosse pelo menos um pouquinho progressista deveria ter sido um combatente contra essa atenção excessiva que se prestava aos escritores do século XVIII e das primeiras décadas do XIX, e toda a falta dos contemporâneos ou a abordagem escolar e tímida a suas obras menos contundentes.

Sob as elevadas palavras de que as crianças devem ser ensinadas segundo o exemplo dos clássicos — só se torna clássico a pessoa cujos livros cobriram-se com as teias de aranha dos séculos — escondia-se, na verdade, o medo diante da vida, que, em geral, foi de todas as formas eliminado da escola e cujo odor forte não pode não existir em qualquer literatura contemporânea. Mas agora na vida da Rússia aconteceu uma revolução que não aconteceu em nenhum outro país. Como após um terremoto, tudo parece novo. Não há ruína em torno, mas a nova vida não foi ocasionada de forma simplesmente espontânea, mas com um terremoto humano e consciente que violentamente irrompeu de todas as partes. Sobre tudo se adquire um novo ponto de vista, tudo é renovado tanto por fora quanto por dentro. Outra vez, as velhas formas de vida entrelaçam-se de modo extravagante com as novas, e a um olhar superficial pode parecer que nós temos, por exemplo, uma aldeia imóvel, mas basta fixar seus olhos apenas um pouquinho para que você veja que ela é uma aldeia sofredora e milenar, não é a mesma e é preciso estudá-la de uma nova forma.

Isso se aplica ainda mais à cidade e aos seus representantes ativos, como o proletariado das fábricas e usinas e também o proletariado *intelligent*.

Os artistas antigos em parte retiraram-se amargurados da terra renovada, em parte olham confusos para ela, notando mais as ruínas ainda não retiradas do que a nova vida que floresceu. Contudo, há também entre eles aqueles que fizeram um esforço sobre si mesmos e, talvez sem plena compreensão interna, mas com grande sagacidade nos olhos e no lápis, esboçam as formas da nova vida, inicialmente selvagens para eles, mas depois cada vez mais atraentes. Por outro lado, de terras remexidas continuam saindo dezenas e centenas de novos escritores.

Para onde os levou a vida? Por quanta coisa eles passaram? Em uma semana eles sofreram mais do que qualquer outro grandioso escritor ao longo de toda a sua vida em anos anteriores. Todos os horrores da guerra imperialista, todas as complexidades, todas as sinfonias amargas e heroicas da guerra

civil e, ao mesmo tempo, com esses quadros tristes e espantosos da tensão da nossa retaguarda, para não perder as conquistas da revolução para um inimigo muitas vezes mais forte. Quase todos tiveram sua vida lançada de norte a sul, de leste a oeste, fosse um soldado do exército vermelho, um funcionário soviético, ou um nômade, levado pelos turbilhões da atmosfera agitada.

Diante de todas essas circunstâncias, parecem pálidas todas as oposições entre velha e nova forma, que no final das contas floresceu apenas dentro dos gabinetes dos círculos futuristas.

Tornou-se muito mais vital a questão da sensação de que as novas pessoas, tendo novos materiais, deverão, certamente, oferecer algo novo.

Até antes da revolução, oferecer algo novo significava contar sobre o velho de um jeito amaneirado, achar alguma alteração formal virtuosa no material literário, em cuja essência não se encontrava nada de novo, a não ser apenas um deslocamento, por assim dizer, do material da vida para as diferentes curiosidades boêmias dos cafés, para uma molecagem.

A questão da forma para o nosso tempo tornou-se o seguinte para os escritores: encontrar a forma mais precisamente capaz de captar o novo material e mais capaz de explicar claramente para seu intelecto e em especial para o sentimento do leitor.

Não surpreende que pouco a pouco a arte em geral e a literatura em particular devam estar próximas de abordar dessa maneira a escrita que era inerente aos clássicos e aos populistas.

Esse é simplesmente o meio mais conveniente, mais simples, e frente aos novos mundos que se abrem, com a fortuna imensa dos novos pensamentos e sentimentos, os escritores, certamente, logo devem passar para esse meio conveniente e simples, de forma alguma negando a possibilidade de encontrar seus procedimentos individuais em seu escopo.

Certamente, a nossa literatura clássica criou objetos de valores inesquecíveis. Isso já é motivo para nunca virarmos as costas para ela. Em seguida, como já assinalei, o que é mais precioso na nova literatura quanto à língua e aos meios gerais

de abordagem, em particular no âmbito da prosa, apoia-se na encosta fundamental da nossa literatura: de Púchkin a Górkí.

Mas, sem negar em absoluto a importância de que todos os jovens cidadãos, e em especial os alunos soviéticos, estudem a velha literatura anterior à revolução em seus modelos genuinamente saudáveis, isto é, questionando a estética nobre do período pré-revolucionário, nós ainda assim devemos enfatizar que *seria um pecado incompreensível por parte da escola não apresentar aos alunos a literatura contemporânea*. Não é absolutamente necessário para isso introduzir a literatura contemporânea como uma disciplina especial. É preciso apenas encarregar-se de que essa literatura irrompa pelas portas e janelas de cada complexo e preencha-o de luz e vida, para que junto com as ilustrações retiradas pelos alunos da realidade viva, os fatores mais claros para o ensino sejam materiais beletrísticos. E além disso, é preciso que os alunos encontrem facilmente os livros contemporâneos para leitura, frescos, que despertem seu pensamento, que lhes deem a possibilidade de orientar-se no meio circundante de modo mais vivo e rico. Certamente, seria bom deixar o adolescente se virar sozinho na floresta jovem, mas bastante densa da nossa literatura. Contudo não seria mau colocar perto dele uns livrinhos mais apropriados para a sua idade, bem selecionados no sentido do talento artístico, da orientação e do fornecimento de prefácios ou comentários.

Parece que já estão silenciadas as vozes que faziam barulho por causa do empobrecimento da literatura russa. Parece que já é evidente para qualquer um que ela está crescendo, jovem, verdadeira, potente, sofisticada.

É possível colher a cesta de flores mais rica de todas nos prados dessa nova literatura primaveril.

Eu penso que nenhuma editora, nem a *Nikitínskie subbótniki*, pode aspirar a algum monopólio a esse respeito. Que por diversos caminhos, diversos métodos sejam organizadas antologias e coletâneas escolares, mas o primeiro passo, dado pela *Nikitínskie subbótniki*, tem ainda assim sua *própria* fisionomia, que também é muito necessária.

Não se trata de uma crestomatia, em todo caso, tampouco de um livro didático. São histórias inteiras que, em conjunto, oferecem bons esclarecimentos sobre a individualidade de determinado escritor e os enredos que ele, pelas especificidades de sua vida, elegeu como seus objetos preferidos.

Na escolha não há intenção de adaptar-se à ilusória mente semi-infantil da parte mais jovem do público. As histórias falam a plenos pulmões. Cada livrinho traz um prefácio que apresenta as características da identidade social, por assim dizer, do escritor e da importância social da obra proposta à atenção dos jovens.

Eu desejo de coração que a nova literatura e a parte mais nova da atual juventude possam unir-se do modo mais firme possível, e penso que a série oferecida pela editora *Nikítinskie subbótniki* desempenhará nesse sentido um papel notável e benéfico.

Prefácio à coletânea “Literatura Infantil: coletânea crítica” (1931)

A presente coletânea foi feita para leitores que, na prática, se interessam por livros para crianças: pedagogos, escritores de literatura infantil, ilustradores, editores e pais. Esperemos que, para além dessas categorias, este livro alcance também aquele leitor que, apesar de não ter se deparado nas suas próprias práticas com a questão da leitura infantil, entende a enorme importância social do problema da educação das nossas crianças para que elas se transformem em novas pessoas, um problema que, essencialmente falando, deve interessar a cada um dos cidadãos da nossa União.

O nosso leitor, tendo lido a coletânea, provavelmente dirá: “mas que livro triste”.

Sendo assim, resumamos alguns fatos e conclusões dos artigos contidos nele.

A camarada Trífonova observou de forma absolutamente correta o grande papel que os livros infantis revolucionários no sentido próprio devem ter, mas ela teve que constatar que

esses livros, a rigor, não existem; ou melhor, a questão é bem pior do que se eles não existissem, uma vez que há uma grande quantidade de títulos e exemplares de livros pseudorrevolucionários, prejudiciais devido à sua evidente falsidade e ignorância sobre o objeto abordado e sobre o leitor escolhido para si, livros que se apresentam como uma esquisitice confusa.

A camarada Bogdánovitch teve de repetir a mesma coisa sobre os livros de agitação em geral. De um lado há a bobagem que supostamente agrada ao gosto das crianças, e do outro o jornalzinho seco, que deve entalar na garganta do coitado do pequeno leitor. São absolutamente insignificantes as exceções nessas rubricas: Grigóriev toma frente praticamente sozinho, enquanto uma pessoa que encontra um tom mais ou menos correto.

Ao falar sobre as revistas, o camarada V. Gófman está correto ao reconhecer a originalidade, o frescor, a utilidade do conteúdo, em especial de temas, da revistinha *Drújnyie rebiáta* [Criançada Amigável], efetivamente merecedora de atenção. Ele tende a difundir julgamentos favoráveis também à *Pionier* [O Pioneiro], enfim, ele gosta e não sem fundamento, creio eu, da alegre, astuta, bem-humorada e muito atual *Ioj* [Ouriço], que é acessível para crianças um pouco mais jovens, mas em compensação o que são esses *Ogoniók* [Foguinho], que exalam fumaça em meio às nossas crianças, e essas "*Murzilka*" absurdas que se esforçam para entretê-las?

Na poesia infantil, o camarada Búkhchtab não pode deixar de apontar, é claro, quão interessantes são os procedimentos de Tchukóvski, os quais, não obstante, como ele corretamente aponta, podem ser aplicados apenas de um modo criticamente modificado e em um material absolutamente diferente. Ele não pode deixar de sinalizar o grande e brilhante dom de Marchák. Nesse campo ainda existem algumas unidades que podem ser estimadas de forma mais ou menos positiva, mas até mesmo os melhores poetas nas suas melhores obras são todos ainda muito tímidos em seus próprios temas, todos eles ainda estão demarcando o caminho e, no que diz respeito a todo o conjunto da nossa poesia infantil, é possível dizer apenas que é algo

que está germinando, e ademais esse jardim está densamente infestado de ervas daninhas. Os próprios exemplos, que vêm de autores conhecidos e relativamente decentes, como Bartó e Fedórtchenko, são desalentadores.

A situação se torna um pouco mais alegre quando passamos para os livros infantis para idades intermediárias. Entre eles estão as novelas cotidianas caracterizadas pela camarada Priválova. Temos aqui até mesmo coisas grandiosas (Neviérov, Jitkov). Aqui estamos em contato mais próximo com uma literatura para adultos, com os seus procedimentos, e a sua influência benéfica se faz sentir mais uma vez, ao nos lembrar do conselho de Bielínski de não impor barreiras à introdução de crianças mais velhas na literatura adulta, mas, ao contrário, incorporar, de toda forma possível, às suas leituras recomendadas certas obras, certos fragmentos dedicados inteiramente a um tema de escritores clássicos e contemporâneos. E também aqui, é claro, há mais literatura que faz caretas e é sentimental, que sofre a péssima influência do passado e responde tortamente às exigências do presente, do que coisas positivas.

O mesmo vale para a novela histórica feita para leitores infantis ainda mais maduros, apresentada de modo interessante no artigo de Lídia Guínzburg.

Se realmente temos qualquer coisa boa no campo da literatura infantil, é ser um gênero que ultrapassa os limites da literatura de ficção, e que o camarada Kovárski chamou de "livro infantil prático". Aqui nós podemos nos orgulhar das interessantíssimas conquistas de Ilín, Jitkov e outros. Finalmente, para inveja da Europa, entre nós tem se desenvolvido de modo extremamente interessante uma nova ilustração para crianças, variada e significativa. O artigo da camarada Dankó a esse respeito necessita de uma leitura atenta: ele chega, ao que me parece, a uma série de conclusões curiosas; no campo da ilustração também há uma busca por caminhos, uma luta peculiar de orientações, mas isso é feito de forma densa, clara e confiante, de modo que o artista da palavra fique bem atrás do artista da imagem.

Sendo assim: o livro da nossa coletânea não seria, no fim das contas, triste?

É verdade que, já pelo nosso curto resumo, é visível que esse não é um campo intocado, a nossa literatura infantil não é aquilo que se chamaria de “terreno baldio”. Mas, de fato, o motivo de esse terreno não ser baldio não é só porque nele há alguns arbustos cheirosos aqui e ali, mas também porque nele, a cada passo, existem montículos e buracos.

Para que nós nos libertemos desse período bastante desolador da nossa literatura infantil, o qual se encontra em tamanho contraste com toda a importância percebida desse campo, é necessário que sejam feitas severas e imparciais considerações.

Em todos os artigos da nossa coletânea, os autores se esforçam, ao menos no principal, em fazer a classificação e a estimação dos nossos bens, apontar as causas dos fracassos, encontrar e promover os exemplos possíveis do sucesso.

É claro que à nossa frente está a enorme tarefa da criação de um livro *sistemático* que poderíamos chamar de *Teoria e prática da literatura infantil*.

Tal livro deveria se construir a partir da pedologia biológica e sociológica. Ele deveria começar de modo a nos apresentar a criança contemporânea. O que é a criança, enquanto indivíduo biológico? Como ela se divide em idade, gênero, temperamento etc.? E, o mais importante, como ela se transformará, a depender de diferentes categorias de classe e, no geral, de meio social?

Em seguida, o livro deveria encaminhar-se rumo à orientação dos nossos objetivos educacionais. Qual é o objetivo final que nós definimos para a educação das crianças? Isto é, qual é, em geral, o tipo humano em termos de caráter, ideologia, volume de conhecimentos, habilidades práticas que nós queremos transmitir à sociedade durante a saída de uma pessoa da idade infantil para fase tardia da juventude, para a idade adolescente? O que nesse sentido lhe dará a vida, o movimento dos

pioneiros,¹ a escola etc.? O que pode e deve complementar a leitura de uma idade para a outra, na orientação de um livro feliz, um livro prático, um livro artisticamente educativo e popularmente instrutivo? Quais devem ser os elementos artísticos nos livros didáticos e os didáticos na literatura de ficção? É aqui que entra a questão da ilustração.

A pedologia, ao nos mostrar o nosso objeto, isto é, as nossas crianças, deve partir não de invenções ou de julgamentos *a priori*, mas de dados da ciência biológica e social, baseada na experiência viva e minuciosa, do mesmo modo deve ser construída a penúltima parte do livro: a verificação e consideração das nossas conquistas. Não precisamos de julgamentos simples sobre o fato de que determinado crítico gosta ou desgosta de determinado livro de literatura infantil e como, na sua opinião, ele iria ou não agradar as crianças. Precisamos do estudo sobre a criança leitora, da sua reação aos livros, precisamos de um passaporte para os livros, escrito com constatações cuidadosas e sistemáticas das reações verbais e comportamentais das crianças a eles, é claro, com considerações de todas as particularidades dessas crianças relativamente às rubricas determinadas pela parte pedagógica.

E, já daqui, deve seguir a parte conclusiva do livro. Apesar de a arte não se conformar a prescrições e não poder existir sem o talento do artista, o talento também precisa de orientação e conhecimentos, e uma boa prescrição nunca precisou ser dada a um médico genial. Por isso aqui, na última parte, seria necessário fazer uma conclusão sobre os métodos corretos e trazer exemplos convincentes e numerosos seguidos de análise.

Ainda não escrevemos este livro. Talvez ainda não possamos escrevê-lo. Fizemos o que foi possível. A nossa coletânea é a premissa para tal livro. Na literatura pobre sobre nosso objeto, esperamos nós, ele ocupará um lugar, não muito longe do livro instrutivo da camarada Pokróvskaia.

1 O movimento dos pioneiros foi um movimento criado após a Revolução e dissolvido apenas em 1991, que visava a educar as crianças tanto nos princípios soviéticos (e dar-lhes tarefas de modo a ajudar a comunidade) como também em conhecimentos gerais típicos do escotismo. [Nota das Tradutoras]

P. S. O presente prefácio já havia sido escrito quando recebemos adicionalmente o artigo “A literatura infantil no período de reconstrução”, pertencente a um coletivo de autores, e o artigo de Barmín “Livrinho Alegre”. Essas contribuições à nossa coletânea são reconhecidas por qualquer um como de valor. Mas elas não alteram em nada as características gerais que atribuímos à coletânea no prefácio.

O coletivo constata que o período de reconstrução se reflete na literatura infantil de forma extremamente fraca; consequentemente, esse artigo também sinaliza um infortúnio. Aponta-se, também, o caminho correto para a superação dessa desgraça, um caminho que, é claro, não é fácil (aqui não existem caminhos fáceis): justamente a organização de quadros.

O artigo do camarada Barmín aponta, do mesmo modo, um infortúnio nas linhas do “Livrinho Alegre”. Temos, aqui, uma alegria ora um tanto quanto vazia, da ordem do formalismo, por assim dizer, ora forçada. Vitórias aqui temos poucas. Aqui é preciso considerar aqueles como Marchák, como Kharms, ou seja, literalmente: dá para contar nos dedos. A questão sobre o riso na literatura de ficção, e não apenas na infantil, mas na literatura como um todo, é uma grande questão, e foi justamente a meu pedido, sob a minha orientação, que a Academia de Ciências organizou uma seção para o estudo do gênero satírico. Eu acreditava que no âmbito dessa seção seria elaborado o problema do riso, a começar pelo seu significado na fisiologia do ser humano, até a análise de todas as suas formas como ferramentas da consciência de classe e da luta de classes. Seria muito bom se os conhecedores da literatura infantil viessem a se juntar a esse trabalho da Academia, uma vez que a questão sobre o “Livrinho Alegre”, por essência, entra justamente aqui: de modo indireto, como material, pois diz respeito apenas à alegria, e, de modo direto, como um elemento significativo, pois pode dizer respeito ao contágio da mente das crianças por meio do sarcasmo, que é uma ferramenta nas mãos do proletariado, o construtor da classe.

Apesar de não terem trabalhado pouco sobre as questões cômicas e satíricas etc., ainda não existe uma elaboração

verdadeiramente científica, acima de tudo marxista, dessas questões. O camarada Barmín vai, em seus julgamentos gerais, por um caminho correto e dá instruções valiosas.

Além disso, entra na coletânea o segundo de dois artigos de M. Górkí publicados anteriormente no *Pravda* em janeiro e maio deste ano. Isso é feito com o consentimento de Aleksei Maksímovitch. Os seus artigos são controversos e provocaram algumas refutações, mas eles se mostram de significativo interesse para qualquer trabalhador do campo da literatura infantil.

Referências bibliográficas

FELDMAN, David Markóvitch. *Salon-predpriiatie: pisatel'skoe ob"edinienie i kooperativnoe izdatel'stvo «Nikitinskie Subbotniki» v kontekstie literaturnogo protsessa 1920-1930-x godov*. Moscou: Rossiiskii Gosudarstvennyi Gumanitarnyi Universitiet, 1998.

LUNATCHARSKI, Anatoli Vasilevitch. Predislovie [K «Bibliotiekie sovremennykh pisatelei dlia shkoly i iunochestva»]. In: IVANOV, V. *Rasskazy*. Moscou: Nikitinskie subbotnikii, 1925. p. V-XI. Disponível em: <<http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-2/predislovie-k-biblioteke-sovremennyh-pisatelej-dla-skoly-i-unosestva/>>. Acesso em: 28 nov. 2024.

LUNATCHARSKI, Anatoli Vasilevitch. Predislovie. In: LUNATCHARSKI, Anatoli Vasilevitch (ed.) *Dietskaia Litieratura: kritichieskii sbornik*. Leningrado: GIKHL, 1931. p. 4–8.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Qual o sujeito do realismo socialista? Arte, psicologia e trabalho na URSS dos anos 1930

Who is socialist realism's subject? Art, psychology and labor in 1930's USSR

Autor: Thyago Marão Villela
Universidade Estadual de Campinas,
Campinas, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025
Recebido em: 17/02/2025
Aceito em: 19/05/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.233831>

VILLELA, Thyago Marão.
Qual o sujeito do realismo socialista?
Arte, psicologia e trabalho na URSS dos anos 1930.
RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 228-251, 2025.



Qual o sujeito do realismo socialista? Arte, psicologia e trabalho na URSS dos anos 1930

Thyago Marão Villela*

Resumo: O artigo investiga a relação entre realismo socialista, psicologia e trabalho na União Soviética, no contexto do Primeiro Plano Quinquenal (1929-1932). Focado na reconstrução histórica desta articulação, o texto explora como a estética oficial traduziu em imagens a noção de psiquismo trabalhada pela psicologia oficial. O artigo destaca, ainda, o papel dos retratos individuais no estímulo à competitividade e à formulação da figura do “novo homem soviético”. Ao final, questiona-se a base epistemológica dessa construção cultural e sua instrumentalização pelo regime – partindo, principalmente, de uma análise do livro de Óssip Beskin, *O Formalismo na Pintura* (1933).

Abstract: The article investigates the relationship between Socialist Realism, psychology, and labor in the Soviet Union within the context of the First Five-Year Plan (1929–1932). Focusing on the historical reconstruction of this articulation, the text explores how official aesthetics translated the notion of psychism developed by official psychology into images. The article also highlights the role of individual portraits in fostering competitiveness and shaping the figure of the “new Soviet man.” Finally, it questions the epistemological basis of this cultural construction and its instrumentalization by the regime – drawing primarily from an analysis of Óssip Beskin’s book, *Formalism in Painting* (1933).

Palavras-chave: Realismo Socialista; Psicologia Soviética; Primeiro Plano Quinquenal

Keywords: Socialist Realism; Soviet Psychology; First Five-Year Plan

1. Honra, glória e heroísmo

Num artigo publicado em 1932, no quinto número da revista *Za Proletárskoie Iskusstvo*, o pintor soviético Boris Nikíforov (1908-1945) defendeu que a arte na URSS deveria representar a “psique” dos trabalhadores, expressando a alegria e a determinação oriundas das “novas condições de trabalho no país” (Nikíforov, 1932, p. 4). No texto, Nikíforov argumentou que os pintores deveriam “[...] associar o trabalho – o qual produz imensas mudanças na psique dos operários e dos *kolkhozianos* – à honra, à glória e ao heroísmo” (1932, p. 4). O artigo em questão era parte de uma série de textos publicados nas revistas *Za Proletárskoie Iskusstvo* e *Iskusstvo v Massi*, que enalteciam os retratos produzidos no campo da arte oficial, cujo estilo era então chamado de “realismo heroico” – posteriormente, “realismo socialista”.

Não faltavam exemplos de obras que associassem, tal como pretendido por Nikíforov, trabalho e honra, ou trabalho e alegria. O seu próprio artigo foi publicado ao lado de uma reprodução do quadro *Recordistas de Produtividade*, de Evguéni Katsman (1890-1976) – obra em que dois trabalhadores, segurando com firmeza os seus instrumentos de trabalho, posam confiantes e determinados.¹ Nikíforov poderia contemplar, igualmente, as obras feitas por seu colega, o então editor da *Za*

*Psicanalista. Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. Autor dos textos: “Estetização da política e politização da arte na URSS: Walter Benjamin e o movimento produtivista” (Revista de História – USP), “A exposição Artistas da URSS dos últimos 15 anos e o combate aos ‘formalistas’” (ARS), “Malévitch et la culture pictoriale du visage humain” (La politique de Malévitch, Éditions du Lérot), entre outros. <http://lattes.cnpq.br/4391979716529624>; <https://orcid.org/0000-0002-6808-8120>; maraovillela@gmail.com

1 Katsman, Evguéni. *Recordistas [Drummers]*, 1932, óleo sobre tela, 40 x 33 cm, Coleção Particular.

Proletárskoie Iskusstvo, Aleksei Volter (1889-1973), ou, ainda, os quadros do célebre pintor Vassíli Kostianítsyn (1881-1940) – ambos dedicados, também, a pintar figuras dotadas de corpos íntegros e vigorosos, voltadas para a atividade produtiva e para a “construção do socialismo”.

Essa iconografia – caracterizada, conforme afirmou o grupo de esquerda Outubro, por uma “[...] doçura interminavelmente doentia” e por “[...] sorrisos graciosos” (Figueiredo, 2012, p. 173)² – ganhou terreno na URSS desde o final dos anos 1920, até tornar-se, em 1934, a arte oficial do regime. Ela compôs as estratégias do governo de divulgação do “novo homem soviético” e representou, de certa maneira, o fim do programa das vanguardas soviéticas revolucionárias construtivistas e produtivistas.

Contudo, apesar das recentes contribuições das pesquisas historiográficas sobre o realismo socialista – que dão conta, de modo inovador e vigoroso, de elucidar aspectos decisivos da constituição do campo artístico soviético dos decênios de 1930-50³ –, permanece em aberto qual seria a “psique”, evocada por Nikíforov, dentre outros, a ser representada pelos pintores oficialistas. É interessante constatar, inclusive, como as aproximações feitas pelos artistas e teóricos do regime soviético entre os campos da epistemologia, da estética, da psicologia e das artes visuais – por vezes explícitas nos textos de época – não parece ter sido tratada pela historiografia da arte soviética, numa espécie de lapso crítico imperdoável.⁴

2 O grupo Outubro foi um grupo pluridisciplinar de artistas (composto por arquitetos, fotógrafos, pintores, cineastas e historiadores da arte), fundado em 1928 por artistas ligados ao construtivismo, como Eisenstein. Foram membros do grupo Outubro, também, o comunista alemão Alfred Kurella (1895-1975) e o muralista mexicano Diego Rivera (1886-1957). O Outubro propagou, internacionalmente, o programa do movimento produtivista russo. A respeito da formação do grupo e das atividades desenvolvidas por seus membros, ver: François Albera, *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, trad. Heloísa Araújo Ribeiro, São Paulo, Cosac Naify, 2002, p. 186-188.

3 Destaco, neste sentido, os trabalhos de Cécile Pichon-Bonin, Masha Chlenova e Christina Kiaer, que têm conseguido demonstrar a complexidade do processo de constituição do realismo socialista, assim como as suas múltiplas fontes pictóricas.

4 Constituem exceções neste sentido os trabalhos de Maria Chehonadskih, de Anna Toropova e de Masha Chlenova – que exploram com centralidade, e a partir de uma pesquisa documental de fôlego, as implicações mútuas entre arte e psiquismo na URSS.

O presente artigo pretende contribuir para sanar este ponto cego, propondo uma reconstrução histórica da articulação entre a noção oficial de psiquismo, na URSS, e a formulação da imagem do “novo homem soviético” pelos pintores do “realismo heroico”. Em outras palavras, pretende-se indagar qual a noção de sujeito e de psiquismo que embasou a representação visual do “novo homem soviético” durante os anos 30.

2. Arte e psiquismo

A articulação entre estética, epistemologia e arte foi debatida desde a primeira hora da revolução de Outubro de 1917. É possível perceber, por exemplo, como as discussões sobre psiquismo foram importantes para a arte de esquerda da Frente de Esquerda das Artes (LEF) e do suprematismo, orientando o projeto de renovação da percepção e, no caso da LEF, de reconstrução material do modo de vida.⁵

Em outro campo, os debates sobre psiquismo também compuseram o projeto da Associação dos Artistas Revolucionários (AkhR), que, ao herdar o discurso sobre a heroização do trabalho que permeou a propaganda sobre os “sábados comunistas” durante a guerra civil russa, produziu imagens que procuravam associar a “construção do socialismo” com a saúde psíquica dos trabalhadores.⁶ Assim, de 1922 até 1928, a produção

5 O grupo *Levi Front Iskusstv* – LEF [Frente de Esquerda das Artes] surgiu em 1923, organizando artistas construtivistas e teóricos produtivistas e formalistas contra a arte do “realismo heroico” e contra os retrocessos que os membros da Frente identificaram, naquele momento, como advindos da política bolchevique. Para indicações neste sentido, ver: Thyago Marão Villela, *O ocaso de Outubro: o construtivismo russo, a oposição de esquerda e a reestruturação do modo de vida*, 2014, Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. p. 218.

6 Os “sábados comunistas” foram uma prática estimulada pelo regime que consistia na reconversão de alguns setores do exército e de burocratas do setor administrativo em força de trabalho braçal. Tal prática, que visava a suprir o déficit de mão de obra no setor produtivo mediante o trabalho voluntário, esgotou-se rapidamente e transformou-se meramente num ritual obrigatório para alguns setores do Partido. Não obstante a sua efemeridade, foi na propaganda veiculada pelo governo para estimular os “sábados comunistas” que o trabalho passou a ser heroizado. Num artigo do *Pravda* de 1919, por exemplo, lê-se que, assim que operários e administradores empurraram uma roda de 40 *pounds* destinada à locomotiva de um trem, “[...] como formigas laboriosas, esse trabalho coletivo encheu os corações de um sentimento de alegria intensa [...]”. Robert Linhart, *Lenin, os Camponeses*, Taylor, trad. Daniel Aarão Reis e Lúcia Aarão Reis, Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983, p. 148.

da AkhR – informada pelo discurso sobre a heroicização do trabalho – consistia na pintura de retratos das lideranças bolcheviques, na figuração de “cenas heroicas” da guerra civil de 1918 e na pintura de cenas da vida cotidiana das massas trabalhadoras (ênfatizando, principalmente, o trabalho fabril coletivo). Não à toa, o Museu do Exército Vermelho e o Museu da Revolução foram os principais patronos do grupo durante o decênio de 1920.⁷

Contudo, a partir de 1928, é possível observar uma mudança na arte oficial. Os membros da AKhR passaram a se dedicar a pintar, principalmente, retratos individuais de trabalhadores em que eram enfatizadas características subjetivas, como a alegria e o vigor. Como explicar essa guinada, das cenas históricas e coletivas, para os retratos individuais?

3. Reconstruindo a “imagem do Homem”

A generalização da forma-retrato que se processou na URSS nos anos 1930 já havia sido anunciada anos antes como uma espécie de programa artístico: numa coletânea intitulada *A Arte do Retrato*, de 1927, por exemplo, o prefaciador (não identificado) afirmou:

A questão da natureza artística do retrato é particularmente aguda em nossos dias, quando, por um lado, muitas tendências artísticas da modernidade e do passado recente não só entendem o papel da imagem na arte de uma maneira nova como também estão prontas para duvidar da própria possibilidade do retrato como gênero artístico; e quando, por outro lado, depois de um longo período de busca pelas últimas décadas, dirigiu-se a atenção, sobretudo, aos aspectos plásticos da pintura, e não tanto à imagem do Homem, à qual retornamos nos debates deste livro. (Gosudarstvennaia Akademiia Khudozhestvennykh Nauk, *Iskússtvo Portriéta: Sbórník Komíssi po Izutchéniu Filossófi Iskússtva* (A Arte do Retrato: Coletânea do Grupo de Estudos de Filosofia da Arte), 1927, p. 5).⁸

⁷ Para o financiamento da AKhR durante o período da NEP (1921-1928), ver: Christina Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 185.

⁸ “Voprós o khudójestvennoi priródie portriéta ossóbena óstro stáivitsia v nachi dni, kogdá,

A passagem das preocupações com os “aspectos plásticos da pintura” para as preocupações com a “imagem do Homem” antecipava, de certo modo, elementos da retórica oficial do regime que ganhariam força sobretudo entre 1928 e 1929, com os preparativos para a imposição do Primeiro Plano Quinquenal⁹ e da expropriação das terras dos camponeses. Não se tratava, apenas, de o regime passar a condenar publicamente a fatura pictórica desenvolvida por artistas de vanguarda que seriam tachados, posteriormente, de formalistas, mas do governo passar a incentivar, paulatinamente, uma propaganda centrada na promoção do indivíduo. Em 1933, por exemplo, Nikolai Bukhárin (1888-1938) escreveu, num artigo de crítica às obras de Kazimir Maliévitch (1879-1935), que a “[...] Humanidade na Europa foi desintegrada até seus elementos [...]”. Em contraste, Bukhárin afirmava que os artistas da URSS estavam “[...] remontando-a [a Humanidade], criando alguém saudável e robusto, um fisioculturista, um atleta, um corredor, um homem sábio [...]” (Mikhienko *et al.* 2015, p. 254).

Tratava-se de uma mudança retórica substancial. Se durante o período em que vigorou a Nova Política Econômica (1921-1928) o regime celebrou a uniformidade e o caráter coletivo do trabalho operário, já a partir de 1928-29 ele passou a difundir uma retórica de incentivo ao “talento” e ao esforço de cada um dos trabalhadores (Lucas, 2015, p. 171-180).

O que motorizava essa propaganda era a ascensão de uma nova forma de arregimentação do trabalho. A partir de 1927, o

s odnói storoní, mnóguie khudójestvennie tetchénia sovremiennosti i nedávnevo prochlovo ne tólko po-nóvomu ponimáiut rol izobrajénia v iskússtve, no i tchasto v sviázi c étim gatóvi somnevátsia v sámoi vozmóжности portriéta kak ossóbovo khudójestvennovo jánra, i kogdá, s drugói storoní, pósle dólgovo períoda iskáni posliédnikh dessiatiliéti, napravlennikh ne stólko na tcheloviéka, skólko na viéchtch, iskússtvo, v ossóbennosti u nas, kak búdto snóva vozvrachtcháetsia k izobrajéniiu tcheloviéka”. GOSUDARSTVENNAIA AKADEMIIA KHUDOZHESTVENNYKH NAUK. Iskússtvo Portriéta: Sbórník Komíssi po Izutchéniiu Filossófi Iskússtva (A Arte do Retrato: Coletânea do Grupo de Estudos de Filosofia da Arte), Moscou, Editora Estatal, 1927, p. 5.

9 O Primeiro Plano Quinquenal consistiu num conjunto de medidas imposto em 1929 pelo governo visando o desenvolvimento acelerado da indústria pesada na URSS. Para mais informações a respeito, ver tese de Marcilio Rodrigues Lucas, *De Taylor a Stakhanov: Utopias e Dilemas Marxistas em Torno da Racionalização do Trabalho*. Tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

governo passou a constatar, ante o elevado número de revoltas operárias e das crises de acumulação nas fábricas, o fracasso das tentativas de imposição do taylorismo nas indústrias. Um relatório do *Verkhóvni Soviet Narodnovo Khoziáistva* – Vesenkha [Conselho Supremo da Economia Nacional] produzido no final de 1927, por exemplo, comunicou que vários ramos da produção industrial não registravam um aumento da produtividade havia anos (Lucas, 2015, p. 150). Em paralelo, os relatórios da polícia política do regime no período mostram o aumento da força dos movimentos grevistas: em 1925, foram realizadas 434 greves; em 1926, 843 greves; e, em 1927, 905 greves (Murphy, 2017, p. 36-63).

A “grande virada” que se seguiu a esse período objetivava pôr abaixo as formas de resistência operária e camponesa, assim como impor novos esquemas de elevação da produtividade, baseados no despotismo fabril, na proliferação dos campos de trabalhos forçados e na instituição de grandes fazendas estatizadas cujo trabalho era, praticamente, uma espécie de neoservidão. Como uma espécie de “reforço positivo”, contudo, o regime estabeleceu esquemas de concorrência entre os trabalhadores pelos melhores resultados produtivos – que culminariam, no final de 1935, na criação do movimento *stakhanovista*.

A competição como forma de mobilização para o trabalho punha uma questão para os propagandistas do regime com relação à “imagem do Homem”: como efetuar uma representação positiva do indivíduo diante da estruturação desse novo ordenamento social? Qual seria a “psique”, segundo o termo utilizado posteriormente por Nikíforov, necessária para um exemplar “construtor do socialismo”? A mesma questão estava posta para o campo da psicologia.

4. O homem que precisamos

Assim como a AKhR, a psicologia oficialista produziu representações sobre o “novo homem soviético” voltadas à explicitação da alegria e da autorrealização dos trabalhadores. No texto “A psicologia da pessoa do futuro” (1928), por exemplo, o

psicólogo Aaron Zalkind (1888-1936) escreveu que o cidadão soviético afastar-se-ia da melancolia e da imoralidade presentes, segundo ele, nos personagens de Dostoiévski, para aproximar-se de uma “[...] irrefreável alegria de viver” (2012, p. 372).

Analogamente, no I Congresso de Pedologia, de 1928, o pedologista M. Guelmont afirmou:

As bases da velha ordem social estão desaparecendo sob a enorme construção do socialismo. Uma nova vida socialista está sendo criada e uma transformação humana está ocorrendo. Os velhos hábitos proprietários e individualistas estão sendo erradicados, e uma atitude comunista em relação ao trabalho e à vida está sendo formada (Proctor, 2016, p. 146).

Tais declarações, que em 1928 ainda conviviam com a apologia da massificação e do trabalho uniforme,¹⁰ foram ganhando terreno em 1929, com o avanço da chamada coletivização do campo e com a campanha pela “emulação socialista” – uma campanha pela competição entre os trabalhadores fabris, voltada à elevação da produção industrial.

Em janeiro de 1930, com a realização, pela Sociedade dos Psiconeurologistas Materialistas da Academia Comunista, do Primeiro Congresso sobre o Comportamento Humano, foi “oficializado” um modelo de psiquismo centrado nas motivações e na consciência dos indivíduos (Bauer, 1952, p. 92). O Congresso – que contou com três mil participantes – deliberou pela irredutibilidade da psique à fisiologia (ou seja, pela constituição da psicologia como campo disciplinar autônomo) e pelo papel decisivo da consciência na ação humana – em direta oposição às vertentes da psicanálise que então se formavam na URSS (Joravsky, 1978, p. 95). Um palestrante do Congresso, por exemplo, afirmou que “[...] a atividade consciente, como a forma mais elevada da atividade psíquica, inclui formas

10 Em 1928, por exemplo, no mesmo Congresso de Pedologia em que Guelmont discursou sobre a erradicação dos “velhos hábitos proprietários e individualistas” que supostamente se processava na URSS, Bukhárin enfatizou a necessidade de o regime educar os trabalhadores de modo a massificá-los. Conforme o discurso de Bukhárin, realizado no evento referido: “Nós precisamos direcionar nossas forças não a tagarelices abstratas, mas a um esforço para produzir, no prazo mais curto, certo número de trabalhadores; máquinas qualificadas, especialmente educadas, as quais poderemos acionar imediatamente e colocar em funcionamento” (Proctor, 2016, p. 145). Apud idem, p. 145.

psíquicas baixas, inconscientes” (Miller, 2005, p. 170). Zalkind foi ainda mais direto, afirmando que o modelo freudiano não era útil para a construção socialista:

Suponhamos que nos tenha sido dada a tarefa de estudar a criança ou o adulto em uma instituição composta por freudianos. Como tal coletivo de analistas empreenderia a tarefa referida? Para Freud, o homem existe inteiramente no passado. Tal passado está em guerra com o presente, e é mais forte do que ele. Para Freud, a personalidade dos homens “gravita” em torno deste passado, e as tentativas de combater tal passado levam a uma tragédia profunda. Para Freud, o consciente é subordinado ao inconsciente. Para Freud, os homens são preservados dos imperativos sociais mediante a construção de uma estratégia de comportamento criada em seus mundinhos privados. Para Freud, o homem é um títere de suas forças internas, elementares. Quais tipos de resultados nós teríamos destas premissas? Como poderíamos usar a concepção freudiana de homem para a construção socialista? Nós precisamos, pelo contrário, de um homem socialmente “aberto”, que possa ser facilmente coletivizado, e rápida e profundamente transformado em seus comportamentos. Nós precisamos de um homem que seja capaz de ser estável, plenamente consciente e independente, além de treinado política e ideologicamente. O “homem freudiano” responde a tais demandas da construção socialista? Da instituição composta por freudianos, nós teríamos, de seus estudos sobre o comportamento humano, apenas algumas afirmações muito “significativas”, tais como as de que os homens escolhem “inconscientemente” e a de que o passado dirige as suas vidas (Bauer, 1952, p. 99).

A noção de que o “novo homem” deveria ser “plenamente consciente”, “estável”, “independente”, além de inteiramente modificado pela crença no trabalho “socialista”, impôs-se contra todas as vertentes de pesquisa em psicologia ou psicanálise que recorriam a noções como “inconsciente” ou “recalque”. Durante a década de 30, tal noção disputou as atenções e o financiamento do governo apenas contra a reflexologia pavloviana, que o regime também vislumbrava como um campo fértil para os estudos do comportamento. A assim chamada “psicologia marxista leninista” nutriu-se, ademais, da perseguição efetuada pelo regime aos psicólogos e psiconeurólogos

críticos, que apontavam concretamente os sintomas de exaustão entre o proletariado soviético, subsumido aos moldes taylorizados de trabalho.¹¹

Assim, a ênfase na formação de trabalhadores capacitados para a elevação da produtividade dominou os debates a respeito de uma psicologia “marxista-leninista” – dispensando, inclusive, o diagnóstico das pesquisas clínicas ou de campo. No artigo “Resultados da discussão sobre o *front* da ciência natural e a luta nos dois *fronts* da medicina” (1931), N. I. Grashchenkov, um dos líderes do Partido no *front* da psiconeurologia, afirmou que: “No nosso país, o movimento [pela saúde mental] deve ser um instrumento para mobilizar as massas para a execução das tarefas de construção. Ele deve ser um instrumento para criar uma personalidade que condiga com as demandas da nossa sociedade socialista” (Joravsky, 1978, p. 116).

Analogamente, no texto “Os sucessos da neuropatologia soviética ao longo dos últimos 15 anos”, publicado na *Sovetskaia nevropatologiia, psikhiiatrii i psikhogigiena*, o psiconeurologo M. B. Krol (1879-1939) afirmou que a saúde mental dos trabalhadores estava assegurada pela dedicação ao trabalho, fundamentada nas noções de honra, heroísmo e glória; e pela participação dos trabalhadores no processo político. Eram estes os melhores meios de garantir o bem-estar do proletariado. Segundo Krol, o papel dos psiconeurologistas, então, deveria se restringir à proposição de atividades, como a calistenia, nos intervalos das jornadas de trabalho (Joravsky, 1978, p. 116).¹²

5. Auréolas

É fácil perceber que a psicologia e a arte oficial da AKhR nutriam-se de uma fonte comum, oriunda dos imperativos

11 Para os fundamentos que embasaram a construção de uma suposta psicologia “marxista-leninista”, assim como para a perseguição do governo às escolas de psicanálise e psicologia não alinhadas ao regime, ver: Martin Miller, *Freud y los bolcheviques: el psicoanálisis en la Rusia Imperial y en la Unión Soviética*, Buenos Aires: Editora Nueva Visión, 2005, p. 176 e seguintes.

12 Ver *idem, ibidem*.

estatais de elevação da produtividade e composta por elementos discursivos voluntaristas e de um otimismo pueril. Tal como os psicólogos afirmavam a “irrefreável alegria de viver” dos trabalhadores soviéticos, as artes visuais representavam o mundo do trabalho como uma fonte inesgotável de autorrealização e de vigor.

Quando o regime iniciou a campanha pela “emulação socialista”, a AKhR, como o braço do governo nas artes, coagiu os demais grupos artísticos a assinar compromissos políticos que envolviam a defesa de tal “emulação”. Assim, em 1929, o periódico da AKhR, *Iskusstvo v massi*, incitou os artistas a “Criar obras com uma temática e características voltadas para estimular as massas trabalhadoras, tendo em vista o cumprimento do Plano Quinquenal e a construção do socialismo” (Pichon-Bonin, 2013, p. 179). Constituiu-se, de certa maneira, uma espécie de laboratório pictórico que visava a fabricação de imagens para incitar as massas ao trabalho.

As obras da AkhR foram o carro-chefe de tal projeto. Assim, após Stálin atribuir, em dezembro de 1929, as dificuldades do processo de “coletivização do campo” – i.e., a massiva resistência camponesa – à subjetividade individualista dos camponeses, a AKhR, alinhando-se às afirmações do chefe, procurou, no campo simbólico, opor o camponês (individualista e atrasado) ao *kolkhoziano* (exemplo paradigmático do “novo homem” requerido pelo regime). Dentro desse programa artístico, o retrato de *kolkhozianos*, elaborados a partir de 1929, adquiriu importância particular para o grupo, compondo, assim, parte da propaganda oficial sobre os supostos benefícios da chamada coletivização das terras – ao apresentar os *kolkhozianos* como indivíduos realizados e definidos por seu trabalho.

Nas obras de Iliá Machkov (1881-1944) – um importante pintor de vanguarda que se vinculou posteriormente à AKhR –, por exemplo, a figuração de camponesas sintetizava aspectos importantes do imaginário que o governo propagandeava sobre as fazendas coletivas. Em suas obras, essa figuração está vinculada duplamente à fartura de alimentos: nos corpos bem

alimentados das mulheres (que constituíam, efetivamente, a maior parte da força de trabalho nos kolkhozes) e no seu entorno. Em *Garota na Plantação de Tabaco* (1930),¹³ por exemplo, a *kolkhoziana* que trabalha na plantação está rodeada pelo produto que cultiva, sentada em meio à cultura de tabaco e banhada pelo sol. Analogamente, outra *kolkhoziana* pintada por Machkov em *Fazendeira com Abóboras* (1930)¹⁴ carrega, alegremente, duas grandes abóboras, que exibe como fruto do seu trabalho. Em ambos os quadros, a luz solar é abundante e infunde vigor ao cenário e às personagens. A retórica bucólica desenvolvida por Machkov dispensa a remissão ao mundo das mercadorias ou do consumo, recalcados nesses dois quadros em prol da identificação das figuras das camponesas com uma espécie de fecundidade “natural” do solo.

Nos quadros em que o foco era a figuração dos recordistas de produtividade, a subjetividade retratada, embora destituída desse caráter bucólico, também aparecia vinculada ao local de trabalho. Em quadros como *Recordista de Produtividade (Construtor Socialista)*¹⁵ ou *Recordista de Produtividade (Construtora com Tijolos de Alvenaria)*¹⁶ – pintados, respectivamente, por Aleksei Volter e Vassíli Kostianítsyn – é possível observar como a fatura das personagens é semelhante àquela do segundo plano, que remete à atividade produtiva, numa operação visual que equivalia as figuras com o fundo, indissociando-os. Além disso, a modulação sutil entre as cores, assim como o aspecto brilhante dos quadros referidos, acentua a determinação psíquica das figuras retratadas e a motivação

13 Machkov, Iliá. *Garota na Plantação de Tabaco* [Girl on the Tobacco Plantations], 1930, óleo sobre tela, 107,5 x 80,5 cm, Museu de Belas Artes de Volgogrado [Volgograd Fine Arts Museum], Volgogrado.

14 Machkov, Iliá. *Fazendeira com Abóboras* [Farmer with Pumpkins], 1930, óleo sobre tela, 120 x 97,5 cm, Museu de Belas Artes de Volgogrado [Volgograd Fine Arts Museum], Volgogrado.

15 Volter, Alexei. *Recordista de Produtividade (Construtor Socialista)* [Productivity Record Holder (Socialist Builder)], 1932, óleo sobre tela, 107 x 71,5 cm, Museu Russo [State Russian Museum], São Petersburgo.

16 Vassíli Kostianítsyn, *Recordista de Produtividade (Construtora com Tijolos de Alvenaria)* [Productivity Record Holder (Builder with Masonry Bricks)], 1932, óleo sobre tela, Museu de Belas Artes [Chelyabinsk State Museum of Fine Arts], Cheliabinsk.

unívoca que as inspira. Nos quadros em questão, as personagens são destituídas de qualquer ambiguidade ou complexidade psicológica. Tanto o recordista pintado por Volter quanto a recordista pintada por Kostianítsin são apresentados como orgulhosos de si, certos dos seus papéis na “construção do socialismo” e regozijando-se pelo trabalho decisivo que empreendem. Eles eram figurados – conforme havia colocado Stálin anos antes, referindo-se aos recordistas de produtividade – como trabalhadores “[...] cercados por uma auréola de estima” (Stálin, 1930, s.p.).¹⁷

6. O matrimônio

As “afinidades eletivas” que animaram os campos da arte e da psicologia oficiais na URSS foram endossadas publicamente entre 1933 e 1934, com a montagem das duas versões da exposição *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos*. Foi durante esses processos de montagem que a imprensa articulou, de modo explícito, a pintura de retratos com as possibilidades de persuasão política e de mobilização para o trabalho, além da noção de que as artes plásticas deveriam expressar os avanços psíquicos do proletariado na URSS.

Tal articulação objetivava responder ao imperativo da reestruturação da propaganda, formulado pelo regime após abril de 1932, quando o governo reprimiu uma série de manifestações que se processaram na região de Vichuga e de Teikovo. Num documento sigiloso, que realizava um balanço dessas manifestações, o regime constatava a “[...] alienação da organização do partido ante as massas trabalhadoras” – e sugeria, como forma de superação dessa alienação, o reforço e a reestruturação da propaganda.¹⁸

17a Essa colocação de Stálin foi utilizada posteriormente por psicólogos como A. Talánkin, que afirmou, com base no discurso referido, que os estudos sobre a subjetividade deveriam centrar-se na “psicologia do povo” e nas tarefas de incremento da produtividade. Para mais informações a respeito, ver: Miller, *op. cit.*, p. 175.

18 Afirmava-se, no documento em questão: “Os eventos que ocorreram em [...] Vichuga e Teikovo [...] do sétimo ao décimo sexto dia de abril – a greve dos trabalhadores, os impiedosos espancamentos da polícia civil, os raids sobre o OGPU e o [...] comitê distrital do partido, a organização de uma “marcha da fome” a Ivanovo, o esforço para exercer

No mesmo mês, o Comitê Central do Partido emitiu um decreto que liquidava todas as correntes artísticas na URSS – reagrupando os artistas em Uniões distritais diretamente vinculadas ao Partido e a ele subordinadas. Nesse momento, a linha oficial com relação à arte na URSS delimitou como pressuposto de base uma estrutura discursiva que articulava o “realismo” na pintura e a obediência ao Partido com os sinais de saúde psíquica do artista e do público. Vassíli Kassián, ex-membro do grupo Outubro, posteriormente convertido à *doxa* stalinista, narrou, por exemplo, que, certa vez, durante a década de 1930, ao encontrar-se com Maliévitch, perguntou-lhe o que ensinava nas aulas que ministrava. Maliévitch replicou, com ironia: “Aqui eu trato os estudantes do Realismo”. Kassián, indignado, retrucou: “Quais estudantes você está tratando: os saudáveis ou os doentes? Como você pode tratar pessoas saudáveis, já que o Realismo significa saúde tanto para o corpo quanto para o espírito?” (Mikhienko; Vakar, 2015, p. 399).¹⁹

Em termos análogos, no decorrer dos anos 30 diversas pesquisas foram conduzidas por psiconeurólogos e por pedólogos no sentido de argumentar que o cinema construtivista poderia acarretar efeitos psicofísicos negativos nos espectadores.²⁰ Em 1935, quando o então diretor da empresa estatal de cinema *Soivzkinó*, Boris Chumiátzki (1886-1938), foi enviado aos Estados Unidos para examinar as engrenagens da indústria de entretenimento de *Hollywood*, o pressuposto dessa expedição era o de que o modelo fornecido pelo cinema *hollywoodiano* seria ideal para o “realismo socialista” – por oferecer

influência sobre o campo (o êxodo das fazendas coletivas), a quebra dos teares, o corte da urdidura, o espancamento impiedoso, com lançadeiras, dos trabalhadores que continuaram a trabalhar – revelaram vividamente a alienação da organização do partido ante as massas trabalhadoras e as carências mais sérias de atendimento sociocultural e político aos trabalhadores, que foram exploradas em manifestações públicas por elementos antissoviéticos” (Rossman, 2005, p. 231).

19 Analogamente, desde 1929, o governo tachou os operários grevistas de alcoólatras ou de loucos, numa tentativa de desmoralizá-los publicamente, associando, assim, a desobediência ao Partido com o vício ou com a psicose. Sobre o assunto, ver Rossman, *op. cit.*, p. 101.

20 Para diversos exemplos dessas experiências, ver: Anna Toropova, “Science, Medicine and the Creation of a ‘Healthy’ Soviet Cinema”, *Journal of Contemporary History*, Essex, Sage Journals, jan. 2020.

narrativas palatáveis ao grande público na forma de espetáculos alegres e por constituir um tipo de “arte saudável”, distante da “histeria” e do “caos psicológico” do cinema “construtivista” (Taylor, 1986).

Nas artes visuais, esse discurso foi sintetizado por meio da noção de que as obras de arte deveriam produzir “alegria” no público – o que foi reforçado na versão moscovita da exposição *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos* (1933-1934) por meio de um leiteiro que condenava as obras consideradas “formalistas” por elas serem incapazes de promover alegria [радости].²¹ Foi a primeira vez que a perseguição a artistas de vanguarda, como Maliévitch, Anna Lepórskaia (1900-1982) e Aleksandr Drevin (1889-1938), se deu nesses termos. Não à toa, tais artistas dedicavam-se a figurar personagens desoladas e apáticas, em tudo opostas à figuração preconizada pelo regime.²²

Assim, a imprensa celebrou, tanto na primeira versão da exposição quanto na segunda, as obras que representaram o “novo homem soviético” como um homem “vigoroso”, “belo”, “alegre” e “otimista”. Foram esses os adjetivos empregados para elogiar, por exemplo, as obras de Aleksandr Deineka (1899-1969) – um dos mais criativos pintores do regime (Kiaer, 2012, p. 61).

De modo geral, a imprensa sustentou tal posição por meio do elogio à pintura de retratos. A revista *Iskusstvo*, por exemplo, publicou durante o ano de 1933 muitos textos dedicados a eles. Um dos textos atribuiu a suposta popularidade dos retratos ao fato de serem “um dos dispositivos centrais para a influência política e ideológica sobre as massas” (Katsnelson, 2006, p. 85). No quarto número da mesma revista, também publicado em 1933, num artigo em que exaltava as obras de Isaac Bródski

21 Na versão moscovita da exposição *Artistas da URSS...*, as obras consideradas “formalistas” foram ridicularizadas e expostas abaixo de uma citação de Lênin: “Eu sou incapaz de considerar os trabalhos do expressionismo, futurismo, cubismo e outros ‘ismos’ como a mais elevada manifestação do gênio artístico. Eu não os entendo. Eles não me dão a menor alegria”. (Chlenova, 2010, p. 51). Tal citação de Lênin foi extraída pelo Comitê de Exibição das conversas entre Clara Zetkin (1857-1933) e Lênin publicadas em 1924 na revista *Kommunist*.

22 A esse respeito, ver: Thyago Marão Villela, A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos ‘formalistas’. *ARS (São Paulo)*, v. 16, n. 33, p. 125-145, 2018.

(1884-1939), Nikolai Chtchiókotov afirmou que os pintores deviam representar, em suas obras, o “novo homem soviético”, de modo a evidenciar também a individualidade das personagens retratadas.²³

Contudo, uma articulação de maior fôlego, e que ultrapassasse as meras aproximações, efetuadas pela imprensa, entre “alegria” e “arte”, deve ser procurada noutro lugar. É em *O Formalismo na Pintura* (1933), de Óssip Beskin (1892-1969), que se pode traçar uma espécie de paradigma teórico que norteará as intervenções e a repressão efetuadas pelo governo a partir de 1933.

7. Por uma “arte saudável”

Óssip Beskin foi o editor-chefe da revista *Iskusstvo* e um dos principais críticos de arte associados ao regime. A primeira versão de *O Formalismo na Pintura* foi publicada nessa revista em 1933, como um longo artigo, e foi editada e publicada em seguida, no mesmo ano, no formato de um livro. Poucos anos depois, Beskin tornou-se um dos teóricos do regime incumbidos de julgar, em termos penais, a conduta e a obra de artistas acusados de serem antisoviéticos. Ele foi um dos juízes, por exemplo, que acusou, em 23 de janeiro de 1935, o pintor Nikolai Mikhailov de ser um sabotador – o que resultou na prisão e na execução do artista. Posteriormente, Beskin participou também da banca de acusação dos “formalistas” Solomon Nikritin (1898-1965) e Aleksandr Tychler (1898-1980) – sem, contudo, condená-los à morte (London, 1938, p. 227-8; 284).

O livro de Beskin repercutiu entre o alto escalão do regime e influenciou o comitê de montagem da segunda versão da exposição *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos* a condenar o “formalismo” por sua incapacidade de produzir alegria – a epígrafe do livro, inclusive, foi extraída do mesmo texto de Lênin que seria escolhido posteriormente para difamar os “formalistas” na exposição referida. O que chama a atenção nesse

23 Para citações do texto de Chtchiókotov, ver: Cécile Pichon-Bonin, *Peinture et Politique en URSS*, op. cit., p. 291.

material é, principalmente, o objetivo declarado por Beskin: investigar a visão de mundo dos artistas “formalistas” a partir de suas obras, as quais poderiam atuar, segundo ele, “na deformação dos sentimentos e da ideologia do espectador”. “A forma, a linguagem na qual os formalistas falam em suas telas”, escreveu Beskin, “é uma manifestação pictórica de sua consciência” – assim, analisar a forma plástica possibilitaria acessar o “método de cognição da realidade” dos “formalistas” (Beskin, 1933, p. 13).

Na obra, Beskin analisou os quadros de diversos artistas, como Maliévitch, Ivan Kliún (1873-1943), Pável Filónov (1883-1941), Nadiéjda Udaltsova (1885-1961) e Aleksandr Drevin. Em síntese, além de afirmar que os “formalistas” eram solipcistas e não possuíam nenhuma “motivação social”, ele atribuiu à obra de tais artistas a característica de estarem dissociadas da realidade – o que, por extensão, revelava que a psique destes criadores não conseguia compreender o mundo que os cercava. Segundo Beskin, os indícios dessa dissociação encontravam-se, formalmente, na ausência de “relações causais” nas narrativas imagéticas, na irregularidade das pinceladas, na fragmentação das figuras ou na indiferenciação entre primeiro e segundo planos.

Como um psicólogo a aplicar testes projetivos, os laudos dados por Beskin eram severos. Ele apontou, por exemplo, que as obras de Aleksandr Tychler (1898-1980), por serem monocromáticas, indicavam uma redução da diversidade da realidade, dos fenômenos e das impressões, circunscrevendo-os a uma espécie de ilusão. Nesse caso, a não diferenciação entre o primeiro e o segundo plano das obras do pintor fazia com que os cenários parecessem miragens (Beskin, 1933, p. 23-24). Em contraposição, nas obras de David Shterenberg (1881-1948), o isolamento entre os objetos do primeiro plano indicava que o pintor não era capaz de “penetrar em nossa realidade para ver os processos de nossa vida tão dinâmica e rica” (Beskin, 1933, p. 52).

As supostas falhas cognitivas eram atribuídas, por Beskin, à matriz ideológica dos pintores em questão – oriunda da

“filosofia de Berkeley, Kant, Mach, Avenarius e, entre os seguidores russos de Mach, [d]a escola de Bogdánov” (1933, p. 13).²⁴ Além disso, Beskin atribuiu aos artistas tachados de formalistas uma epistemologia “infantil” e “primitiva” – termos empregados, de modo equivalente, para designar as obras de Aleksandr Drevin (Beskin, 1933, p. 32).²⁵ Em contraposição, ele afirmou que o caráter “simples” e “saudável” [zdorovoho] do realismo socialista devia-se à “epistemologia saudável” que haveria motivado a pintura das obras (Beskin, 1933, p. 87).

A diferença entre esses dois modos epistêmicos, aqui, é reveladora. A noção de Beskin, por exemplo, de que os “formalistas” estavam divorciados da realidade por conta de não representarem nada com verossimilhança era uma ideia difundida também no campo da psicologia e da pedologia – que chegava a afirmar que as obras de arte que não fossem “realistas” poderiam produzir “doentes fantasistas” (Toropova, 2020, p. 24).²⁶ Desde 1928, por exemplo, é possível encontrar críticas de

24“A arte burguesa dos últimos séculos procede, principalmente, de uma concepção de mundo e de uma determinada possibilidade de sua cognição. Encontramos os pontos centrais dessa gnosiologia na filosofia de Berkeley, Kant, Mach, Avenarius e, entre os seguidores russos de Mach, na escola de Bogdánov. No idealismo subjetivo, místico e sacerdotal de Berkeley e seus seguidores, tão brilhantemente exposto por Lênin em seu *Materialismo e Empiriocrítica*, há uma completa negação da realidade e da materialidade do mundo. A filosofia idealista de Kant afirma a impossibilidade de sua cognição e, assim, opõe-se ao homem, quebrando a noção de unidade, afirmando a ausência de regularidade e de causalidade e fechando, em suma, a ‘coisa em si’ mesma” (“*Burjuáznoie iskusstvo posliédnikh století v osnóvnom iskhódit iz soverchenno drugovo predstavléniia o mire i vozmózhnosti evo poznánia. Opórníe tótkhi étoi gnosseologii mi nakhódim v filosófi Berkli, Kanta, Makha, Avenariussa, u rússkikh makhístov chkolí Bogdánova i dr. / Esli v popovskom, mistícheskom subiektívnom idealizme Berkli i evo posliédovatelei, tak blestiachtche razoblatchiónnikh Léinim v evo «Materializme i empiriokrititsizme», nalítsó póлноie otrítsánie reálnosti, materialnosti mira, to idealistícheskaia krititchéskaia filosófia Kanta, priznavaia reálnoie suchtchestvovánie mira predmiétov, vechtchei, utverjdáiet nevozmózhnost ikh poznánia, protivopostavlíáiet ikh tchelovíeku, rviót edínstvo, utverjdáiet otsútstvie zakonomiérnosti i pritchinnosti, zamikáiet «vechtch v sebié»* (Beskin, *op. cit.*, p. 13).

25 “A série de pinturas elaborada por Drevin sobre o [monte] Altai é muito significativa [para a compreensão do “formalismo”]. Tomemos como exemplo a pintura *Kozulia*. Ela foi feita de maneira deliberadamente primitiva, reproduzindo a percepção das crianças ou dos povos primitivos”. (“*Ótchen pokazátelna evo séria altáiskikh kartin (kharákterno, chto eto rezultát izutchéniia Altáia). K primiéru — kartina «Kozúlia». Ona výpolnena v narotchito primitivnikh, detskikh ili pervobytnikh priómakh.*”) (Beskin, *op. cit.*, p. 32).

26A expressão foi utilizada no início dos anos 30 por Pravdoliubov, um pedologista, para se referir aos malefícios que um cinema “distante da vida” poderia acarretar para as crianças da URSS.

psicólogos e de lideranças partidárias aos brinquedos infantis e às histórias publicadas para crianças, devido a constância de elementos irreais, como a antropomorfização de animais, que neles compareciam. A resposta do governo era a produção de brinquedos “realistas” – como ficou evidente em novembro de 1931, quando foi exposta, na Primeira Exibição de Brinquedos Infantis, em Moscou, uma espécie de miniatura da URSS industrializada, com um modelo da grande cidade ucraniana *Dnipropetrovsk* e miniaturas dos Pioneiros (ou seja, dos membros da juventude comunista) (Proctor, 2016, p. 160). O que se pressupunha no ataque aos brinquedos “irreais” era que a infância era uma fase de mera preparação, por imitação, para a vida adulta – numa linha endossada por diversos psicólogos, como Aleksandr Luria (1902-1977).

Além disso, é possível constatar, também, que Beskin empregava, em seu livro, a mesma matriz evolucionista no modo de compreender os processos cognitivos que a trabalhada, no mesmo contexto, pela psicologia soviética. Aqui, Luria também é um bom exemplo dessa matriz de pensamento – principalmente por ele não ter sido um psicólogo oficialista; o que demonstra, por sua vez, que o raciocínio evolucionista ultrapassava os meros mandos e desmandos do governo. O pressuposto em suas pesquisas sobre desenvolvimento infantil era: o desenvolvimento individual é a passagem da espontaneidade da infância à consciência dos adultos.

Em seus estudos sobre desenvolvimento infantil, Luria identificou tal “consciência” com a capacidade de pensar em conceitos e classificar os objetos de acordo com critérios socialmente estabelecidos. Dentro desse esquema, as representações “surreais” ou “absurdas” localizar-se-iam no nível de uma consciência não desenvolvida – num paralelo significativo com a teoria que Beskin então elaborava sobre os “formalistas”. Os experimentos relatados por Luria em “Discurso e intelecto entre crianças rurais, urbanas e sem moradia” (1930) são marcados pela tentativa de estabelecer uma distinção clara, para as crianças, entre fantasia e realidade.²⁷ Analogamente,

27 Em uma das experiências com irmãos gêmeos, por exemplo, Luria procurava questioná-los sobre a “antropomorfização” dos animais. Segundo Hannah Proctor: “Em um dos

em seus estudos na Ásia Central e na Sibéria, Luria procurou verificar se os nativos conseguiam pensar de acordo com determinadas categorias, como Estado e Partido – e atribuiu à suposta incapacidade de compreensão desses termos uma falha no desenvolvimento do pensamento abstrato desses povos.²⁸

*

O livro de Beskin condensava, de forma inédita, os debates sobre arte, psicologia e epistemologia que então compunham a formação ideológica stalinista. A partir de uma articulação específica, que emprestava diversos termos do campo da psicologia oficialista, é possível pensar que cada crítica de Beskin traduzia-se, concretamente, num mandado de perseguição para a polícia política.²⁹ Assim, essas ideias embasaram a repressão aos artistas dissidentes ao dotá-los de uma subjetividade ou cognição inferior àquela do “novo homem soviético” – num paralelo significativo com os esquemas ideológicos e as táticas expositivas que embasaram a perseguição nazista à arte moderna.³⁰

Concomitantemente, as teorizações de Beskin davam forma, também, a um modo de representação do “novo homem soviético” calcado na tela polida e numa fatura supostamente

experimentos, os gêmeos foram apresentados, separadamente, a imagens de animais usando atributos ou vestuários humanos. Luria reportou suas respostas (a criança A recebeu aulas extras, ao contrário da criança B) – Entrevista com Luri (A): Luria: ‘Isto é possível?’. Luri: ‘É’. Luria: ‘O que o gato está fazendo?’. Luri: ‘Está tocando um violino.’ Luria: ‘Pode um gato realmente tocar violino?’ Luri: ‘Não.’. – Entrevista com Liosh (B): Luria: ‘Este desenho está correto?’. Liosh: ‘Está’. Luria: ‘Pode um gato dançar desta maneira?’. Liosh: ‘Não’. Luria: ‘Então, o desenho está certo ou errado?’. Liosh: ‘Certo’. Luria: ‘Você já viu um gato tocar a balalaika?’. Liosh: ‘Não’. Luria: ‘Então este desenho está certo ou errado?’. Liosh: ‘Certo.’ (2016, p. 164).

28 Os estudos de Luria foram analisados em pormenor por Hannah Proctor, em *idem*. Conferir, especialmente o capítulo 2 e 3 da tese em questão.

29 Em 1934, Benjamin registrou uma ideia semelhante, vinda de Brecht, sobre o papel da crítica literária de Lukács na URSS: “[Lukács] está com bastante prestígio lá [na URSS]” e “cada crítica dele contém uma ameaça”. Ver: Walter Benjamin. *Ensaios sobre Brecht*, trad. Claudia Abeling, São Paulo, Boitempo, 2017, p. 71.

30 Nesse sentido, é significativo constatar que não apenas a ideia de “arte saudável” se avizinhava do ideário nazista, como também a tática expositiva desenvolvida na mostra *Artistas da URSS dos Últimos 15 Anos*, de expor a arte moderna para ridicularizá-la, antecipa, em quatro anos, a expografia da Exposição de Arte Degenerada, em Munique.

“realista”. No decorrer do decênio de 1930, o caráter voluntarista das abordagens psicológicas que embasaram essas formulações acentuou-se, com a substituição gradual das pesquisas em psicologia (que enfatizavam a relação indivíduo-meio) pelos conceitos de “talento” e de “treino”, que dispensavam a noção de “meio ambiente” e depositavam no indivíduo toda a capacidade de produção e de adaptação. Em 1934, por exemplo, Sergei Rubinstein (1889-1960) empregou a noção de talento para justificar a discrepância entre os salários dos operários de uma mesma fábrica.³¹

O rosto dessas propagandas não deixava de sorrir – em sua “[...] doçura interminavelmente doentia” (Figueiredo, 2012, p. 173). Era um novo modo de dominação que se gestava, no qual a imagem era decisiva para divulgar um determinado entendimento de sujeito – neste caso, um sujeito supostamente “[...] estável, plenamente consciente” e “treinado política e ideologicamente” (Bauer, 1952, p. 99). Caberia, aqui, reter a indagação feita por Voschiev, do romance *A Escavação*, de Andrei Platónov (1899-1951), que, ao ver o enorme esforço dos colegas da construção, indaga-os: “As pessoas não perdem em sentimento por suas próprias vidas quando os projetos de construção ganham? [...] Um ser humano ergue um edifício enquanto ele próprio desmorona. E quem vai existir?” (Buck-Morss, 2018, p. 205-206).

Referências bibliográficas

ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. Trad. Heloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2002
BAUER, Raymond. *The New Man in Soviet Psychology*. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

31 “A tendência para o nivelamento e a impessoalidade é estranha ao comunismo genuíno. Marx tratou desta questão em sua polêmica com Lassalle na Crítica do Programa de Gotha. Lênin desenvolveu ainda mais essas ideias ao discutir os direitos dos vagabundos em “Estado e revolução”. A atual campanha contra o “nivelamento de salários” e pelo cuidado na apreciação dos dons de cada trabalhador são realizações práticas sob o socialismo desta afirmação teórica de Marx” (Rubinstein, 1987, p. 127).

- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BESKIN, Óssip. *Formalizm v Jiivopissi* (O Formalismo na Pintura). Moscou: Editora Estatal, 1933.
- BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de Sonho e Catástrofe*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.
- CHLENOVA, Masha. *On display: Transformations of the Avant-Garde in Soviet Public Culture, 1928-1933*. Tese de doutorado, Columbia University, 2010.
- KATSMAN, Evguéni. *Recordistas [Drummers]*, 1932, óleo sobre tela, 40 × 33 cm, Coleção Particular.
- FIGUEIREDO, Clara de Freitas. *Foto-grafia: O Debate na Frente de Esquerda das Artes*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- JORAVSKY, David. "The Construction of the Stalinist Psyche". In: FITZPATRICK, Sheila (org.). *Cultural Revolution in Russia*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1978.
- JUNCO, Manuel Fontán del (org.). *Aleksandr Deineka (1899-1969): an avant-garde for the proletariat*. Madrid: Fundación Juan March, 2012.
- KATSNELSON, Anna Wexler. "My Leader, Myself? Pictorial Estrangement and Aesopian Language in the Late Work of Kazimir Malevich". *Poetics Today*, v. 27, 2006.
- KOSTIANÍTSIN, Vassili. *Recordista de Produtividade (Construtora com Tijolos de Alvenaria) [Productivity Record Holder (Builder with Masonry Bricks)]*, 1932, óleo sobre tela, Museu de Belas Artes [Chelyabinsk State Museum of Fine Arts], Cheliabinsk.
- LINHART, Robert. *Lenin, os Camponeses*. Tradução de Daniel Aarão Reis e Lúcia Aarão Reis. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- LODDER, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- LONDON, Kurt. *The Seven Soviet Arts*. New Haven: Yale University Press, 1938.

LUCAS, Marcilio Rodrigues. *De Taylor a Stakhanov: Utopias e Dilemas Marxistas em Torno da Racionalização do Trabalho*. Tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

MACHKOV, Iliá. *Garota na Plantação de Tabaco [Girl on the Tobacco Plantations]*, 1930, óleo sobre tela, 107,5 x 80,5 cm, Museu de Belas Artes de Volgogrado [Volgograd Fine Arts Museum], Volgogrado.

MACHKOV, Iliá. *Fazendeira com Abóboras [Farmer with Pumpkins]*, 1930, óleo sobre tela, 120 x 97,5 cm, Museu de Belas Artes de Volgogrado [Volgograd Fine Arts Museum], Volgogrado.

MIKHLENKO, Tatiana; VAKAR, Irina. *Kazimir Malevich: letters, documents, memoirs, criticism*. Volume 1. Tradução de Antonina W. Bouis. Londres: Tate Publishing, 2015.

MILLER, Martin. *Freud y los bolcheviques: el psicoanálisis en la Rusia Imperial y en la Unión Soviética*, Buenos Aires: Editora Nueva Visión, 2005.

MURPHY, Kevin. "Greves durante o período soviético inicial, 1922 a 1932: da resistência à passividade da classe trabalhadora?". *Revista de Literatura e Cultura Russa*, v. 8, n. 10, São Paulo, 2017.

NIKÍFOROV, Boris. "Pokaz Udarnitchestva v Massovoi Kartine Izogiza" ("Mostrando os Recordistas de Produtividade nas Imagens de Massa do IZOGIZ"). In: *Za Proletárskoie Iskustvo* (Para a Arte Proletária), n. 5, Moscou, 1932.

PICHON-BONIN, Cecile. *Peinture et Politique en URSS: L'itinéraire des Membres de la Société des Artistes de Chevallet (1917-1941)*. Dijon: Les presses du réel, 2013.

PROCTOR, Hannah. *Revolutionary Thinking: A Theoretical History of Alexander Luria's 'Romantic Science'*. Tese de doutorado, Birkbeck, University of London, 2016.

ROSSMAN, Jeffrey. *Worker Resistance Under Stalin: Class and Revolution on the Shop Floor*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

RUBINSTEIN, Sergei. "Problems of Psychology in the Works of Karl Marx". *Studies in Soviet Thought*, Vol. 33, No. 2, 1987.

STÁLIN, Josef. "Political Report of the Central Committee to the Sixteenth Congress of the C.P.S.U.(B.)". Disponível em: <https://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/1930/aug/27.htm>. Acesso em: 3 fev. 2025.

TAYLOR, Richard. "Boris Shumyatsky and the Soviet Cinema in the 1930s: Ideology as Mass Entertainment". *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1986.

TOROPOVA, Anna. "Science, Medicine and the Creation of a 'Healthy' Soviet Cinema". *Journal of Contemporary History*, Essex: Sage Journals, jan. 2020.

GOSUDARSTVENNAIA AKADEMIIA KHUDOZHESTVENNYKH NAUK. *Iskússtvo Portriéta: Sbórník Komíssi po Izutchéníu Filossófi Iskússtva* (A Arte do Retrato: Coletânea do Grupo de Estudos de Filosofia da Arte). Moscou: Editora Estatal, 1927.

VILLELA, Thyago Marão. "A exposição 'Artistas da URSS dos últimos 15 anos' e o combate aos 'formalistas'". *ARS (São Paulo)*, v. 16, n. 33, p. 125-145, 2018.

VILLELA, Thyago Marão. *O ocaso de Outubro: o construtivismo russo, a oposição de esquerda e a reestruturação do modo de vida*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. 218 p.

VOLTER, Alexei. Recordista de Produtividade (Construtor Socialista) [Productivity Record Holder (Socialist Builder)], 1932, óleo sobre tela, 107 x 71,5 cm, Museu Russo [State Russian Museum], São Petersburgo.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

O surgimento do realismo socialista nas letras soviéticas

The rise of socialist realism in the soviet letters

Autor: Felipe Galeano Fauri
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025
Recebido em: 27/02/2025
Aceito em: 01/04/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.234383>



FAURI, Felipe Galeano.
O surgimento do realismo socialista nas letras soviéticas.
RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 253-273, 2025.

O surgimento do realismo socialista nas letras soviéticas

Felipe Galeano Fauri*

Resumo: Este artigo visa primeiramente apresentar um breve panorama sobre o surgimento do realismo socialista na União Soviética, no campo da literatura, até a sua configuração como arte oficial no Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos (1934). Em seguida, o conceito de realismo socialista nos anos 1930 será analisado com base em discursos e textos de Maksim Górkí (1868-1936), Andrei Aleksándrovitch Jdánov (1896-1948) e Karl Berngárdovitch Radek (1885-1939).

Abstract: The article aims to present a brief overview of the emergence of socialist realism in the Soviet Union, in the field of literature, up until its configuration as an official art form at the First Congress of Soviet Writers (1934). Next, the concept of Socialist Realism in the 1930s will be analysed based on speeches and texts by Maksim Górkí (1868-1936), Andrei Aleksándrovitch Jdánov (1896-1948) and Karl Berngárdovitch Radek (1885-1939).

Palavras-chave: Realismo socialista; Literatura soviética; Realismo; Jdanovismo; Literatura partidária

Keywords: Socialist realism; Soviet literature; Realism; Jdanovism; Party literature

O cenário literário russo no início do século XX

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Aluno de graduação de Letras Bacharelado. Desenvolve pesquisa em Literatura Russo-Soviética. <https://lattes.cnpq.br/6286447420779664>; <https://orcid.org/0009-0002-2482-5720>; felipe.lfauri@gmail.com

A expressão “realismo socialista” foi primeiramente usada pelo crítico russo-soviético Ivan Grónski em 1932 na *Literatúrnaia Gazieta*, mas se consolidou como ideia de arte oficial do país no Primeiro Congresso da União dos Escritores Soviéticos, em 1934.

Antes do Congresso, o que se chamava de realismo socialista era, em geral, a arte produzida na URSS. Carecendo de uma definição formal, o Congresso emerge com a tarefa de solucionar o problema e determinar teórica e ideologicamente o termo. Diferentemente da leitura que passou a ser defendida depois, o realismo socialista não surge como uma evolução natural da literatura realista russa do século XIX, mas, sim, como produto das diversas disputas teóricas e estéticas da época.

A literatura produzida sob a égide do realismo socialista soviético possui uma dimensão diferente das outras literaturas de expressão russa. O princípio básico para a definição desse conceito é a asserção de que a literatura deveria exercer uma função política. Deveria propagar os ideais socialistas desenvolvidos em consonância com o novo mundo soviético. Seu objetivo era produzir uma arte de acesso fácil às massas, que as educasse para a nova sociedade que o governo soviético almejava construir.

O Estado Bolchevique, na sua proposta de reeducação do povo com novos valores éticos, morais e políticos, compreendia a arte como um veículo pelo qual esses poderiam ser disseminados.

Dessa maneira, o realismo socialista tem em sua gênese a função de potencializar a propagação dos ideais soviéticos por meio da caracterização das personagens e de uma estrutura narrativa em que o elemento ideológico se sobrepõe ao conteúdo literário em si: “O romance soviético desempenha uma função totalmente diferente daquela que o romance, normalmente, desempenha no Ocidente, e essa diferença de função deu origem a um outro tipo de texto” (Clark, 1981, p. xi, tradução nossa).

No entendimento de que o realismo socialista de meados de 1930 em diante desempenhava tanto uma função ideológica quanto artística, é preciso reconstruir, ainda que brevemente, o momento histórico no qual ele se originou, adentrando mais especificamente o espaço literário.

A literatura russa do início do século XX é marcada primeiramente por uma euforia artística e de vanguarda. Com o advento do que chamamos de Era de Prata, a produção cultural na Rússia foi preenchida por diversas tendências artísticas, variadas em suas visões sobre arte, em suas leituras sobre a realidade e em suas formas de expressão.

O espírito revolucionário que agitava a sociedade russa no início do século passado era, em geral, o mesmo espírito que impulsionava os novos escritores russos a questionar as formas clássicas de literatura. As antigas formas literárias não hão de escapar ao processo de mudança radical. Para alguns artistas, a nova arte precisaria ser adequada ao novo tipo de sociedade que almejavam construir. Assim, como síntese da proposta vanguardista alinhada aos ideais do novo regime, podemos recorrer à célebre frase de Vladímir Maiakóvski (1893-1930): “O conteúdo mais revolucionário não pode ser revolucionário sem uma abordagem revolucionária da palavra” (Maiakóvski, 1920, n.p.).

Nas primeiras décadas do século XX, como mencionado, houve uma grande renovação cultural na Rússia. Em consonância com as agitações políticas e sociais do período, como a Revolução de 1905, intitulada por Trótski como *ensaio geral*, o campo artístico era ocupado por uma juventude intelectualizada que propunha, em suas manifestações e manifestos, novos procedimentos estéticos e novas formas de utilização das linguagens artísticas, assim como releituras de referenciais eslavos antigos. O movimento simbolista marcou profundamente a produção estética na virada do século e, com os primeiros estudos no campo da estética e à ênfase na poesia, pavimentou o caminho para o que se convencionou chamar de Vanguardas Russas.

As especificidades artístico-literárias decorrentes desempenham um papel determinante para o surgimento de tendências e correntes estéticas que conformariam, um pouco depois, um amplo movimento que se convencionou chamar de Vanguardas Russas, denominação certamente abrangente, a integrar uma grande variedade de fenômenos (dentre os quais o futurismo russo) na criação de muitos indivíduos (Arlete, 2017, p. 21).

Dos diversos grupos vanguardistas surgidos nos anos 1910, os cubofuturistas ocuparam um lugar especial na recepção da ideia de construção de um novo país. Entre os anos de 1918 e 1920, eles se colocaram a serviço do novo governo russo, sendo bem recebidos por parte dos dirigentes soviéticos, como Anatóli Lunatchárski (1875-1933), cuja tolerância para com as vanguardas era conhecida. A LEF,¹ nesse período, composta por artistas que incorporavam elementos do futurismo, atingiu seu pico em 1923, porém não demorou muito para ser amplamente criticada por pensadores marxistas e escritores proletários em função da sua “inconsistência ideológica”. Assim, deixada de lado por membros do Partido Bolchevique e não muito bem acolhida pelos *companheiros de viagem* (*popúttchik*),²

1 Acrônimo de Frente de Esquerda nas Artes (*Lévyi front iskústv*), um grupo de artistas de esquerda formado em Moscou que reunia poetas, cineastas e fotógrafos e tinha uma revista de mesmo nome.

2 O termo passou a ser utilizado por Trótski em seu livro *Literatura e Revolução* para designar escritores e artistas que não se opunham à revolução de 1917, porém não eram ativos

a LEF acaba por dividir-se em pequenos grupos, diminuindo consideravelmente sua influência no campo cultural russo-soviético.

Seus opositores mais contundentes eram os escritores proletários do período, que a acusavam de possuir raízes intelectuais “burguesas”, embora fossem defensores da Revolução de 1917. Os escritores proletários disputavam duramente o campo artístico, uma vez que entendiam que sua missão era desenvolver uma nova cultura para essa sociedade, assim como interferir ideologicamente em todos os aspectos da socialização e produção russo-soviética. A maneira como eles resolveram intervir foi através da tentativa de desenvolver as habilidades criativas do proletariado por meio da educação artística, formando assim a *Proletkult*,³ em 1918.

A organização, em seus primeiros anos, conseguiu financiamento do governo para organizar seus locais de trabalho. Organizavam centros de educação para homens e mulheres de origem proletária e os encorajavam a escrever poemas, peças e pequenas histórias. Nos anos seguintes, a *Proletkult* já contava com mais de trezentas oficinas, com cerca de 84 mil membros, que publicavam sua produção através da revista *Cultura Proletária* (Slonim, 1977, p. 35). No entanto, apesar do sucesso aparente, logo o projeto começou a se desfazer. Com uma produção que, no máximo, conseguia imitar fracamente os textos de Máximo Górkis, Lênin, chefe do Partido Bolchevique, criticou duramente a organização no fim de 1920, afirmando que “A cultura proletária deve ser um desenvolvimento legítimo de todas as reservas de conhecimento que a humanidade acumulou sob a pressão da sociedade capitalista, da sociedade de proprietários, da sociedade de burocratas” (Slonim, 1977, p. 36).

Nos anos seguintes, a *Proletkult* foi diminuindo de tamanho, até contar com poucas centenas de membros. Contudo, a experiência da organização inspirou diversos grupos e escritores a seguirem o mesmo caminho. Muitos grupos influenciados

propagandistas dela.

3 Proletkult, abreviação de proletárskaia kultura.

pela *Proletkult* se concentravam na poesia, pois a consideravam a forma literária mais eficiente para a descrição de acontecimentos cotidianos. Entre eles, os mais destacados foram *A forja* e *Outubro*. O primeiro grupo, composto por escritores como Mikhail Guerásimov (1889-1939), Grigóri Sánnikov (1899-1969), Aleksei Gástev (1882-1941), entre outros, possuía relativa simpatia pela prosa épica e por grandes odes, embora suas obras revelassem um alto teor de simbolismo. O segundo grupo, composto por escritores como Ióssif Útkin (1903-1944), Mikhail Svetlón (1903-1949) e Mikhail Golódni (1903-1964), era muito mais policlassista, com escritores da *intelligentsia*, da pequena burguesia e de outras camadas sociais. O grupo tinha, no entanto, uma unidade ideológica maior frente aos outros e se concentrava em elaborar poemas narrativos a respeito da vida cotidiana.

Ainda que nenhum desses grupos que sucederam a *Proletkult* no campo das letras tenha conseguido grande notoriedade, é perceptível a preferência deles por adotar estilos literários anteriores às vanguardas.

Entre a Revolução de 1917 e a consolidação da União Soviética, em dezembro de 1922, a Guerra Civil (1918-1921) assolou o país, fazendo com que quase toda a indústria da Rússia fosse destruída, assim como grande parte da produção agrícola. Percebendo o grande problema econômico, o governo soviético optou por instaurar a Nova Política Econômica (NEP), que durou de 1921 a 1928. Uma política de admissão de relações de mercado e manutenção da propriedade privada, para conseguir reestruturar o aparelho econômico perdido durante a Guerra Civil, o que permitiu o surgimento de uma grande quantidade de editoras e associações privadas, assim como de outras formas de desenvolvimento da cultura, dando início à chamada “NEP literária”. No entanto, os conflitos entre os diversos escritores que proliferavam e o Partido Bolchevique continuaram e estavam diretamente ligados aos problemas envolvendo a ideologia presente na literatura.

Como os bolcheviques não restringiram seus objetivos apenas ao estabelecimento de um novo regime econômico, social e político, eles queriam também impor sua filosofia,

abrangendo todos os campos do conhecimento humano, em todos os campos da vida russa, as atividades intelectuais e espirituais dos cidadãos soviéticos foram submetidas ao mesmo sistema de planejamento controlado que seu trabalho na produção de alimentos e máquinas. Supunha-se que o materialismo dialético oferecia uma abordagem infalível à ciência, à educação, à poesia e à pintura (Slonim, 1977, p. 45).

As novas organizações dos anos 1920 preencheram as letras soviéticas com inovações estilísticas e temáticas. Esse momento foi menos complicado aos *companheiros de viagem*, já que podiam escrever com relativa liberdade, mesmo com todas as tensões ideológicas que pairavam no ar. Os escritores proletários, que continuaram o legado da *Proletkult*, eram amparados por críticos marxistas como Peter Kogan (1872-1932) ou Vladímir Fritche (1870-1929). Esses críticos se apoiavam nos escritores proletários e em suas respectivas revistas, como a *Jovem Guarda* ou a *Outubro*, para defender o nascimento de uma arte puramente proletária. Essas publicações e seus membros expoentes julgavam duramente os *companheiros de viagem*, acusando sua literatura de complacente e exigindo que ela refletisse os princípios nos quais o Governo Soviético se baseava, como uma forma de educação. Atacavam escritores como Maiakóvski, Boris Pilniák, Serguei Iessiênin, considerando-os liberais “adoradores” da NEP. Em defesa desses escritores, Trótski escreve o livro *Literatura e Revolução*.

Os debates a respeito do caráter da literatura na nova sociedade russa que permeavam o ambiente soviético desde 1918 entram com força no período da NEP. Em 1925, após grandes disputas internas, uma vez que as mais variadas organizações e propostas artísticas continham representantes partidários, o Partido Bolchevique ofereceu uma resolução. Privilegiando os antigos intelectuais como Górkí, e não as organizações oriundas da *Proletkult*, o governo soviético redige uma resolução que permite atividades dos escritores que eles consideravam neutros ou simpáticos à revolução, ao mesmo tempo que estimulava a criação de uma literatura proletária. Essa vitória provisória dos *companheiros de viagem* e demais simpatizantes de uma literatura formalmente desafiadora perdura até o

fim da NEP, quando, com o fortalecimento do poder de Stálin, a homogeneização da literatura se instala.

No período da NEP, além da proliferação de espaços e atividades culturais em toda a Rússia, a relação com artistas do Ocidente foi muito proveitosa. Era frequente a ida de escritores e artistas russos para a Europa a fim de estabelecer trocas culturais. Eles retornavam à União Soviética com todo tipo de material artístico, que era misturado ao que já estava sendo produzido em solo russo.

O movimento literário de meados da década de 20 tinha várias características marcantes: em comparação com os anos da Guerra Civil, havia ocorrido uma inversão no estilo e, em quantidade, a prosa agora superava a poesia; as inovações estilísticas e a tendência a dispositivos 'orais' eram generalizadas; e tanto a prosa quanto a poesia seguiam tendências e escolas pré-revolucionárias (Slonim, 1977, p. 53).

Grande parte dos movimentos de vanguardas ou próximo delas permaneceu uma fonte relevante para jovens artistas, embora não fossem imunes às críticas dos artistas da década de 1920: o simbolismo em autores como Fiódor Sologub (1863-1927) e Aleksándr Blok (1880-1921); os princípios acmeístas em Óssip Mandelstam (1891-1938), Mikhail Kuzmim (1872-1936) e Anna Akhmátova (1889-1966); ou a tradição realista do grupo de Górkí. A nova geração de escritores soviéticos, influenciados por estes, encontrou referências, por exemplo, no clássico simbolista *Petersburgo* (1913), de Andrei Biély (1880-1934). Sua influência pode ser percebida em autores que tiveram seu auge na década de 1920, como Boris Pilniák (1894-1938), Aleksándr Malýchkin (1892-1938), Iúri Libedínski (1898-1959), entre outros. Aleksei Riémizov (1877-1957) e Ievguêni Zamiátin (1884-1937) também tiveram grande importância na formação de novos autores, principalmente na linha satírica.

As mais diversas linguagens artísticas tentavam manter vivo o espírito experimental das vanguardas durante a NEP literária. Maiakóvski, Pasternak e Iessiênin na poesia; Pilniák e Fédin (1892-1977) na prosa. As temáticas também foram se modificando conforme a década avançava. No âmbito da prosa e poesia, o legado simbolista apareceu na produção

romântico-psicológica de várias obras do pós-guerra, que encontraram nessa escola literária a melhor forma para expressar a revolução como um ato de rebelião natural e exteriorização dos instintos humanos. A mais exemplar obra nesse sentido é *O ano nu* (1922), de Boris Pilniák, mas esse elemento pode ser encontrado também nas histórias de Aleksándr Griniévski (1880-1932) e de Mikhail Príchvin (1873-1954).

As outras vertentes do romantismo irão desembocar, no entanto, nos escritores proletários, fortemente inclinados ao romantismo revolucionário nacionalista. Embora rejeitassem o romantismo, tal como conhecido na tradição ocidental, é possível verificar dispositivos românticos na construção de seus personagens. Autores posteriormente defensores do realismo socialista, como Gladkóv (1883-1958) e Ostróvski (1904-1936), são expoentes da incorporação de elementos românticos na construção de uma literatura partidária, em oposição às pequenas prosas do cotidiano dos anos 1920.

No que diz respeito aos defensores do realismo, um termo abrangente nesse período, visto que podia designar tanto o factualismo de Fúrmanov (1891-1926) como o naturalismo de Seifúllina (1889-1954), eles são de difícil caracterização. *Escritores realistas* eram, na verdade, todos aqueles que de alguma maneira mantiveram a prosa oitocentista tradicional, especialmente sob a influência de Górkí e de outros escritores menos relevantes. Esse grupo heterogêneo, que teve pouco impacto nas letras soviéticas durante os anos da NEP, no fim da década tornou-se porta-voz do governo. Reunidos na Associação Russa de Escritores Proletários (RAPP), autores dessa vertente combinavam elementos do realismo oitocentista com um romantismo revolucionário dos escritores proletários.

Com as mudanças na economia soviética — o fim da Nova Política Econômica e o início do Primeiro Plano Quinquenal —, a situação social do país mudou drasticamente. Entre 1928 e 1932 o país entra no que se chama *guerra de classes*. Com a coletivização do campo e o forte investimento na indústria (Plano Quinquenal), o PCUS começa uma verdadeira ofensiva

contra diversos elementos da sociedade russa, o que aumenta intensamente a censura no plano cultural.

Desse modo, o que antes era um ambiente de coexistência (não pacífica) de correntes artísticas – cada uma delas tendo algum grau de envolvimento nas disputas partidárias –, com o fortalecimento de Stálin como secretário-geral e de seu círculo político próximo – incluindo aí Jdánov, Mólotov, Kírov, entre outros –, os grupos e as organizações artísticas opostas começam gradualmente a perder a voz e, em consequência, a fechar. Essa situação fortaleceu a RAPP que, com o apoio de Stálin, defendia, como mencionado, um romantismo revolucionário e a exaltação da figura de um herói nacional. Em 1932, a RAPP é dissolvida na União dos Escritores Soviéticos, que se torna a única organização literária do país.

A União dos Escritores Soviéticos é criada, portanto, como uma forma de homogeneização da literatura promovida pelo governo stalinista. A União também controlava toda a circulação das obras literárias, o que fez com que muitos escritores, mesmo não concordando com a ideologia ali defendida, entrassem para a União para conseguir publicar seus livros.

Com a criação da União, punha-se fim à briga entre os vários grupos literários que disputavam a hegemonia nas letras soviéticas. Mas não só: um único órgão reunindo todos os escritores da URSS permitia ao partido exercer mais facilmente o controle sobre a produção dos “engenheiros da alma humana” (Andrade, 2010, p. 159).

É a partir desse fundo histórico que a peculiaridade do realismo socialista pode ser compreendida. Resultado da convergência de diversos fatores políticos e artísticos, o realismo socialista adquire *status* oficial da literatura na URSS enquanto doutrina política e estética.

Mais do que qualquer outra coisa, era uma doutrina política e estética, em cujo coração estavam os “princípios de método artístico”, como “compromisso ideológico”, “espírito do partido”, “espírito populista”, “historicismo” e “caráter típico”. O *comprometimento ideológico* garantia a impossibilidade de existência da “arte pela arte” (“arte pura”). Tal arte era “ideologicamente indiferente”, e *indiferença ideológica* era o mesmo que arte burguesa... (Dobrenko, 2017, p. 34).

O Primeiro Congresso da União dos Escritores Soviéticos foi o momento de deliberação de quais seriam as diretrizes da arte oficial da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Diversos escritores importantes estavam presentes e muitos deles fizeram discursos fulcrais para a definição das linhas gerais do realismo socialista. Entre os palestrantes destacam-se os nomes de Maksim Górkí, Andrei Jdánov, Nikolai Bukhárin, Karl Radek. Ao mesmo tempo, nomes consagrados não compareceram ao Congresso como forma de protesto, tais como Anna Akhmátova e Mikhail Bulgákov (enquanto outros já estavam presos, como Óssip Mandelstam).

Jdánov e o realismo socialista

Andrei Aleksándrovitch Jdánov nasceu na Ucrânia em 1896 e adentrou as fileiras do Partido Bolchevique poucos anos antes da revolução de 1917. Dentro do Partido, Jdánov fez parte do Comitê Central e foi um aliado de Stálin na disputa pela hegemonia interna. Atuou como ideólogo cultural do stalinismo e da doutrina do realismo socialista. Um ano depois do Congresso e do assassinato de Kírov, Jdánov é posto no cargo de secretário do comitê do Partido de Leningrado e foi um dos atores principais do Grande Expurgo.⁴

O seu discurso em nome do Comitê Central do PCUS proferido no Congresso, intitulado “Literatura Soviética: a mais rica em ideias, a literatura mais avançada”, é basilar para se compreender o que se defendia, em geral, como realismo socialista.

O discurso de Jdánov começa com a exaltação da vitória completa do socialismo na URSS. Ao afirmar a vitória permanente, o futuro tornou-se o presente. Nessa perspectiva, a realidade objetiva do país não poderia mais ser atravessada por conflitos sociais, éticos e subjetivos, mas deveria se estruturar como um quadro harmonioso, dotado de relações virtuosas entre as pessoas. “A realidade soviética era imaginada como

⁴ Ocorrido entre 1934 e 1941 o Grande Expurgo foi um período de limpeza interna do Partido, no qual milhares de militantes bolcheviques foram acusados de traição e “trotskismo” pelo regime e foram expurgados do Partido. O fato político que desencadeou esse momento foi o assassinato de Kírov (1886-1934).

um idílio, livre de conflitos, no qual prevaleciam ‘belas relações entre as pessoas’” (Dobrenko, 2017, p. 33).

Segundo Jdánov, “A chave para o sucesso da literatura soviética deve ser procurada no êxito da construção do socialismo. Seu crescimento é uma expressão dos sucessos e conquistas de nosso sistema socialista” (Jdánov, 1934, n.p.). Na sequência, Jdánov afirma que, apesar de a literatura russa ser uma literatura jovem, se comparada com a tradição literária de outros países, é a mais rica, e essa riqueza provém do fato de que a literatura produzida na Rússia consegue unir todos os povos oprimidos na luta pela revolução. A literatura, nessa acepção, é um instrumento de organização social e de representação do povo. Há um elemento chauvinista que perpassa todo o texto, mas que é acentuado quando o orador afirma que em nenhum lugar do mundo houve uma literatura que se preocupasse com os temas sociais.

Nunca antes houve uma literatura que baseasse seus temas na vida da classe operária e do campesinato e na sua luta pelo socialismo. Em nenhum lugar, em nenhum país do mundo, houve uma literatura que defendesse e endossasse os princípios de direitos iguais para os trabalhadores (Jdánov, 1934, n.p.).

Para exemplificar a singularidade da literatura social russa, o orador discorre sobre o problema da literatura “burguesa”. A literatura burguesa, segundo Jdánov, passa por um período de decadência profunda. Os escritores “burgueses”, sentindo o aprofundamento das contradições do sistema capitalista, se veem reféns desse sistema e, ao perceberem o abismo da sociedade burguesa, recorrem ao elogio do pessimismo e à exaltação da escuridão. O elemento caótico estético, para Jdánov, configura a materialização dessa decadência, ao passo que o otimismo da literatura socialista é a materialização do novo mundo: “Esses representantes da literatura burguesa, que sentem o estado de coisas de forma mais aguda, são absorvidos em pessimismo, dúvida do amanhã, elogio da escuridão, exaltação tanto do pessimismo como da teoria e prática da arte” (Jdánov, 1934, n.p.).

O contraponto desse pessimismo burguês estaria no romance realista socialista. Aqui, o escritor soviético retira do mundo real a essência de sua obra. Essa essência é a compreensão do homem trabalhador enquanto agente da história e a elevação desse homem à categoria de herói. O herói no realismo socialista é a idealização do novo homem no novo mundo socialista. Ele é um *não indivíduo* e essa *não individualidade* advém do fato de ele se configurar como a personificação dos ideais soviéticos.

A literatura, portanto, não deve temer ser considerada ideológica, mas, sim, venerar essa categoria. A afirmação de uma literatura ideológica se coloca em oposição à literatura supostamente não ideológica, que, ao se distanciar do real, nega a luta de classes.

Nas pegadas de Jdánov, o realismo socialista é o método artístico da representação da realidade “objetiva” da sociedade soviética e do novo indivíduo sob o espírito do socialismo.

Nesse método artístico, o processo de reivindicação da tradição literária ocorre em dois momentos distintos. O primeiro momento é a negação do romantismo e da representação das personagens na *forma* como eles emergem no romance burguês, ou seja, o “velho” romantismo europeu e o herói “irreal” da tradição literária. No segundo momento, é o resgate revolucionário desses conceitos enquanto estruturas narrativas para a edificação do realismo socialista. O romantismo deve servir à exaltação da vida cotidiana e do trabalhador que se torna centro da representação literária. O real, em Jdánov, adquire tom contemplativo e a obra literária é a veneração da realidade e a elevação dessa realidade a nível imagético.

Ser um engenheiro das almas humanas significa ficar com os dois pés plantados na vida real. E isto, por sua vez, indica uma ruptura com o romantismo de velho tipo, que retratava uma vida não existente e heróis não existentes, afastando o leitor dos antagonismos e da opressão da vida real e o levando a um mundo do impossível, a um mundo de sonhos utópicos. Nossa literatura, que mantém ambos os pés firmemente plantados em uma base materialista, não pode ser hostil ao romantismo, mas deve ser um romantismo de novo tipo, um romantismo revolucionário. [...] A literatura soviética

deve ser capaz de retratar nossos heróis; deve ser capaz de vislumbrar o nosso amanhã. Isso não será nenhum sonho utópico, porque nosso amanhã já está sendo preparado hoje à custa de um trabalho planejado consciente (Jdánov, 1934, n.p.).

Os conceitos “realismo” e “socialismo” em *“Literatura Soviética: a mais rica em ideias, a literatura mais avançada”* passam a ser um tanto estreitos. O que Jdánov entende como “realismo” é a adoração da realidade enquanto imagem contemplativa, e como “socialismo” a sociedade harmoniosa soviética em plena construção pelo novo homem inserido nessa realidade.

Górki e a tradição

Apesar de ser canonicamente muito ligado ao realismo socialista, visto como modelo de escritor proletário, a relação que Górki estabelece tanto com a Revolução de 1917 quanto com o programa artístico defendido a partir dos anos 1930 é complexa.

Maksim Górki (1868-1936), pseudônimo de Aleksei Maksimóvitch Pechkóv, foi um escritor e ativista do bolchevismo russo. Nascido em uma família pobre em Níjni Nóvgorod, Górki começou sua carreira como escritor muito cedo. Ainda na juventude, entrou em contato com as obras de Marx e logo em seguida começou a se apoiar em Lênin como líder político, o que lhe rendeu diversas prisões no regime tsarista. Em 1907, escreveu um de seus maiores sucessos e a primeira obra considerada realista socialista: *A mãe*. Muito próximo de Lênin, Górki foi favorável à posição bolchevique de denúncia da Primeira Guerra Mundial, no entanto, a partir de 1917, assume uma postura crítica ao regime e torna-se, nas palavras de Struve, “benevolentemente neutro” (1951, p. 55). Sai da Rússia em 1921 por questões de saúde e só retorna em 1928. Desse período em diante, Górki toma uma posição mais firme quanto a sua adesão à Rússia Soviética e acaba por tornar-se modelo e inspiração para a nova leva de escritores, embora nunca tenha deixado de questionar-se. Na década de 1930, já é considerado

a maior referência literária no país e, ao lado de Stálin, cria o Instituto de Literatura Maksim Górkí.

Em seu discurso no Congresso, “Literatura Soviética”, o autor contrasta a cultura produzida pela classe trabalhadora àquela produzida pela burguesia. Para ele, “a cultura do capitalismo nada mais é do que um sistema de métodos que visa à expansão física e moral e à consolidação do poder da burguesia sobre o mundo” (Górkí, 1934, n.p.). Dessa sorte, a cultura burguesa carece intrinsecamente do elemento emancipatório.

Mais adiante, o autor concentra sua crítica nos heróis burgueses, que, segundo ele, sempre são ladrões, assassinos e agentes policiais cujas qualidades, dentro da lógica “burguesa”, são a trapaça, o individualismo e a busca incessante por dinheiro.

Ao direcionar sua crítica ao romantismo europeu, Górkí condena o papel do individualismo e da propensão a ideias mágicas e abstratas. Desligado da realidade, o romantismo burguês, segundo ele, concentra-se na estética linguística, e não na materialidade da vida real.

O romantismo burguês, baseado no individualismo, com a sua propensão para ideias fantásticas e místicas, não estimula a imaginação nem encoraja o pensamento. Separado, desligado da realidade, não se baseia no convencimento das imagens, mas quase que exclusivamente na “magia das palavras”, como vemos em Marcel Proust e nos seus seguidores (Górkí, 1934, n.p.).

Aproximando-se da produção literária do século XX, Górkí se volta à crítica do pessimismo como matriz da literatura, assim como Jdánov. Schopenhauer, Sologub e Baudelaire são os alvos principais. Para ele, o elemento pessimista e insensato, enquanto categoria ativa da atitude humana, representa a ideologia pequeno-burguesa desses autores que, frente à situação agonizante do sistema capitalista, se voltam à problemática do bem-estar do indivíduo e à fragmentação de sua subjetividade.

Para ele, o papel da literatura realista socialista deve ser o mesmo da tradição oral da antiguidade: conservar as experiências das classes oprimidas com seus contos e mitos. O

romance soviético também deve servir para relembrar a experiência e a verdade de quem constrói o mundo. A literatura realista socialista serve como uma ponte que liga a consciência subjetiva do trabalhador comum à compreensão total do regime soviético. O trabalho deve ser elevado à categoria de arte, e a arte deve servir como meio de alcançar a consciência de classe, enquanto o indivíduo no romance, ou seja, o herói, deve ser a personificação não apenas dos ideais socialistas, consoante a Jdánov, como também do trabalho em si. A ação do homem é posta em evidência à medida que esse trabalho é o de edificação do sistema socialista soviético.

Nossas massas trabalhadoras não se aperceberam inteiramente de que já não trabalham para nenhum patrão, mas para si próprias. Essa consciência não atingiu ainda sua plenitude nem toda a sua pujança [...]. O herói dos nossos livros deve ser o trabalho personificado no trabalhador, que conta já entre nós com a força da técnica contemporânea; o homem que, por sua vez, organiza o trabalho, tornando-o mais fácil, mais frutífero e elevando-o à altura da arte. Devemos entender o trabalho como criação, conceito esse que, como escritores, poucas vezes temos o direito de usar [...] (Górki, 1934, n.p.).

Karl Radek e a crítica à literatura moderna

Karl Radek (1885-1939) foi um bolchevique nascido na Ucrânia. Foi militante comunista desde a fundação do Partido Operário Social-Democrata Russo. Participou ativamente da Revolução de 1905 e da Revolução de 1917. Em 1918 foi para a Alemanha ajudar os revolucionários comunistas alemães, como Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht. Em 1927 é expulso do Partido, mas reabilitado em 1930. No período do Grande Expurgo, foi acusado de traição ao regime soviético e morreu em 1939.

Em Radek, a doutrina artística de realismo socialista trabalha com outras categorias. Seu discurso no Congresso, “A literatura mundial contemporânea e as tarefas da arte proletária”, pode ser dividido em cinco partes distintas. Nas três

primeiras partes, Radek analisa a história da literatura recente. Isto é, localiza a literatura mundial em três momentos do mundo contemporâneo: Primeira Guerra Mundial, Revolução de Outubro e Surgimento do Fascismo na Europa. Segundo ele, a decadência da literatura burguesa, as tendências “parasitas” se manifestam em plenitude à luz desses três acontecimentos. Nas duas últimas partes, o orador disserta sobre as tarefas da literatura soviética e a necessidade do realismo socialista enquanto doutrina artística.

A Primeira Guerra Mundial, a seu ver, foi o começo do processo de radicalização à direita da literatura ocidental. O crescimento de uma literatura favorável à guerra imperialista revelou as verdadeiras intenções dos autores que “se consideravam acima das classes, acima dos interesses materiais, que se consideravam representantes da arte pura” (Radek, 1934, n.p., tradução nossa). É nesse período que surgem dois ramos da chamada “literatura burguesa”: a literatura de exaltação da guerra e a literatura pequeno-burguesa pacifista.

O segundo momento é a Revolução de Outubro. Horrorizados com a Revolução Russa, os escritores burgueses, ao atacarem, num movimento criativo ininterrupto de difamação do regime soviético, o processo de emancipação das classes exploradas e oprimidas russas, afirmam-se mundialmente em prol de uma classe, escancarando seus desvios e sua arte ideológica.

Para a literatura burguesa, a Revolução de Outubro tornou-se inicialmente objeto de difamação. Surgiram centenas de livros que retratavam a primeira vitória do proletariado mundial como um motim de escravos arquitetados por canalhas, livros que representavam a Revolução Russa como a descendência do inferno (Radek, 1934, n.p., tradução nossa).

O terceiro momento é o de surgimento do fascismo na Europa e, conseqüentemente, a necessidade de tomada de posição por parte dos escritores. A radicalização à direita ou à esquerda. A cisão dentro do círculo literário gera três rumos diferentes: socialismo, fascismo ou abstencionismo político. É o último estágio da exposição da decadência da literatura burguesa, como também a fissura que abre caminho para uma nova literatura surgir.

A literatura da burguesia está se dividindo. É claro que tal divisão nunca poderá ocorrer sem atrito. Um escritor nunca poderá cortar de uma só vez todos os fios que o unem ao passado. E além dos escritores que estão repassando abertamente ao fascismo, além dos escritores que estão vindo abertamente para o socialismo, para a luta civil pelo socialismo, podemos também observar escritores que estão vacilando, que estão procurando uma via de fuga (Radek, 1934, n.p., tradução nossa).

As tarefas da literatura proletária nascem desse conflito. A literatura proletária, segundo ele, é um meio que o proletariado de todo o mundo começou a utilizar para lutar contra o sistema reinante. Trata-se de uma apropriação de formas culturais da antiga ordem na luta por um novo mundo. A criação de uma forma literária é questão central no entendimento de Radek. Para ele, não se pode considerar que a literatura socialista está em seu ponto mais alto, mas, sim, num processo de construção de uma forma literária de qualidade. Essa construção, formalmente qualitativa, só poderá ser realizada quando houver a união entre os artistas proletários e os artistas revolucionários. Dessa maneira, a arte proletária deve retratar a luta de classes e também o estado decadente da burguesia.

Na última parte de seu discurso, Radek nos indica o que deve ser esse realismo. Ao comparar o realismo socialista com a obra de James Joyce (1882-1941), Radek critica o procedimento estético-literário do irlandês, sob a acusação de que a fragmentação na criação artística do romance moderno serve como apequenamento da vida.

Esse apequenamento, segundo Radek, é fruto da incapacidade do romance moderno de conseguir destrinchar a totalidade do mundo burguês. A fragmentação, em oposição, por exemplo, à literatura de Honoré de Balzac (1799-1850), é consequência da forma decadente em que se encontra o mundo capitalista e expressa a impossibilidade de conhecimento sensível e intelectual da plenitude da vida humana.

A proposta joyceana de retratar minuciosamente a vida em um único dia é, em última análise, resultado não apenas da cisão entre o movimento da história e o indivíduo, como também

da incapacidade de captar a luta de classes e os grandes feitos do mundo. Dessa forma, torna-se evidente a preferência do político pelo realismo socialista.

O realismo socialista em Radek não é a pura representação da vida soviética, mas é a representação literária dos movimentos da luta de classes. Ele deve apontar não apenas o declínio da sociedade capitalista como também a complexidade da criação de um novo mundo.

O realismo não significa o embelezamento ou a seleção arbitrária de fenômenos revolucionários; significa refletir a realidade tal como ela é, em toda a sua complexidade, em todas as suas contrariedades, e não apenas a realidade capitalista, mas também aquela outra nova realidade – a realidade do socialismo. [...] O realismo socialista significa não apenas conhecer a realidade tal como ela é, mas saber para onde ela se move. Está a caminhar em direção ao socialismo, está a caminhar em direção à vitória do proletariado internacional. E uma obra de arte criada por um realista socialista é aquela que mostra para onde leva esse conflito de contradições que o artista viu na vida e refletiu na sua obra (Radek, 1934, n.p., tradução nossa).

Apontamentos finais

Como visto no artigo, o surgimento do realismo socialista nas letras russo-soviéticas foi precedido por um período tumultuoso, pois, embora os anos 1920 tenham oferecido mais liberdade que o período seguinte, a convivência entre as diversas orientações e grupos literários era mediada não apenas por divergências estéticas, mas principalmente políticas, uma vez que o governo agia utilizando-se das organizações literárias como veículos de propaganda. Ficou claro também que o realismo socialista já estava sendo delineado, adquirindo *status* de estética oficial na década seguinte com a realização do Congresso da União dos Escritores Soviéticos, em 1934.

É notório, nos discursos aqui analisados, como exemplos de propagandistas políticos do realismo socialista, que muitas ideias defendidas nos anos 1930 utilizam-se da linguagem artística para pintar a realidade como ela *deveria* se apresentar,

e não como era. Um projeto político-estético do período stalinista que compreendia a produção literária (mas se estendendo às outras formas artísticas) como uma “máquina que transforma a realidade soviética em socialismo” (Dobrenko, 2017, p. 37).

A sua relação ambígua com a tradição realista oitocentista e com o romantismo revolucionário, já ensaiado nos anos 1920, demonstra, acima de tudo, como o realismo socialista era um mecanismo de poder. Embora houvesse textos teóricos, como os discursos acima, eles eram vagos e generalistas, produzindo uma definição maleável de realismo socialista que, justamente por isso, se mostrava eficaz como forma de censura. Na prática, podia ser utilizada tanto para vangloriar certo artista quanto para destruí-lo (inclusive, como se sabe, acarretando diversas mortes de escritores e artistas).

No entanto, existe algo incontestável: os discursos proferidos no congresso e analisados concisamente aqui revelam a relação íntima que estava sendo estabelecida entre estética e política e como, mesmo no interior da União e do Partido, o termo era uma justaposição de grupos e propostas diferentes cujo único objetivo comum era transformar toda a arte produzida na União Soviética em *arte soviética*.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições. *Literatura e Sociedade*, n. 13, p. 152, 29 jun. 2010.
- CAVALIERE, Arlete. Vanguardas Russas: a arte revolucionária. *RUS* (São Paulo), São Paulo, Brasil, v. 8, n. 10, p. 19 - 35, 2017.
- CLARK, Katarina. *The Soviet novel: history as ritual*. 3ª edição. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- DOBRENKO, Evgeny. A cultura soviética entre a revolução e o stalinismo. *Estudos Avançados*, v. 31, n. 91, p. 25 - 39, 2017.
- GÓRKI, Maksim. *O Realismo Socialista: estilo revolucionário da literatura e das artes*. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/gorki/1934/mes/realismo.htm#r10>.

Acesso em: 18 jun. 2024.

GÓRKI, Maksim. *Soviet Literature*. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/gorky-maxim/1934/soviet-literature.htm>. Acesso em: 18 jun. 2024.

JDÁNOV, Andrei. *Literatura soviética: a mais rica em ideias, a literatura mais avançada*. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/zhdanov/1934/08/90.htm>. Acesso em: 18 jun. 2024.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. Poesia e revolução. In: *Conferência Valeri Briússov*, 1920. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/AAwqK>>. Acesso: 30 mar. 2025.

RADEK, Karl. *Contemporary world literature and the tasks of proletarian art (august 1934)*. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/radek/1934/sovietwritercongress.htm>. Acesso em: 18 jun. 2024.

SLONIM, Marc. *Soviet Russian literature: writers and problems, 1917 - 1977*. 2nd rev. ed. London: Oxford University Press, 1977.

STRUVE, Gleb. *Soviet Russian literature, 1917-50*. 1ª edição. Norman, University of Oklahoma Press, 1951.

A Angústia de ser e o tédio de existir: delírio, fragilidade e a queda das ilusões transcendentes

The Anguish of Being and the Boredom of Existing: Delusion, Fragility, and the Collapse of Transcendent Illusions

Autora: Simone Fatima de Oliveira
Universidade Federal do Paraná,
Curitiba, Paraná, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025
Recebido em: 28/02/2025
Aceito em: 07/05/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.234430>

OLIVEIRA, Simone Fatima de.
*A Angústia de ser e o tédio de existir:
delírio, fragilidade e a queda das ilusões transcendentais.*
RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 275-292, 2025.



A angústia de ser e o tédio de existir: delírio, fragilidade e a queda das ilusões transcendentes

Simone Fatima de Oliveira*

Resumo: Este artigo investiga a angústia existencial nas obras de Fiódor Dostoiévski e suas ressonâncias no pensamento de Emil Cioran, com enfoque no despertar para a condição existencial como núcleo gerador desse fenômeno. Por meio de uma análise literária de *Crime e Castigo*, examina-se a trajetória de Raskólnikov, personagem que, em sua tentativa de superar a condição humana ordinária mediante atos extremos, fracassa ao confrontar os limites intransponíveis de sua finitude. A angústia, nesse contexto, é interpretada como uma crise identitária radical, que desvela o abismo entre as pretensões de grandiosidade e a fragilidade constitutiva do ser humano. Em diálogo com Cioran, o estudo explora a dinâmica dialética entre tédio e delírio; o primeiro, entendido como o vazio decorrente da consciência da ausência de sentido; o segundo, como mecanismo de fuga para projetos utópicos ou ideais transcendentes.

Abstract: This article investigates existential anguish in the works of Fyodor Dostoevsky and its resonances in the thought of Emil Cioran, focusing on the awakening to the existential condition as the generative core of this phenomenon. Through a literary analysis of *Crime and Punishment*, the study examines the trajectory of Raskolnikov, a character who, in his attempt to overcome ordinary human limitations through extreme acts, fails when confronted with the insurmountable boundaries of his finitude. In this context, anguish is interpreted as a radical identity crisis, revealing the abyss between aspirations of grandeur and the constitutive fragility of the human being. In dialogue with Cioran, the study explores the dialectical dynamic between boredom and delusion: the former understood as the void arising from the awareness of meaninglessness; the latter, as an escapist mechanism into utopian projects or transcendent ideals.

Keywords: Existential anguish; Dostoevsky; Cioran; Boredom; Delusion

Palavras-chave: Angústia existencial; Dostoiévski; Cioran; Tédio; Delírio

Introdução

* Mestranda em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná, tendo como objeto de pesquisa "A culpa e o Castigo em Dostoiévski: Investigação sobre o papel da culpa como ato de redenção nos personagens de Dostoiévski". Graduada em Direito. Bolsista CAPES. <https://lattes.cnpq.br/5328929208339430>; <https://orcid.org/0000-0001-9764-3309>; simonicrivelari@gmail.com

N

ão é que fosse tão medroso e apagado, antes bem o contrário; mas fazia algum tempo que vivia num estado irritadiço e tenso, parecido com hipocondria. Andava tão absorto e isolado de todos que temia qualquer tipo de encontro, não só com a senhoria. Estava esmagado pela pobreza, e até mesmo o aperto em que vivia deixara de oprimi-lo ultimamente. Abandonara de vez as atividades essenciais e se negava a estudar. No fundo não temia senhoria nenhuma, tramasse lá o que quisesse contra ele (Dostoiévski, 2001, p. 12).

É assim, entre contradições e sombras, que Dostoiévski introduz ao leitor Raskólnikov – um protagonista cindido, marginalizado e humano. Sua angústia, longe de ser um mero estado emocional, é a expressão visceral de uma existência esfacelada pela consciência de sua própria liberdade. Mas o que define essa angústia que impregna cada gesto do personagem, como um veneno que tanto paralisa quanto aguça a percepção da sua existência? A angústia existencial, neste contexto, emerge no limiar entre o ser (enquanto ente situado no mundo) e o vir-a-ser (enquanto projeção de possibilidades não realizadas). Esse impulso de transição do ser ao vir-a-ser fundamenta-se na relação paradoxal entre liberdade humana e a incerteza radical do futuro: se, por um lado, há o desejo de transcender a condição presente para alcançar o eu idealizado, por outro, esse anseio colide com a tensão opressiva inerente à existência, já que o homem está simultaneamente condenado

à liberdade (como projeto contínuo) e à impossibilidade de prever as consequências definitivas de suas escolhas. É nesse hiato entre o presente concreto e o futuro projetado que a angústia se revela não como mero estado psicológico, mas como emblema ontológico da condição humana, expondo a tensão irreconciliável entre autonomia e vulnerabilidade.

Dito isso, este artigo explora as manifestações da angústia existencial na obra de Fiódor Dostoiévski, fundamentando-se em referenciais teóricos da filosofia existencial e da crítica literária. Conclui-se que a angústia, além de sentimento primordial da condição humana, pode ser categorizada em três dimensões interdependentes: A angústia ao ultrapassar um limiar, a angústia como a “possibilidade na possibilidade” de kierkegaard (ou a angústia como forma de redenção) e a angústia provocada pelo despertar existencial. Essas vertentes serão exploradas na primeira seção do estudo, que estabelece o arcabouço conceitual para a análise subsequente.

A segunda parte é dedicada à análise da novela *Crime e Castigo* (1866) e a passagens de outras obras de maturidade, para evidenciar a terceira forma de angústia – angústia provocada pelo despertar existencial. Observa-se nessas obras que, em vez de se voltarem para o cuidado com a existência em sua dimensão coletiva, concentram-se em uma busca obsessiva pela autorrealização, frequentemente marcada por paradoxos e autossabotagem. Para aprofundar essa reflexão, traça-se um diálogo com a filosofia de Emil Cioran, cuja visão sobre o desespero e a finitude humana ecoa as crises existenciais dos personagens dostoiévskianos.

Sobre a angústia existencial

Na obra *Crime e Castigo*, Rodion Românovitch Raskólnikov justifica o assassinato da velha usurária Aliena Ivánovna como um mal necessário – um sacrifício em prol de um bem maior. Movido por uma lógica utilitarista distorcida, o protagonista enxerga a vítima como um parasita social: alguém que, em sua

visão, drena a vida dos mais pobres sem contribuir para o tecido moral da sociedade. No entanto, o crime não se resume a um mero ajuste de contas; ele é a materialização de uma teoria filosófica elaborada pelo próprio Raskólnikov: a dos homens extraordinários.

[...] Quanto à minha divisão dos indivíduos em ordinários e extraordinários, concordo que ela é um tanto arbitrária, mas acontece que eu não chego a insistir em números exatos. É só na minha ideia central que eu acredito. Ela consiste precisamente em que os indivíduos, por lei da natureza, dividem-se geralmente em duas categorias: uma inferior (a dos ordinários), isto é, por assim dizer, o material que serve unicamente para criar seus semelhantes; e propriamente os indivíduos, ou seja, os dotados de dom ou talento para dizer em seu meio a palavra nova. Aqui as subdivisões, naturalmente, são infinitas, mas os traços que distinguem ambas as Categorias são bastante nítidos: em linhas gerais, formam a primeira categoria, ou seja, o material, as pessoas conservadoras por natureza, corretas, que vivem na obediência e gostam de ser obedientes. A meu ver, elas são obrigadas a ser obedientes porque esse é o seu destino, e nisso não há decididamente nada de humilhante para elas. Formam a segunda categoria todos os que infringem a lei, os destruidores ou inclinados a isso, a julgar por suas capacidades. Os crimes desses indivíduos, naturalmente, são relativos e muito diversos; em sua maioria eles exigem, em declarações bastante variadas, a destruição do presente em nome de algo melhor. (Dostoiévski, 2001, p. 269-270)

Em sua teoria dos homens extraordinários, Raskólnikov postula que certos indivíduos, como Napoleão, possuem uma autorização metafísica para violar códigos éticos e legais em nome de um futuro glorioso. Segundo sua lógica, a genialidade ou uma suposta missão histórica colocaria esses seres excepcionais acima da moralidade convencional, concedendo-lhes o direito de sacrificar vidas em prol de um bem superior. Essa racionalização, porém, não se sustenta como mera abstração filosófica: Raskólnikov a internaliza como justificativa para seu crime, enxergando-se como um escolhido destinado a purgar a sociedade da figura parasítica de Aliena Ivánovna. Ao assassinar a agiota, ele busca não apenas limpar o mundo de um mal, mas também validar sua própria superioridade

– um experimento existencial que mistura megalomania e autoengano. Dostoiévski, no entanto, desmonta essa dicotomia entre racionalização intelectual e ação desumana ao expor o colapso psicológico do protagonista: a suposta justiça superior degenera em angústia caótica, revelando que a tirania, mesmo quando vestida de utopia, corrói tanto o carrasco quanto a vítima.

Após já ter em mente a possibilidade do assassinato, ao passar por um bar imerso no caos e na miséria de São Petersburgo, Raskólnikov ouve acidentalmente um diálogo revelador entre um estudante e um oficial:

[...] Mate-a e tome-lhe o dinheiro, para com sua ajuda dedicar-se depois a servir a toda a humanidade e a uma causa comum: o que você acha, esse crime ínfimo não seria atenuado por milhares de boas ações? Por uma vida – milhares de vidas salvas do apodrecimento e da desagregação. Uma morte e cem vidas em troca – ora, isso é uma questão de aritmética. Aliás, o que pesa na balança comum a vida dessa velhota tísica, tola e má?[...] (Dostoiévski, 2001, p.80).

A conversa funciona como um espelho perverso de seus próprios devaneios. Raskólnikov, que já planejava o assassinato da usurária, vê naquela ‘aritmética moral’ uma validação externa de sua teoria: a ideia de que o assassinato de uma figura parasítica poderia ser redimido por uma suposta economia de salvação. Não se trata, porém, de uma coincidência passiva, mas de um momento de projeção psicológica: o protagonista interpreta o diálogo como uma profanação sagrada, quase uma autorização cósmica para seu crime. Contudo, a cena expõe uma ironia trágica. Enquanto Macbeth é empurrado ao abismo por forças externas (as bruxas e Lady Macbeth), Raskólnikov é seu próprio oráculo. Sua solidão intelectual o condena: não há parceiros conspiratórios, apenas o eco de sua mente dividida entre a racionalização niilista (‘é uma questão de aritmética’) e os vestígios de uma consciência humanista – ainda que abafada. O estudante e o oficial, figuras quase fantasmagóricas, personificam a voz da razão desencarnada, destituída de empatia, que Raskólnikov internaliza como dogma. Dostoiévski, assim, subverte a lógica utilitarista: o diálogo no bar não justifica o crime, mas expõe sua vacuidade ética. A

frieza matemática do argumento ('uma morte por mil vidas') contrasta com a realidade visceral do assassinato – o sangue, o pânico e a culpa que corroem Raskólnikov. A 'aritmética' desmorona ante a incalculabilidade da alma humana.

Raskólnikov, em seu estado de isolamento e obsessão, vê a conversa entre o estudante e o oficial como uma confirmação externa de seus pensamentos internos. O estudante argumenta que a morte da velha agiota seria um bem para a sociedade, já que ela é uma exploradora e seu dinheiro poderia ser usado para ajudar os necessitados. Para ele, a coincidência não é mero acaso, mas uma intervenção do destino, como se o universo estivesse conspirando para que ele cometesse o crime.

Nesse ponto, podemos analisar a angústia diante do limiar a ser ultrapassado. Bakhtin conceitua o limiar como o local no qual a personagem descobre a si mesma e seu inacabamento. Esse limiar advém do sujeito, inacabado por natureza, não possui identidade fixa e nem definida, sua manifestação no romance polifônico só pode ocorrer em um espaço em que a relatividade e a polêmica sejam tônicas. Quase todos os personagens Dostoievskianos se encontram no limiar, por isso são seres em construção, sempre dinâmicos e em constante mudança. Muitos de seus personagens são movidos "por um sonho utópico de fundação de algumas comunidades de seres humanos fora das formas sociais existentes" (Bakhtin, 2003, p. 201).

O assassinato da velha agiota pode ser entendido como o limiar de Raskólnikov, tendo em vista que, a partir dali, ocorrerá uma mudança profunda em sua perspectiva. Esse ato extremo o levará a colocar sua teoria à prova, revelando, por fim, a impossibilidade de se categorizar como um "ser extraordinário". Quer seja devido à sua incapacidade de lidar com o peso da culpa, quer seja pela consciência de que sua visão de superioridade moral era ilusória, Raskólnikov descobre que não consegue transcender as normas éticas e sociais que regem a humanidade comum. A partir desse momento, ele é confrontado com a realidade de sua fragilidade psicológica e moral, sendo que o crime, portanto, não só marca o início de sua queda, mas

também o ponto de partida para sua angústia existencial.

A angústia provocada pelo despertar existencial

O angustiar-se ou desesperar-se ocupa um lugar central na filosofia de Emil Cioran, pensador romeno que transformou sua própria existência em laboratório para explorar os abismos da condição humana. Desde a juventude, assombrado por insônias crônicas e uma inquietação metafísica, ele elegeu a escrita como único antídoto possível contra a avalanche de pensamentos que o consumiam. Em cadernos repletos de reflexões lapidares, esboçava aforismos cortantes, em que a lucidez extrema sobre o absurdo da vida se mesclava com uma ironia ácida.

Foi em Dostoiévski que Cioran encontrou seu espelho existencial, descrevendo-o como “o maior dos gênios, o maior dos romancistas, tudo o que se quiser dizer, todos os superlativos” (Cioran, 1995). A admiração, longe de ser mero acaso, revelava uma sintonia paradoxal, pois embora separados pelo ateísmo niilista de Cioran e o cristianismo ortodoxo de Dostoiévski, ambos convergiam na obsessão por explorar os abismos da psique humana, como a culpa, o desespero e a vertigem diante do vazio, ou seja, a sombra que habita a condição humana transformando-a em arte e pensamento.

Para Cioran, o desespero não era uma patologia a ser curada, mas uma forma radical de honestidade. Seus textos, escritos em francês (língua que adotou como exílio voluntário), revelam uma filosofia que recusa consolos, abraçando a vertigem de existir sem respostas. Nas entrelinhas, há um paradoxo, pois a mesma angústia que corroía sua paz tornou-se matéria-prima para uma obra que, décadas após sua morte, continua a ressoar como um alerta contra as ilusões do otimismo ingênuo.

Nesse sentido, podemos perceber a angústia, por ora, como um medo do que há de vir, construído a partir da consciência consciente de que a vida é passageira, de que a morte é

inevitável e de que o tempo escapa irremediavelmente, gerando uma sensação de vazio e inquietação frente a inúmeras possibilidades em um mundo sem sentido. Cioran observava que, diante da liberdade, sentimos receio das escolhas e das decisões. Para ele, o ser humano tem um ímpeto constante de fugir de cada possibilidade existente, pois cada escolha carrega consigo um peso insuportável, que torna a liberdade uma fonte incessante de angústia, e nos torna verdadeiros “homens subterrâneos”.

[...] Quando toda a sensibilidade estremece, quando te tornas sujeito de maneira absoluta, no mundo todo só existe a tua angústia. No paroxismo da angústia, o homem se torna sujeito absoluto, porque então tomou consciência plena de si mesmo, da unicidade e da existência exclusiva de seu destino. As outras vivências totais criam comunhões limitadas por certos esquecimentos e que se comprazem nas reticências, enquanto a angústia absoluta coloca o sujeito na posição demiúrgica da unicidade. Não da unicidade como um irreversível individual no plano de outros irreversíveis, mas como uma existência irreversível absoluta, como a existência única. A angústia absoluta leva à solidão absoluta, ao sujeito absoluto. [...] (Cioran, 2014, p. 40).

No entanto, a angústia vai muito além de um simples sentimento diante da vida, sendo uma corrente filosófica em si mesma, profundamente enraizada no pensamento do século XX. Essa corrente se centra em um desespero pelo próprio desespero, uma forma de existir marcada pelo desassossego, que constitui o indivíduo em sua essência. Tal Dostoiévski, Cioran também remete à primazia do indivíduo na construção de sua existência, na busca por sua verdade e na compreensão do porquê morrer. O desespero, tal qual a angústia, emerge da busca incessante pelo belo, pelo harmônico, pelo feliz. E essa busca, em vez de resultar na realização desses ideais, acaba por gerar insatisfação, um “estar-se mortalmente doente”. Esse estado de “doença mortal” indica uma morte em vida: se a morte é o fim da vida, morrer em vida representa o fim da própria morte, uma espécie de angústia existencial, como estar preso em uma prisão aberta, sem a possibilidade de fuga.

A figura de Prometeu, em seu ato de rebeldia ao roubar o

fogo dos deuses, serve como analogia perfeita. Ele é condenado a um castigo eterno pelo seu ato de transgressão. Da mesma forma, o ser humano, ao roubar o “fogo” da razão, herda a capacidade de perceber sua fragilidade diante da existência, revelando sua impotência, tal como Prometeu, o homem, ao desafiar os limites impostos pela natureza e pela condição humana, é condenado a viver na desesperança, despidido dos véus da ignorância que antes o protegiam. Assim, Prometeu simboliza a rebeldia e a busca pelo conhecimento, mas também a futilidade de tal esforço, pois, envolto em sua vaidade de superar os limites impostos, acaba por se condenar a uma dor ainda maior.

De certa forma, essa angústia provocada pelo despertar existencial pode ser observada na passagem em que Ivan narra a Aliócha, em *Os Irmãos Karamázov*, uma história de sua autoria chamada “O grande Inquisidor”.¹ Esse grande Inquisidor representa um tema recorrente nas obras de Dostoiévski: a vontade de corrigir ou “melhorar” a criação. O Inquisidor, ao tentar “corrigir” a criação, ecoa o mesmo anseio utópico de Raskólnikov em *Crime e Castigo*, ao matar a agiota acreditando estar fazendo um bem maior. Essa vontade de transformar o mundo, de ajustar o desequilíbrio moral ou social, muitas vezes acaba mergulhando os personagens em um abismo existencial, revelando a futilidade de tentar impor uma ordem racional a um universo intrinsecamente caótico e absurdo. Como aponta Bakhtin, esses personagens buscam um novo mundo, uma nova forma de organização social, mas acabam prisioneiros de suas próprias escolhas, perpetuando um ciclo de dor e angústia.

O ato de angustiar-se também advém do confronto entre

1 A história se passa em Sevilha, no século XVI, durante a Inquisição Espanhola. Segundo Ivan, Jesus Cristo retorna à Terra quinze séculos após sua morte. Depois de realizar alguns milagres, ele é reconhecido pelo povo. No entanto, um cardeal, líder da Igreja, conhecido como o Grande Inquisidor, ordena sua prisão por heresia. Após prendê-lo, o Inquisidor visita Jesus em sua cela e explica os motivos de sua detenção. Segundo o Inquisidor, a Igreja já não precisa mais de Cristo, e sua volta perturbaria o sistema cuidadosamente construído para controlar as massas. Além disso, ele acusa Cristo de ter dado aos seres humanos a liberdade, algo que eles não sabem como manejar, o que os leva à miséria e ao caos. No final, após Jesus beijar os lábios do Inquisidor, ele é libertado com a ordem: “Vai-te e não voltes nunca... nunca”

realidade e imaginação, pois contradizendo Leibiniz, vivemos o pior dos mundos e nada do que possamos imaginar se compara com o vivível. Essa realidade assustadora nos faz perceber que, por mais que nos condicionamos a agir conforme o planejado, é no confronto com o real que tudo se torna mais difícil. Um exemplo disso pode ser Raskolkóv após o duplo assassinato, na busca por ser superior, por materializar-se como o tipo ideal de sua teoria, falha. Essa falha não foi planejada e sequer cogitada em momento algum. Assim como Ivan, ao saber que suas teorias influenciaram seu irmão bastardo, Smerdiakóv, a matar seu pai (não tão amado), sucumbe em febres e delírios. Ou, então, o suicídio de Nikolai Stavróguin, após saber que os assassinatos de sua célula niilista não ocorreram conforme o esperado. Todos esses personagens sucumbem à angústia de se perceber quem não quis ser. É como ser um impostor nos planos de si mesmo, e isso leva a desesperar-se, ou morrer em vida. Isso mesmo, porque todos esses personagens morreram, tiveram seu fim para que outro renascesse.

Raskólnikov, vive uma profunda crise existencial e psicológica após cometer o assassinato da velha agiota e de sua irmã. Sua angústia intensifica-se de forma avassaladora após o ato, transformando-o em um “moribundo” não apenas no sentido físico, mas também moral e espiritual. A teoria que ele elabora – a de que existem homens “extraordinários” que têm o direito de transgredir as leis morais comuns em nome de um bem maior – é posta à prova por suas próprias ações. No entanto, em vez de se sentir como um desses seres superiores, Raskólnikov é consumido pela culpa, pelo medo e pela desintegração de sua sanidade. A febre que o acomete não é apenas um sintoma físico, mas uma manifestação do conflito interno entre sua racionalização do crime e a realidade de sua consciência moral.

Ele é “trapaceado por si mesmo” porque, apesar de acreditar que poderia justificar o assassinato com base em sua teoria, descobre que não consegue escapar do peso de sua própria humanidade. A ideia de que ele seria um “homem extraordinário”, capaz de transcender a moral comum, revela-se uma ilusão, e ele é forçado a confrontar a realidade de que é, afinal,

um ser humano comum, sujeito às mesmas leis morais e emocionais que todos os outros.

Essa traição interna — a incapacidade de viver de acordo com sua própria teoria — é o cerne de sua angústia. Raskólnikov torna-se um “ser espectral” porque sua identidade, sua sanidade e sua visão de mundo desmoronam diante do crime que cometeu. Ele se condena à “admissão franca e até cruel da realidade do mal e da mesquinhez dos homens, à impossibilidade de fechar os olhos diante da pecaminosidade e do sofrimento [...]” (Pareyson, 2012, p. 25). Uma descoberta de si em si, do homem no homem.

Essa angústia, que emerge de um desesperar-se em vida, concentra-se no momento em que, ao ultrapassar um limiar existencial, o indivíduo vivencia a possibilidade do “vir a ser” — uma potencialidade que se apresenta como promessa de realização. No entanto, essa possibilidade, que é em si mesma uma abertura para o futuro, acaba por se desfazer quando o esperado não se concretiza. A expectativa, então, se rompe, e com ela desmorona a estrutura de sentido que sustentava a projeção do indivíduo. O “vir a ser” não se realiza, e o que resta é o vazio de uma promessa não cumprida, um desfazimento que reverbera na própria identidade do ser. Essa angústia coloca o indivíduo diante de um confronto inevitável entre o que “deveria ser” e o que “é”. Esse abismo entre a idealização e a realidade gera uma tensão insuportável, pois revela a fragilidade das construções simbólicas que conferiam sentido à sua existência.

Esse momento de ruptura, embora doloroso, é também profundamente revelador. Ele expõe a natureza paradoxal da condição humana: a liberdade de projetar-se no futuro, associada à impossibilidade de controlar ou garantir a realização dessas projeções. Aqui, a angústia não é apenas um sintoma de desespero, mas também um sinal de autenticidade, pois força o indivíduo a encarar a realidade em sua crueza, sem os véus da ilusão. Nesse sentido, a angústia existencial pode ser entendida como um convite à reconstrução do sentido. Ao confrontar-se com o fracasso do “vir a ser”, o indivíduo é desafiado

a encontrar novas formas de significação, não mais baseadas em expectativas idealizadas, mas na aceitação da finitude e da incerteza que caracterizam a existência. Essa aceitação, por sua vez, pode abrir caminho para uma vivência mais autêntica, em que o ser se reconhece como autor de sua própria narrativa, mesmo diante da ausência de garantias absolutas.

Importante destacar que essa forma de angústia não deve se confundir com a culpa. Fica evidente no decorrer do enredo, que Raskólnikov, após o duplo assassinato, pode ter sido consumido pela sua própria culpa. A culpa de Raskólnikov não é apenas social ou legal, mas profundamente moral e espiritual. Ele é atormentado pela consciência de que violou um princípio fundamental da humanidade: o valor da vida. Esse conflito interno é agravado por suas interações com outros personagens, como Sônia e Porfíri.

Contudo, a angústia que tratamos aqui não se reduz à culpa. Embora a culpa seja um tema amplamente explorado na obra, a angústia que corroí Raskólnikov vai além dela. Essa angústia atinge diretamente o cerne de sua identidade, expondo sua fragilidade como ser humano comum e dismantelando suas pretensões de grandeza. Ela age como uma força autônoma, independente do sentimento de culpa pelo crime cometido, confrontando-o com a realidade de sua condição humana e revelando a contradição entre suas aspirações e sua natureza, limitando-se não a um mero remorso pelo ato criminoso, mas como uma crise existencial que questiona sua própria essência. Raskólnikov, que se via como um ser superior, capaz de transcender as normas morais comuns, é forçado a encarar sua pequenez diante do universo e a falência de sua teoria sobre os “homens extraordinários”. A angústia, portanto, não é apenas um produto da culpa, mas uma revelação dolorosa de sua humanidade imperfeita e limitada.

Um exemplo dessa angústia pode ser percebido na seguinte passagem:

— Cala-te, Sônia, eu não estou rindo coisa nenhuma, é que eu mesmo sei que foi o diabo que me arrastou. Cala-te, Sônia, cala-te! — repetiu com ar sombrio e insistente. — Eu sei tudo. Já pensei, repensei e sussurrei tudo isso cá comigo quando

estava deitado no escuro naquele momento... Eu mesmo me dissuadi de tudo isso cá comigo, até o último e mais ínfimo detalhe, e estou sabendo tudo, tudo! E como me saturou, como me saturou naquela ocasião toda essa conversa fiada! Eu queria esquecer tudo e recomeçar, Sônia, e parar com essa conversa fiada! Será que tu pensas que eu fui para lá como um imbecil, de modo irrefletido? Eu fui como um homem inteligente, e foi isso mesmo que me pôs a perder! Será que tu pensas que eu não sabia ao menos, por exemplo, que, se já havia começado a me perguntar e me interrogar — tenho ou não o direito de ter poder? — é que eu, então, não tinha o direito de ter poder? Ou se eu me fazia a pergunta: o homem é um piolho? — é que, portanto, o homem não era um piolho para mim mas era um piolho para aquele a quem isso não entra na cabeça e vai em frente sem fazer perguntas... E se eu passei tantos dias sofrendo por saber: Napoleão o faria ou não? — então eu já percebia claramente que não sou Napoleão... Eu suportei todo, todo o tormento dessa conversa fiada, Sônia, e desejei arremessá-la toda de cima dos meus ombros: Sônia, eu quis matar sem casuística, matar para mim, só para mim! A esse respeito eu não queria mentir nem a mim mesmo! Não foi para ajudar minha mãe que eu matei — isso é um absurdo! Eu não matei para obter recursos e poder, para me tornar um benfeitor da humanidade. Absurdo! Eu simplesmente matei; matei para mim, só para mim: agora, quanto a eu vir a ser benfeitor de alguém ou passar a vida inteira como uma aranha, arrastando todos para a rede e sugando a seiva viva de todos, isso, naquele instante, deve ter sido indiferente para mim!... E não era do dinheiro, Sônia, que eu precisava quando matei; não era tanto o dinheiro que me fazia falta quanto outra coisa... Agora eu sei tudo isso... Compreende-me: se voltasse a trilhar o mesmo caminho, talvez eu nunca mais repetisse o assassinato. Eu precisava saber de outra coisa, outra coisa me impelia: naquela ocasião eu precisava saber, e saber o quanto antes: eu sou um piolho, como todos, ou um homem? Eu posso ultrapassar ou não! Eu ousou inclinar-me e tomar ou não! Sou uma besta trêmula ou tenho o direito de... (Dostoiévski, 2001, p.427)

Nessa passagem, Raskólnikov expõe a profundidade de sua crise interior. Ele reconhece que o assassinato não foi motivado por razões práticas, como ajudar sua família ou obter riqueza, mas por uma necessidade de autoconhecimento e afirmação de sua própria identidade. A pergunta central — “sou um

piolho, como todos, ou um homem?” — revela o cerne de sua angústia: a dúvida sobre sua capacidade de transcender as limitações humanas e justificar suas ações com base em uma suposta superioridade moral. Essa angústia, portanto, não é apenas um reflexo de sua culpa, mas uma crise existencial que o obriga a confrontar a falência de suas teorias e a realidade de sua condição humana. Raskólnikov, que se via como um “homem extraordinário”, é forçado a encarar sua própria mediocridade e a reconhecer que, no fundo, é tão vulnerável e falível quanto qualquer outro ser humano. A angústia, nesse sentido, é o mecanismo que o conduz à redenção, pois só através do sofrimento e da aceitação de sua humanidade ele poderá encontrar um caminho para a regeneração.

No entanto, essa angústia possibilita a descoberta do homem no homem, com a possibilidade de personagens perniciosos, trêmulos, arredios diante do desconhecido, anêmicos. Essa perniciosidade é encontrada na obra de Cioran, como na seguinte passagem: “estar nos cumes, porém, não indica necessariamente altura, mas penhasco, profundidade. Viver nos cumes do desespero significa chegar aos mais terríveis abismos”. (Cioran, 2011, p.75)

Essa concepção de homem no homem nos eleva, ou nos atira nos mais profundos subsolos, diante da queda dos véus que supostamente nos conferiam superioridade, resta-nos apenas a angústia de ser humano — demasiado humano. Esse elo subterrâneo, essa consciência da fragilidade e da finitude, é o ponto de convergência entre os autores que se debruçaram sobre a condição humana, todos habitando o mesmos abismos, compartilhando a mesma perplexidade diante do vazio e da permanência.

Cioran conduz a história humana a um sentido de inadequação. Para ele, o homem é um ser cindido: de um lado, o tédio, esse peso opressivo da monotonia; do outro, a ânsia incessante de transformar a vivência por meio de artifícios e simulacros, na busca desesperada por um ápice finalístico, um sentido que justifique a existência. No entanto, é nesse entremeio, nesse intervalo entre o tédio e a busca, que somos obrigados

a viver. E é justamente na existência que nos deparamos com o desespero, com a consciência aguda de que toda tentativa de transcendência é, em última instância, fadada ao fracasso.

Essa visão não é apenas pessimista, mas também profundamente realista. Ela nos confronta com a natureza paradoxal da condição humana: somos seres que aspiram ao infinito, mas estão presos à finitude; que buscam a plenitude, mas esbarram na fragmentação. A angústia, portanto, não é um acidente, mas uma consequência inevitável dessa dualidade.

Nietzsche, em *Humano, Demasiado Humano*, já havia explorado essa ideia, ao desconstruir as ilusões que sustentam nossas crenças e valores. Para ele, a queda dos véus da metafísica e da religião não deveria nos lançar no niilismo, mas sim libertar-nos para criar novos significados, ainda que provisórios e humanos. Cioran, por sua vez, parece ir além, sugerindo que mesmo essa criação é permeada por uma ironia trágica, pois sabemos que nossos artifícios são, em última análise, simulacros. A busca por sentido, portanto, é sempre acompanhada pela sombra do desespero, pela consciência de que tudo o que construímos é precário e efêmero.

Nesse contexto, a existência humana se revela como um constante estado de tensão: entre o tédio e a ânsia, entre a finitude e o desejo de transcendência, entre a criação de significados e o reconhecimento de sua fragilidade. O desespero, longe de ser um mero sintoma de fraqueza, é a expressão máxima dessa condição. Ele nos confronta com a realidade crua de que não há respostas definitivas, apenas perguntas que ecoam no vazio.

[...] a obsessão pelo inédito é o princípio destruidor de nossa salvação. Caminhamos para o inferno na medida em que nos afastamos da vida vegetativa, cuja passividade deveria constituir a chave de tudo, a resposta suprema a todas as nossas interrogações; mas o horror que ela nos inspira fez de nós essa horda de civilizados, de monstros oniscientes que ignoram o essencial. (Cioran, 2011a, p.118)

A busca pela essência, em Cioran, é o que tira o homem da inércia, mas também o que o lança em direção ao pior. Essa busca não é movida por uma certeza, mas por uma falta, uma

carência que nunca pode ser preenchida. O essencial, aquilo que é imediato e concreto, nunca satisfaz o homem, pois ele é um ser que aspira ao infinito, ao absoluto, ao transcendente. No entanto, essa aspiração é, por definição, impossível de ser realizada. Assim, o homem se vê preso em uma armadilha: o essencial não o satisfaz, mas o impossível está fora de seu alcance. Essa tensão entre o real e o ideal é o que o impulsiona a agir, a criar, a buscar, mesmo estando essas ações estão fadadas ao fracasso ou à degeneração.

Ao buscar o impossível, o homem acaba se afastando do essencial e mergulhando em uma espiral de ilusões e artifícios. Essas construções – sejam religiosas, filosóficas, artísticas ou culturais – são tentativas de preencher o vazio existencial, mas, como são baseadas em quimeras, acabam por corromper e apodrecer a existência. Cioran vê nessa busca uma ironia trágica: o homem, em sua ânsia de transcender, acaba se perdendo em simulacros que o afastam ainda mais de qualquer possibilidade de autenticidade. A busca pelo impossível, portanto, não é apenas inútil, mas também perigosa, pois leva o homem a negar sua própria condição e a se perder em ilusões que o corroem por dentro.

Raskólnikov, cansado da mesmice, almeja novas coisas, delira, sonha, projeta a vida como uma dádiva, mas, basta dois passos adiante, entedia-se, as coisas perdem o brilho, a realidade torna-se crua e, sobretudo, má. Cioran entende que o delírio e o tédio são duas forças fundamentais que moldam a existência humana, representando os extremos de uma mesma condição: a incapacidade do homem de encontrar repouso ou sentido na realidade imediata.

O tédio é, para Cioran, o peso opressivo da monotonia, a sensação de que a vida é repetitiva, vazia e sem sentido. É um estado de inércia, em que o homem se vê paralisado diante da ausência de estímulos ou motivações. O tédio não é apenas uma falta de ocupação, mas uma consciência aguda da insignificância de todas as coisas, sendo uma forma de lucidez, ainda que dolorosa, pois expõe a precariedade da existência.

No entanto, o homem não consegue suportar o tédio por muito tempo. Ele é um ser que precisa de movimento, de ação, de sentido — mesmo que esse sentido seja ilusório. É aqui que entra o delírio. O delírio, em Cioran, é a fuga do tédio por meio da criação de ilusões, de projetos grandiosos, de crenças transcendentais. É a tentativa de transformar a existência, de dar-lhe um significado que ela, em si, não possui. O delírio é o que impulsiona o homem a agir, a sonhar, a buscar, mesmo sabendo que suas buscas são fadadas ao fracasso. Ele é, portanto, uma forma de negação da realidade, uma recusa em aceitar a insignificância da vida. Mas o delírio não é uma solução; é, antes, uma nova forma de sofrimento. Ao fugir do tédio, o homem se lança em uma espiral de atividades frenéticas, de projetos utópicos, de crenças absolutas, que, em vez de preencher o vazio, apenas o ampliam. O delírio é, assim, uma fuga que leva a uma queda ainda maior, pois ele mascara a realidade, mas não a transforma. E quando o delírio se desfaz — como inevitavelmente acontece —, o homem se vê novamente confrontado com o tédio, agora ainda mais insuportável, pois a ilusão de sentido já se foi.

Raskólnikov, na sua busca por dar fim ao tédio, não suportando sua condição humana, se sente inadequado, insatisfeito, sente que falta algo, por isso agiu, assassinou a velha agiota, odiosa, causadora de males. Tudo isso em uma tentativa de provar, a si mesmo, sua excepcionalidade, sua superioridade frente a tudo e a todos. Esta vontade de agir delirante, aparente a um crente obstinado, inflama dentro de si a vontade de desentediarse, levando-o às últimas consequências, o duplo assassinato, a consagração de alguém que se julga acima do bem e do mal. No entanto, na materialização de tudo vem a impossibilidade de ser aquilo que, delirantemente, pensou ser. Aqui, a angústia faz sua morada.

Dessa forma, a angústia existencial em Dostoiévski e Cioran revela-se não apenas como um sintoma do desespero humano, mas como uma força paradoxal que impulsiona o indivíduo a confrontar sua própria finitude. Em Raskólnikov, a tentativa de transcender a mediocridade por meio do crime resulta no colapso de sua identidade, evidenciando que a busca por um

sentido absoluto é, muitas vezes, a raiz do próprio sofrimento. Já em Cioran, a angústia é o ponto de convergência entre a lucidez e a condenação à existência, uma revelação brutal da precariedade de toda construção humana. Assim, entre o delírio e o tédio, entre a queda e a possibilidade de reinvenção, resta ao homem apenas o enfrentamento de sua condição — frágil, finita e irremediavelmente angustiada.

Referências bibliográficas

CIORAN, Emil. A insônia da razão. Entrevista concedida a Michael Jacob. São Paulo: Folha de S.Paulo, 12 fev. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/2/12/mais!/3.html>. Acesso em: 29 abr. 2025.

CIORAN, Emil. *História e utopia*. Tradução José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CIORAN, Emil. *Breviário de decomposição*. Tradução José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *Crime e castigo*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *Os demônios*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *Os irmãos Karamázov*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

PAREYSON, Luigi. *Dostoiévski: filosofia, romance e experiência religiosa*. Tradução Maria Helena Nery Garcez, Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

El revanchismo en Fiódor Mijáilovich Dostoievski

Revanchism in the work of Fiódor Mijáilovich Dostoievski

Autor: Tomás Salvador Bombachi
Universidad de Buenos Aires,
Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025
Recebido em: 28/02/2025
Aceito em: 07/05/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.234422>

BOMBACHI, Tomás Salvador.
Revanchism in the work of Fiódor Mijáilovich Dostoievski.
RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 294-317, 2025.



El revanchismo en Fiódor Mijáilovich Dostoievski

Tomás Salvador Bombachi*

Resumen: El presente trabajo propone, a partir de una selección de obras, analizar los conceptos de “revanchismo” y “venganza” en la obra de Fiódor Mijáilovich Dostoievski. Primero, se brindan definiciones y diferencias entre ambos conceptos. Luego, se aborda los períodos de la producción literaria del autor y, fundamentalmente, los héroes de sus novelas *Pobres gentes* (1846), *Aldea Stepántchikovo* (1859) y *Los hermanos Karamázov* (1880). Estos serán analizados de manera lineal y consecutiva, aunque no de forma contrastiva. De esta forma, proponemos una breve genealogía del concepto “revanchismo” en nuestro autor ruso.

Abstract: The present paper proposes, based on a selection of works, to analyze the concepts of “revanchism” and “revenge” in the work of Fyodor Mikhailovich Dostoievski. First, definitions and distinctions between the two concepts are provided. Then, the different periods of the author’s literary production are addressed, with a particular focus on the protagonists of his novels *Poor Folk* (1846), *The Village of Stepanchikovo* (1859), and *The Brothers Karamazov* (1880). These will be analyzed in a linear and consecutive manner, though not contrastively. In this way, we propose a brief genealogy of the concept of “revanchism” in our Russian author.

Palabras clave: Revanchismo; Venganza; Dostoievski; Karamázov; Stepántchikovo
Key words: Revanchism; Revenge; Dostoievski; Karamázov; Stepantchikovo

**"Mientras que en Occidente un escritor asume ante
todo un compromiso estético, en Rusia asume ante
todo un compromiso ético".**

**Alejandro González, "Introducción"
en *Memorias del subsuelo***

"Allí donde estés, ¡cava hondo!

¡Debajo está el manantial!

Deja que los hombres oscuros griten:

"Debajo está siempre...el infierno".

***La gaya ciencia*, Nietzsche.**

Revanchismo y venganza. Un breve recorrido en la literatura

La venganza y el revanchismo son tópicos extendidos en la literatura universal. Recordemos la mitología griega y los castigos de sus dioses a los humanos o incluso entre ellos. En el Siglo de Oro español encontramos a Lope de Vega y su obra *El castigo sin venganza* (1631). *Hamlet* (1623) de William Shakespeare, el príncipe que desea vengar la muerte de su padre. En la literatura gauchesca argentina, *Martín Fierro* (1871) de José Hernández, cuyo héroe lleva en sí la marca de la injusticia social y la violencia estatal. La narrativa norteamericana también aborda estos temas: "El tonel de amontillado" (1846)

* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), estudiante de Letras. Docente de Lengua y literatura en el Instituto Nuestra Señora de la Misericordia de Belgrano. <https://orcid.org/0000-0001-7420-4688>; toomi.bombachi@hotmail.com

de Edgar Allan Poe, una escena que Ray Bradbury reinterpreta en *Crónicas marcianas* (1950), donde la víctima, antes victimario, es conducida escaleras abajo y “enterrada viva” detrás de una pared, tal como sucede en “El gato negro” de Poe. De manera similar, Jorge Luis Borges en el cuento “Emma Zunz” (1948) narra una venganza donde la protagonista, Emma, planifica minuciosamente vengar a su padre, quien había sido asesinado a causa de un negocio, convirtiendo al victimario de éste en víctima.

En este trabajo, los conceptos venganza y revanchismo en la literatura se interpretan de manera distinta entre sí, cada uno con sus particularidades de sentido. Por un lado, la venganza se interpreta como un impulso puramente personal, causado por actos que afectan la imagen negativa de la persona;¹ está ligado al honor propio. Su propósito es simplemente “devolver daño por daño” y, en este sentido, los personajes que actúan bajo este impulso suelen quedar al margen de conflictos sociales o políticos reaccionando únicamente cuando son ofendidos en lo personal. Los actos de venganza no llevan en sí la potencialidad de trasgredir los valores aceptados, ni buscan la unión u organización entre pares. Por otro lado, el revanchismo toma un cariz más amplio y colectivo, busca restaurar un equilibrio que ha sido quebrantado y lleva en sí distintas voces que van desde lo político y lo social hasta lo ético. La revancha concuerda con lo trabajado en otro artículo,² a saber, con la idea de “criticismo dostoievskiano”. Aquellos espíritus revanchistas no miran el mundo desde la lejanía ni hablan

1 Para ofrecer un breve marco al concepto “imagen negativa”, tomamos el estudio *Poiteness. Some universals in language usage* (1987), de Brown P. y Levinson S. La imagen positiva y la imagen negativa son componentes de la persona modelo (PM) junto a la racionalidad. Para los autores, la imagen es un objeto investido libidinalmente; esta puede ser mantenida, ratificada, perdida. La imagen negativa son los deseos propios de la persona, su libertad de acción –distinta a la imagen positiva, que es lo reivindicado por otros actantes, es decir, que el deseo de la persona sea deseado por los demás. La imagen negativa se ve afectada cuando no se respeta la libertad de acción, como en el caso de las órdenes, amenazas, amonestaciones. En este caso, sin ahondar ni precisar en los conceptos de libertad y privación que esta teoría propone, nos sirve para postular la idea de que, en la venganza, el vengador busca que su imagen negativa (sus deseos y conductas propios y particulares) no sea afectada por otros deseos sociales que siguen la normal de la cortesía positiva.

2 BOMBACHI, Tomás Salvador. El ‘espíritu libre’ y Goliadkin: una lectura de Dostoievski bajo la crítica nietzscheana. *RUS*, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 146-167, 2023.

por y para sí. La vocación para la búsqueda de la verdad y su indiferencia ante el quietismo por parte del espíritu libre revanchista lo llevan a la crítica de lo establecido, al acto de desligamiento de los valores morales y la actualización de estos.

En ambos conceptos, inevitablemente, se presentan dos figuras: el agresor y el agredido o el victimario y la víctima. Aparecen también el individuo y el Estado, lo que configura la relación clásica de poder. Para diferenciar ambos conceptos debemos preguntarnos: ¿Cuál es la raíz del conflicto? ¿Se trata de una confrontación motivada por una cuestión personal o, más bien, allí puede leerse una voz social, ética? Y, en cuanto a la lucha, ¿es contra un individuo aislado o se enfrenta a un poderoso aparato estatal, gobierno o ideología?

El siglo XIX de las letras rusas no fue ajeno a la cuestión de la revancha. En el cuento “El capote” (1842) de Nikolái Gógol podemos observar al pequeño funcionario Akaki Akákievich Bashmachkin³ aplastado por un sistema que lo empequeñece y lo vuelve minúsculo. Paradójicamente, el relato muestra cómo el individuo, en su insignificancia, altera la cómoda negligencia de los oficiales y superiores, quienes desoyen e ignoran sus reclamos como un simple ciudadano. El fantasma de Akaki, tras haber sufrido el robo de su capote y ser humillado, espera a sus victimarios, en especial al *personaje importante*, en la oscuridad de la plaza. Este personaje, inaugural de la clásica figura del “hombre pequeño”, está lleno de rabia, ansioso por restaurar el equilibrio perdido a manos de quienes lo despojaron no sólo de su abrigo, sino de su dignidad. Akaki simboliza a los humillados y ofendidos, a aquellos sin rango, que no tienen nada de especial y son relegados de la vida activa; como Akaki hay cientos, miles. Esto se percibe en el ambiente opresivo en el que están estructuradas las relaciones sociales. Gógol dota a Akaki de una, aunque breve y por momentos ausente físicamente, voz social. Aquella es el canal de expresión del desequilibrio social, económico y ético. ¿Qué necesidad está impresa en el fantasma que Gógol lo hace volver al lugar del crimen en búsqueda de revancha? Al final de la narración,

³ Este apellido, nos indica Gógol, suele entenderse como “bajo la suela”.

el *personaje importante*, luego de entregarle el capote al fantasma de Akaki y volver desesperadamente a su hogar,

guardó silencio y no dijo a nadie una palabra de lo sucedido, ni dónde había estado, ni adónde quería ir. El incidente le causó fuerte impresión. Ya era mucho más raro oírlo decir a sus subordinados: “¿Cómo se atreven ustedes, comprenden ustedes a quién tienen delante?”, y, si acaso alguna vez lo decía, no era sin haberse enterado antes del asunto. Y lo más admirable es que a partir de ese momento se acabaron las apariciones del funcionario difunto: por lo visto, el capote del general le había venido como anillo al dedo; al menos no volvió a oírse que en ninguna parte le hubieran quitado a nadie el capote (Gógol, 1994, p. 128)

Esto es el acto que busca un revanchista: enfrentar de algún modo aquellas figuras de poder que simbolizan la autoridad y al mismo tiempo perpetúan la desigualdad. Poder y autoridad. En este sentido es posible ver el cuento de Gógol también como una crítica a ciertos aspectos de la vida rusa, a saber, la sociedad estamental profundamente desigual y los abusos de poder. Antes de Akaki, en el poema “El jinete de bronce” (1837) de Alexandr Pushkin, el joven Eugenio, humilde funcionario, soñador, “el desgraciado”, confronta a la estatua de Pedro I, el Grande, representada por el jinete de bronce en San Petersburgo.⁴ Aquí se contraponen el héroe pequeño o la figura del ciudadano común y el poder imperial, representando la impotencia frente al dominio absoluto del Zar. También en este poema hay una clara actitud crítica frente al aparato estatal, a la figura poderosa que envuelve y rige la vida cotidiana. Lejos de configurar una “batalla íntima”, característica del romanticismo alemán de comienzos del siglo, aquí el individuo romántico ruso en vez de centrarse en sus dilemas internos desafía abiertamente al aparato estatal, encausando su enfrentamiento en la ciudad, hacia el espacio abierto.

La producción literaria de Fiódor Mijáilovich Dostoievski

4 Este bien puede ser un ejemplo de lo que denominamos “revanchismo”. Observamos la contraposición entre el individuo y el Estado con toda su fuerza. De todos modos, también en Pushkin hay ejemplos de “venganza”. En su novela en verso *Evgueni Onieguin* (1825-1833), cuando Lenski fallece en el duelo con Eugenio, un duelo “pasional” e íntimo, podemos observar, sin ignorar todo el significante social que aglutina la figura de Tatiana, un ejemplo una mera venganza.

despliega una gran vastedad de temas propios del discurso literario como también aquellos que exceden lo estrictamente literario. Inicia a mediados del siglo XIX, bajo un régimen riguroso de censura estatal por parte del zar Nicolás I, que controlaba cada aspecto de la vida intelectual y cultural en Rusia. Sin embargo, esta censura no impidió el desarrollo de una gran producción literaria, como tampoco la inmersión en la escena literaria de distintas corrientes ideológico-literarias. Joseph Frank, en *Dostoievski. Semillas de la revolución* (1976), distingue las distintas influencias que marcaron al autor enseñándole a observar la vida humana y a compaginar su literatura “desde una perspectiva absoluta o trascendental, y aquellas otras que agudizaron su conciencia acerca de los temas sociales de su mundo contemporáneo” (Frank, 1984: 149). Además de la presencia de temas sociales, el idealismo romántico alemán y el romanticismo social francés no sólo están impresos en el primer período de la obra de Dostoievski sino en el paradigma literario ruso de mediados del siglo XIX.⁵ Piotr Kropotkin en *La literatura rusa* (1943) comenta que a principios del siglo, durante el reinado de Alejandro I, como consecuencia de la campaña en Alemania y la ocupación de París por el ejército ruso en 1814, las ideas de la libertad e igualdad fueron insertadas paulatinamente en la sociedad. Esto se refleja no sólo en la famosa “revuelta decembrista” de 1825, aunque sofocada rápidamente por el zar, sino también en el ambiente literario de comienzos de la primera mitad del siglo, con lo cual se supera la etapa clasicista de las letras rusas.⁶

5 Para Frank en “Los dos romanticismos”, donde desarrolla el periodo de transición de la cultura rusa entre la influencia de la literatura romántica germana, la filosofía idealista y el romanticismo social francés, Dostoievski ocupa un lugar intermedio en ambos romanticismos: ambas corrientes e ideas se complementan y dan curso a un corpus literario que tamiza los aspectos sociales, políticos y trágicos de la realidad rusa y contempla aspectos “trascendentales o absolutos” o las “fuerzas naturales” del espíritu humano. Si bien destaca las influencias de autores como Balzac, Racine, Schelling, algunos de los cuales Dostoievski no sólo leyó sino también tradujo, como en el caso de *Eugenia Rastignac* de Balzac, se desprende de su análisis la idea de “síntesis”: en nuestro autor, influenciado inevitablemente por Alexandr Pushkin y Nikolái Gógol, comienza a emerger un “nuevo estilo de naturalismo sentimental”, es decir, una respuesta a las condiciones sociales y política de la época en Rusia, incorporando una dimensión *emocional* y *moral*.

6 Es interesante el comentario de Piotr Kropotkin sobre la “forma” y el “contenido” en nuestro autor: “Dostoievski escribió con tal rapidez que, como lo ha demostrado Dobroliúbov en

Como dijimos, atravesada por el régimen de censura zarista, primero de Nicolás I y luego de Alejandro II,⁷ la producción literaria de Dostoievski revela una vastedad de personajes que simbolizan el espectro social de la vida rusa y sus debates de época. Frank ha señalado que los personajes de Dostoievski pueden interpretarse como “semillas de la revolución”: estos personajes son caracterizados por su condición de reclusos, pequeños, humillados y ofendidos, aplastados bajo el peso de la maquinaria estatal; estos, sobre todo en las primeras experiencias novelísticas del escritor, preparan el fermento que alimentará su segundo momento de producción. Este desarrollo puede leerse como un proceso sistemático, desde héroes que comienzan a pensar desde su cuartucho de alquiler o subsuelo el modo adecuado para llevar a cabo su enfrentamiento, crimen o revuelta, hasta aquellos que llevan a la acción sus “ideas sueltas en el aire”.

Aquellos “espíritus libres” o “caminantes”, vistos desde la filosofía nietzscheana, son quienes perciben el mundo como una oportunidad para corregir, renovar o suplantar los valores e ideas tradicionales en pos de un humanismo —en Dostoievski, un humanismo de tipo ruso. Entre estos personajes, destacan aquellos que guían este trabajo: Makar Alexéievich Diévuchskin, un insignificante funcionario que vive en la miseria y desamparo y sufre humillaciones de sus

ciertas partes, la forma literaria está casi por debajo de cualquier crítica. Sus héroes hablan en forma negligente, se repiten, y en todos los que intervienen en sus novelas —y esto vale especialmente para *Humillados y ofendidos*— se nota que es el mismo autor quien habla. Además, a estos graves defectos se añade un romanticismo llevado al extremo, la forma anticuada de entretener sus novelas, el desorden de su construcción y la sucesión innatural de los acontecimientos, sin mencionar la atmósfera de manicomio en que se desenvuelven sus novelas. Y, no obstante, a pesar de todo esto, las obras de Dostoievski están penetradas de tan profundo sentido de realidad, y junto a los caracteres más irreales nos encontramos con otros tan conocidos por nosotros y tan reales, que los defectos están compensados” (Kropotkin, 1934, p. 166-167).

7 Recordemos que el zar Nicolás I fue quien espió, enjuició y condenó al círculo de Petrashevski, primero al fusilamiento y luego al exilio en Siberia. Dostoievski, quien frecuentaba aquel círculo, fue declarado culpable por conspiración debido a la lectura de la carta de Bielinski a Gógol, en la cual el crítico discute sobre ideas socialistas y también las políticas del zar. Esta condena duró en total diez años (1849-1859): primero, fue llevado a Omsk para trabajos forzados, luego a Semipalatinsk, donde si bien estuvo bajo estricta vigilancia, las condiciones eran más amenas y le permitieron escribir. A partir de esta experiencia madurará y escribirá *La casa de los muertos* (1861-1862).

vecinos, además de su ilusoria historia de amor; Fomá Fomitch Opiskine, quien pasa de ser un “humilde servidor” a ejercer un autoritarismo mesiánico en la aldea Stepántchikovo; el anónimo hombre del subsuelo que, con su débil cuerpo, intenta confrontar a personajes identificados con las instituciones como la nobleza y fuerza policial; Smerdiákov, un pobre lacayo epiléptico que comete el asesinato de su progenitor y luego se suicida. Estos personajes, sostenemos, no solo pueden ser vistos como “humillados”, “revolucionarios” o “críticos” —algunos en una etapa más incipiente y otros en una más avanzada—, sino también como auténticos *revanchistas*.

***Pobres gentes* (1846)**

Según la clásica distinción, el primer período de producción de Dostoievski comienza con la novela epistolar *Pobres gentes*, que le valió el reconocimiento de Vissarion Bielinski como “un nuevo talento”.⁸ En esta obra aparece el personaje Makar Diévushkin, un funcionario menor que trabaja como copista en una de las oficinas de San Petersburgo y vive en un cuchitril húmedo y sucio y bajo la pobreza. Este señor “protege” a Bárbara Dobrosiélova, una joven que habita el cuarto contiguo, con quien mantiene un vínculo epistolar. Aunque comparten algún parentesco que no se revela explícitamente, además de la historia de amor no correspondido —en gran parte debido a la diferencia de edad, la miseria material de la que ambos provienen y los deseos románticos de Bárbara—, en la novela emerge uno de los temas más potentes de la literatura de nuestro escritor: con un estilo que explora la sensibilidad

⁸ La historia de Nekrasov y Grigorovich es conocida, en palabras de Kropotkin: “[Dostoievski] vivía entonces en un cuarto miserable, y dormía profundamente cuando hacia las cuatro de la mañana Nekrasov y Grigorovich llamaron a su puerta. Arrojáronse al cuello de Dostoievski felicitándolo con lágrimas en los ojos. Resultó que Nekrasov y su amigo habían comenzado la lectura de la novela muy avanzada la noche y no pudieron interrumpirla antes de llegar al final, y quedaron tan profundamente emocionados que decidieron encaminarse rápidamente, en plena noche, en busca del autor para exteriorizarle lo que sentían. Pocos días después, Dostoievski era presentado al crítico de la época, Bielinski y recibía de él idéntica acogida” (Kropotkin, 1943:169). Tales fueron las impresiones que causó Dostoievski con *Pobres gentes*, impresiones que luego, con su segunda novela, *El doble* (1848), quedarán relegadas.

humana, otorga una voz a aquellos “humillados” por la organización vertical y privilegiada de la sociedad estamental.

En la carta del primero de junio, Bárbara envía su diario íntimo a Diévushkin, en respuesta a su deseo de conocer más sobre su pasado. En ella podemos encontrar esta pequeña anotación:

De vez en cuando se presentaba por nuestra casa un hombre de corta estatura, mal vestido, sucio y con el pelo canoso. Era desmañado y torpe de movimientos, pero lo que más chocaba de él era su aspecto. A la primera mirada podía creerse que se avergonzaba de sí mismo: parecía como si se hubiera pasado la vida pidiendo perdón por haber venido al mundo. Era como se si encogiera para parecer más pequeño, para reducirse a la nada (Dostoievski, 1976, p. 79)

En este pasaje son revelados al lector detalles profundos y personales sobre el pasado de Bárbara: la pobreza, la enfermedad y la muerte son marcas indelebles de su juventud. Además, Bárbara describe aquí al “hombre más raro y digno de compasión” que ha conocido, el padre de Pokrovski, quien resulta ser el mismo Diévushkin. Es significativo que en su primera experiencia novelística Dostoievski oscile entre el drama sentimental y la corrupción moral de la sociedad. En *Pobres gentes*, muestra su preocupación por la falta de humanismo en la vida social. A lo largo de la novela, se observan historias de personajes y familias hundidos en la miseria más profunda, así como corrupciones morales simbolizadas por la prostitución y el aprovechamiento e indiferencia de las clases altas hacia los estratos inferiores.

La construcción de estos personajes permite reflexionar sobre la necesidad de mostrar sensibilidad y compasión hacia los desdichados, lo cual destaca a Dostoievski no solo como un autor comprometido con la realidad de su época, sino también como un agudo conocedor de los problemas sociales. Dicho “sentimentalismo positivo” en la novela radica en la creencia en el amor a pesar del contexto opresivo. Frank observa que “en efecto, Diévushkin está verdaderamente viviendo el amor, y está en realidad luchando contra un mundo frío, gélido, despiadado y egoísta” (Frank, 1984: 210). Esta comprensión

positiva y fundamental del amor puede observarse en la figura de Alexéi en *Los hermanos Karamázov* (1880), cuando Aliosha pronuncia su discurso frente a la tumba de Illiúshechka y acentúa la importancia del cariño, del amor y la comunidad. Sin embargo, esto no oscurece la pobreza material en la que están sumidos sus personajes y héroes. En la carta del primero de agosto, Diévushkin expone sus ideas sobre los pobres:

Los pobres somos tercios... Es como si lo hubiera dispuesto así la naturaleza. Le advierto que esto lo vengo observando desde hace ya mucho tiempo. El pobre es fundamentalmente susceptible. Se diría que ve el mundo de otro modo y que mira de soslayo a cada persona que se cruza con él, cogiendo al vuelo la menor palabra... Siempre piensa que están hablando de él. Se pregunta continuamente si estarán comentando su desastrado aspecto, su forma de vida o la clase de trabajo que realiza. Es algo que no puede remediar [...] pues por más que escriban los literatos, un pobre siempre será un pobre, con todas las consecuencias que esto supone [...] Ahora bien, un hombre pobre... ¿por qué sigue siendo pobre a lo largo de su vida? Pues muy sencillamente porque ése es su sino, porque todo le sale al revés, porque no se le considera con derecho a nada, ni tampoco sabe él crearse sus propios derechos (Dostoievski, 1976, p. 156)

En esta introspección es posible leer a un Dostoievski que no sólo cuestiona el estado de abandono de los desclasados y despojados, sino que también dialoga con el paradigma literario de su época. ¿Quiénes son esos literatos que sólo viven en el papel? ¿No estará el autor viendo la necesidad de un rol más comprometido en la literatura con los problemas de la vida real? ¿Qué ejemplos podemos encontrar de esto en la tradición literaria rusa?⁹ La reflexión continúa, y de forma más intensa:

9 Esta tensión también está desde los comienzos. Prestemos atención a los comienzos de *Pobres gentes*, su primera novela, y su última obra, *Los hermanos Karamázov*. La primera, publicada en 1846, inicia con una cita del príncipe V. F. Odoyevski: "¡No, señor! ¡No quiero saber nada con esos maquinadores de cuentos! En vez de escribir algo útil, agradable o esperanzador, parecen complacerse en rebuscar las más deleznales miserias de este mundo para esparcirlas por ahí. Yo les prohibiría que cogieran la pluma... ¡Así de sencillo! Porque luego, sin querer, uno se pone a pensar en lo que ha leído, y resulta que al final se acaba con la cabeza llena de disparates... Insisto. Yo les prohibiría escribir, y lo haría de una forma terminante y categórica... ¡Totalmente prohibido!" (Dostoievski, 1976, p. 39). Podemos evidenciar, si ponemos la obra en contexto, quizá sean las mismas palabras que pronunciaría el zar Nicolás I durante su período de gobierno donde la censura intelectual y cultural trajo

Es lo que ocurre con ese señorito que a veces va por la calle junto a uno y que, cuando entra en un restaurante, piensa: <<Y ese pobre hombre, ¿qué tendrá para comer? Yo pediré ahora *sauté aux papillotes*, mientras que él seguramente comerá cualquier mal guiso hecho con manteca>>. Pero el otro también se pregunta: ¿qué puede importarle a ese señorito que yo coma un guiso con manteca? Nada. Pero el caso es que hay hombres así (Dostoievski, 1976, p. 157)

Podemos pensar en un comienzo de un modo de pensar distinto que Dostoievski imprime en sus héroes desde sus primeras experiencias novelísticas. Desde este punto, en *Pobres gestes* percibimos el inicio de lo que llamamos, aunque no estrictamente aún, revanchismo: ese instinto de hacer notar y/o equilibrar las diferencias entre los humanos. Este impulso no surge sólo como una respuesta a la injusticia social, también refleja una necesidad intrínseca de reconocimiento por parte de los personajes humillados. Esta novela representa precisamente eso: un comienzo, una génesis del revanchismo, que aún no se manifiesta de manera madura, pero que ya se puede intuir como una semilla en el desarrollo literario de Dostoievski.

Aldea Stepántchikovo (1859)

En *Aldea Stepántchikovo*, novela concebida durante el período siberiano de Dostoievski junto a *La casa de los muertos* (1862), el autor construye al héroe Fomá Fomitch Opiskine, quien comienza el relato siendo un bufón y luego llega a ser una autoridad y señor en la casa del general Yegor Ilitch RoStaniev, tío del narrador. El narrador-personaje de la historia, el sobrino del general,¹⁰ educado en San Petersburgo, ofre-

efectos nocivos para la libre circulación de las letras en todo sentido. Pero, también puede leerse, en aquel primerizo escritor que saltaba a la escena literaria, una idea: la idea de lo importante. ¿Qué es lo útil, lo agradable, lo esperanzador? ¿Qué es aquello que no sirve, que llena la mente de disparates, que desvía la propia realidad?

10 Es interesante detenernos brevemente en la construcción del narrador. La novela comienza con la voz del sobrino del general, quien actúa como testigo de los sucesos en la aldea Stepántchikovo. Es una voz que luego adquiere dimensión física, cuando el narrador pasa a participar, a partir del segundo capítulo, en los acontecimientos. La mirada del sobrino altera la visión que el lector tiene de la aldea. Aquel asombro ante los sucesos dra-

ce al comienzo de la novela una breve descripción del pasado de Fomá Fomitch. En su juventud, desempeñó un empleo estatal, donde pagaba “con toda suerte de humillaciones el pan que comía” (Dostoievski, 1941:10). Fomá intentó hacer carrera en el mundo de las letras, aunque sin éxito; terminó como lector y acompañante de un general que disfrutaba de maltratarlo. Esta experiencia humillante posiblemente alimentó su comportamiento autoritario y tiránico, vengativo. Al ingresar al servicio en la casa del general como bufón, se vuelve confidente de éste; llegó incluso a influir seriamente en los personajes femeninos de la casa y la aldea. Poco a poco comienza a establecer una sólida posición, al punto de ocupar las “dos hermosas y amplias habitaciones, las mejores amuebladas de la casa” (Dostoievski, 1941:152). Es característico de este personaje mirar con lupa a cualquiera de sus siervos y hablar con tonos altos y pesados, rasgo que el autor distingue entre signos exclamatorios.

El verdadero cambio de personalidad de Fomá, que marca el comienzo a la acción de la trama, sucede luego de la muerte del general. “Éste fue el comienzo del ascendiente tiránico que más tarde adquiriera Fomá sobre mi pobre tío [...] Veía que su papel de bufón había concluido, que iba a poder llevar una vida señorial, y se tomaba ya un magnífico desquite” (Dostoievski, 1941:12). Este “desquite” señala el primer paso hacia la construcción de lo que sería su ansia de *venganza*. El humillado, desgraciado y bufón Fomá Fomitch pasa a ocupar el centro de la novela no por su “ser inferior” sino por su ascenso en una pequeña familia rural, desquitándose e imponiendo su autoritarismo y control, producto de su resentimiento.

El sobrino del general, al aproximarse a Stepántchikovo, mantiene una conversación con el señor Bakhtcheiev sobre Fomá Fomitch: “Acaso sea uno de esos corazones destrozados

máticos y autoritarios que acontecen en la casa del general condensa lo que Joseph Frank, en el capítulo “Las novelas siberianas”, define como “responsabilidad moral”: el narrador ya no se limita a describir la situación, como solía hacerse en la tradición francesa del “boceto fisiológico” que influyó la escena literaria rusa del 30 al 40, sino que imparte un juicio sobre aquello que ve y oye. Además, comienza a participar activamente del curso de los acontecimientos, asumiendo un rol que va más allá de la observación pasiva y que refleja una implicación moral con los hechos.

por el sufrimiento y agriado contra toda la humanidad. He oído decir que en otro tiempo hizo oficios de payaso; es muy posible que las humillaciones y los ultrajes hayan despertado en él un deseo de *venganza* [la bastardilla es mía]" (Dostoievski, 1941:33). Aprovechándose de la abnegación y del sentimentalismo irrisorio del general, Fomá toma el control no sólo del hogar sino también de la educación de los siervos, si bien estos renegaban de ella. Alexandr Renanski identifica en Fomá Fomitch la naturaleza autoritaria estatal de la sociedad rusa. Incluso, llega a ocupar, según el crítico, la figura del profeta mesiánico-moralista, "intérprete irrefutable de la voluntad de Dios y juez de los hechos humanos [...] El hecho de que Opiskine se imaginara a sí mismo como un profeta, y no sólo como difusor cultural ordinario, queda claro por las palabras sobre que él, Fomá, tiene por delante una gran hazaña" (Renanski, 2007:2). Aquella gran hazaña es la escritura de una gran obra, la cual jamás se llevó a cabo.

Fomá Fomitch constituye en Dostoievski un caso particular en nuestra distinción entre revancha y venganza. Sin lugar a duda, Fomá proviene de un ambiente similar al de Diévushkin y al que vivió el propio Dostoievski en Siberia. Aunque ambos personajes comparten una condición similar, la diferencia clave es que Fomá canaliza su dolor y humillación en una forma de *venganza* activa y cruel: busca sumir a los demás, que poco tienen que ver con su pasado, para devolver "daño por daño". Él parte de aquel subsuelo donde no solo incorporó la sensibilidad para darse cuenta de su miseria y el abandono, sino que también desarrolló en sí un odio y una rabia tan profundos que lo llevaron a imitar aquello que ha padecido tiempo atrás. Frank comenta acerca del deseo de venganza de Fomá: "Es evidente que Fomá Fomitch se ha visto obligado a soportar las más grandes humillaciones por su condición social inferior, y su conducta sádica se atribuye en forma directa a su *deseo de vengarse* [la bastardilla es mía] en otro por lo que él ha padecido (Dostoievski, 1941:396). Fomá es el típico ex estudiante en un ambiente donde reina la ignorancia y la simpleza. Tiene ideas típicas de un romanticismo disociado de la época, como la enseñanza del francés a un siervo o el cambio de apellido.

De todo aquello él se aprovecha para amasar cierto capital y desahogarse en sus subordinados mediante la imposición de “prácticas educativas” o los sermones con ademanes violentos. Similar al Goliadkin mayor en *El doble* (1848), que no sólo ostenta cargos altos sino también admira a sus superiores y siente debilidad por ellos; similar también a la idea de “espíritu siervo”,¹¹ espíritu que no se posiciona de un modo diferente frente al mundo, que no critica sino acepta lo que Nietzsche denomina en “Origen de la fe” como creencia, hábito, fe.¹² La ambición material y jerárquica que aspiran Goliadkin y Fomá es constituyente de su arraigo con los valores tradicionales-conservadores de la época. En el caso de Fomá, lo que podría ser una legítima revancha por sus sufrimientos pasados, se convierte en un ciclo de abuso y autoritarismo contra aquellos que nada le hicieron, propio de la venganza.

A pesar del poder acumulado durante todo ese tiempo en Stepántchikovo, hacia el final de la novela toda la casa del general parece volverse contra él. En el capítulo “Destierro”, al anunciar que abandona la aldea, propicia un discurso dirigido al general¹³ y a la señorita Perepelitzina que permite asociarlo a la “virtud socrática”:

—¡Domine usted sus pasiones! —prosiguió Fomá, con la misma solemnidad y como si no oyese a mi tío—. ¡Luche usted consigo mismo! <<¡Si quieres vencer al mundo, véncete

11 Idea desarrollada por Nietzsche en *Humano, demasiado humano* (1878), y por el propio Raskólnikov en *Crimen y castigo* (1866).

12 “La creencia, para Nietzsche, consiste en el habituamiento a principios intelectuales sin razones y sólo por mero hábito, es decir, a la aceptación sin un previo ejercicio crítico. La discusión motivada en este aforismo toca dos puntos que nuestro filósofo contrapone: fundar las decisiones en la creencia (hábito, costumbre) o bien fundarlas en la razón (crítica, cuestionamiento). También distingue entre “espíritus libres” y “espíritus siervos”: por un lado, aquel espíritu maduro que conlleva el “acto de desligamiento” y, por otro, el espíritu esclavo que “no necesita razonar su conducta” (Bombachi, 2023, p. 150). Citado del artículo Bombachi, T. S. “El “espíritu libre” y Goliadkin: una lectura de Dostoievski bajo la crítica nietzscheana”.

13 Al comienzo del capítulo, Fomá irrumpe con estas palabras: “¡Me asombra la pregunta! ¡Explíqueme usted, a su vez, cómo puede usted atreverse a mirarme a la cara!” (Dostoievski, 1941, p. 160). Esta actitud puede leerse en consonancia con los gritos del *personaje importante* de “El capote”, lo que nos permite reforzar la relación sometido-sometedor y asociar a ambos personajes como símbolos de la autoridad desmedida, es decir, aquello contra lo que Dostoievski pretende luchar.

a ti mismo!>>. Tal es mi regla de conducta. Un propietario y señor de siervos debe brillar como un diamante sobre sus dominios. Usted, en cambio, ¡qué abominable ejemplo ofrece a sus subordinados! Noches enteras me he pasado rezando por usted, esforzándome en atinar con su felicidad. No he podido dar con ella, pues la felicidad sólo está en la virtud (Dostoievski, 1941, p. 161).

Al discurso le siguió una discusión que escaló y llevó a Yegor Ilitch a lanzar a Fomá contra la puerta acristalada que daba al patio y luego a echarlo completamente de la vida en la casa. Pero rápidamente la cuestión tomó un camino inesperado: la generala y Nastasia Evgrafovna piden al general que vuelva a traer a Fomá. El cielo se desplomaba como nunca y los truenos acechaban toda la aldea. Fomá Fomitch había volcado con su carreta y se lanzaba a caminar en el barro cuando el propio general lo encuentra con su caballo. De allí en adelante, y en los dos capítulos finales, parece restablecerse la felicidad en la casa. Fomá ablanda su orgullo y muestra su sensibilidad, aunque luego retoma sus sermones elocuentes sobre Shakespeare, Petrarca, su amor a la humanidad, su desprecio por la injusticia, su figura de “mártir herido”. Incluso oficia de sacerdote entre Nastia y Yegor Ilitch. Esta falsa felicidad, motivada por el espíritu de compasión, hace regresar la novela a su estado inicial. En el capítulo siguiente, Dostoievski coloca en boca del sobrino del general la esencia misma de su pensamiento: “Y me puse a proclamar fogosamente que hasta en los seres más envilecidos pueden conservarse los más nobles sentimientos humanos; que la profundidad de nuestra alma es insondable, y que no tiene uno el derecho de despreciar a los caídos” (Dostoievski, 1941:189). Aquello explica el repentino modo de pensar de la familia en el final: Fomá, a pesar de todo, parece tener un alma noble y humana que no merece la expulsión de la casa; tal es la compasión cristiana de los personajes de Dostoievski. De este modo, Fomá continuó siendo “el árbitro absoluto y gobernaba a su antojo”. Este profundizó sus caprichos refinados y palabrerío moral.

En *Aldea Stepántchikovo*, lo que podría ser el tema de una revancha legítima se transforma en una venganza mezquina contra aquellos que, en otro tiempo, le brindaron cuidado y

refugio. Sin embargo, alterando la postura tomada en *Pobres gentes*, donde el protagonista Diévushkin es un hombre humilde y pasivo, nos encontramos con un héroe que, aunque parte de la misma condición de humillado y ofendido, tiene una mayor complejión, ya sea por su educación, ya sea por su ansia de convertirse en señor, por su contexto. Fomá simboliza la paradoja de aquellos que, en lugar de transformar su sufrimiento en empatía, replican la violencia que padecieron en sus pares. A pesar de su formación “intelectual y moral”, este héroe aún no sabe cómo conciliar sus ideales con la práctica cotidiana, como tampoco sabe encauzarlos para lo que denominamos estrictamente revanchismo; es decir, en él no hay un *motivo social* sino más bien personal, cuya génesis reside en su resentimiento, y allí se queda. Este es el combustible de su venganza, que en última instancia no busca justicia sino recrear el ciclo de opresión que lo constituyó. No es posible observar una coherencia que lo sitúe en el tópico “revanchismo”, pero sí podemos afirmar que el autor visualiza en este primer período el andamiaje para que sus héroes venideros, también humillados y ofendidos, puedan restaurar un equilibrio social y moral. En las novelas de su segundo período, Dostoievski tomará este camino realizado para configurar con más ahínco la potencialidad revanchista de sus héroes.

Los hermanos Karamázov (1880)

Con la novela *Memorias del subsuelo* (1864) Dostoievski “se despide definitivamente de su período idealista y profundiza la senda que lo llevará a la creación de sus grandes novelas” (González, 2013:65). Los primeros años del período post-siberiano de nuestro escritor están marcados por varios acontecimientos históricos: la derrota de Rusia en la Guerra de Crimea (1853-1856), el ascenso de Alejandro II y la crisis del régimen de servidumbre y su posterior abolición en 1861;¹⁴ a esto se le suman los problemas económicos y de sa-

14 En el seno de la antigua sociedad feudal fueron apareciendo nuevas relaciones socio-económicas capitalistas que entraron en contradicción con el régimen de servidumbre al que estaban sometidas las masas campesinas [...] el fortalecido movimiento popular en favor

lud del propio Dostoievski. Las novelas de dicho período, en el cual *Memorias* sirve como punto de inflexión, requieren ser analizadas bajo el lente de la época. Como señala González (2006) en “Introducción” a *Memorias*, es posible observar que Dostoievski discute y parodia en *Memorias del subsuelo* y *Crimen y castigo* tanto con las posturas idealistas-liberales de la generación del cuarenta como las ideas materialistas-radicales-nihilistas de los sesenta representadas en las novelas *Padres e hijos* (1862) de Iván Turguéniev y *¿Qué hacer?* (1863) de Nikolái Chernishevski. Este tipo de discusión ideológico-política en la literatura es característico de la narrativa del autor. En *Los demonios* (1872) Dostoievski representa en Stepán Trofimovich Verjorvenski y Nikolái Vsevolódovich Stavroguin el movimiento nihilista-anarquista y su choque con las ideas sentimentalistas, el cristianismo ortodoxo y la dicotomía eslavófilos-occidentales.

Es en este momento donde los “grandes proyectos” o ideas napoleónicas toman una dimensión física y colectiva. En *Los demonios* podemos observar algo que en sus novelas del primer período y en *Crimen y castigo* Dostoievski no plantea: una organización, una estructura, un movimiento que discute las ideas de la revolución, el ateísmo, el socialismo simbolizado en boca de Verjorvenski, Karmazínov, los obreros de la fábrica de Shpigulin. Dostoievski pasa de las cavilaciones de su héroe que emerge de su habitación oscura y descarga el hacha sobre la cabeza de Aliona Ivánovna, a concebir las mismas ideas radicales (y filosóficas) en un cuerpo social (el “quinteto” en *Los demonios*). En el capítulo séptimo de la segunda parte de *Los demonios*, los reunidos en la casa de Virguinski son, en cierto sentido, hijos de Raskólnikov. En ella se junta la “flor del liberalismo” y comienza a gestarse la idea de un organismo central revolucionario-clandestino, aunque también el autor parece volver al mismo gesto paródico planteado en *Memorias*

de la eliminación del régimen feudal alimentaba la lucha revolucionaria y las inquietudes ideológicas de la *intelligentsia* democrática rusa [...] Así comenzaba el período democrático burgués, o período *raznochínets*, en la historia del movimiento revolucionario ruso y del pensamiento social [...] estos intelectuales hablaban en nombre de las masas de los campesinos privados de derechos, defendían celosamente sus intereses y difundían su lucha por una plena liberación del régimen de servidumbre y por el fin del despotismo de los poderes autocráticos y burocráticos (González, 2013, p. 14-15).

al desarrollar conversaciones que son tomadas como “insípidas”, “perimidadas” entre los estudiantes-liberales-revolucionarios. Sin embargo, en este capítulo es posible apreciar a Verjovenski decidido, sin lugar a dar vueltas y cavilar:

deseo preguntarles qué prefieren: ¿el camino lento, consistente en escribir novelas sociales y en predeterminedar desde una oficina la suerte de la humanidad, sobre el papel, para dentro de miles de años, mientras que el despotismo va engullendo los pedazos de mango frito que se les vienen a ustedes a la boca y que ustedes dejan pasar sin hincarle el diente o, por el contrario, prefieren una decisión rápida, sea cual fuere, pero que, en definitiva, desatará las manos de la humanidad, ofreciéndole campo libre para estructurarse socialmente, en la realidad, y no sobre el papel? (Dostoievski, 2012, p. 527)

El segundo período comienza y termina con la clásica idea programática de “pasar a la acción”: no será un Goliadkin, el cómodo funcionario que pierde el juicio y es reemplazado por “su doble”; o un Makar Diévushkin, miserable y obsoleto para la sociedad; o el prematuro Fomá Fomitch. En su obra cúlmine, *Los hermanos Karamázov*, Dostoievski centraliza la idea de parricidio, donde puede entreverse la intención de asesinar al zar, a Dios. Es Smerdiakov, el sirviente e hijo bastardo de Fiódor Pávlovich, quien finalmente comete el parricidio.

En el “Libro tercero” de *Los hermanos Karamázov*, se menciona el cuadro “El contemplador” de Iván Kramskói, donde se observa que “en el bosque, en el camino, con un caftansucho harapiento y calzado con *laptis*, hay parado solo, solito, en un profundísimo aislamiento, un mujik que pasaba, está parado y es como si meditara, pero no está pensando, sino que contempla algo” (Dostoievski, 2012:181). Dostoievski nos hace pensar que este contemplador es Smerdiakov. Éste ha crecido observando el mundo desde un rincón, en condición de marginado social. Desde joven sufre ataques de epilepsia y, por su comportamiento, la sociedad –quienes lo cuidaron en la casa, Marfa Ignátievna, Grigori Vasílievich, Fiódor Pávlovich– lo ve como un “monstruo” e incluso como un misántropo.

Este tipo de héroe conoce perfectamente la distinción entre

el bien y el mal. Ha observado profundamente los asuntos de Fiódor Pávlovich con sus tres hijos (sus medio hermanos); comprende la desesperación, el abandono, la avaricia, la lujuria, el “ser karamázov”: “porque somos naturalezas amplias, karamazovianas –pues a eso voy–, capaces de mezclar todos los opuestos posibles y contemplar a la vez ambos abismos, el abismo sobre nosotros, el abismo de los ideales superiores, y el abismo debajo de nosotros, el abismo de la más baja y fétida caída” (Dostoievski, 2012:969), menciona el fiscal Ippolit Kirílovich. Smerdiakov comprende aquellos abismos opuestos, la naturaleza humana, a tal punto que “planea” junto a Iván el asesinato del padre, si bien ambos tienen roles y un grado de conciencia distintos.¹⁵ Smerdiakov es un ser atormentado que lleva al extremo aquello que los demás sólo se animan a pensar. De manera indirecta, une fuerzas con su medio hermano Iván, el intelectual, y tras consumir el acto y enfrentar la realidad de rendir cuentas, decide quitarse la vida.

El motivo particular de la novela, el parricidio, no es sólo una mera anécdota policial que articula la trama. Ese es quizá el gran interrogante que Dostoievski le formula, *teológicamente*, a su época: qué pasa si matamos al padre –al zar, a Dios–, aunque sea malo, aunque sea un ser depravado, enemigo, aunque el orden de las cosas que representa sea injusto y perverso. Ya no es el crimen teórico de Raskólnikov, o el

15 La idea de duplicidad o desdoblamiento en *Los hermanos Karamázov*, acuñada primariamente en la novela *El doble*, si bien con matices, es retomada por Dostoievski. Esta vez, este procedimiento puede observarse en los tres hermanos. Como señala Lobos en su “Introducción”, los hijos de Fiódor Pávlovich son “almas desdobladas”: las dudas del camino espiritual de Alexéi, lo intelectual y lo civilizado en pugna con su deseo implícito de asesinato en Iván, el amor y la perdición en Mitia frente a Grúshenka. Tal vez más claramente puede observarse este procedimiento en la relación Iván-Smerdiakov: “-¿Cómo que no? Por esas palabras mías de entonces, a usted por el contrario le correspondía, como hijo de su progenitor, como primera cosa llevarme a la seccional y que me molieran a azotes..., por lo menos darme ahí mismo en el hocico, por usted, por favor, por el contrario, sin enojarse en lo más mínimo, de inmediato y amistosamente cumple con exactitud mi muy estúpida palabra y se va, lo que era completamente absurdo, pues a usted le correspondía quedarse para guardar la vida de su progenitor...¿Cómo no iba yo a concluir eso? [...] Y de nuevo le vino a la mente por centésima vez cómo la última noche en lo del padre escuchaba desde la escalera lo que aquel hacía, pero ya con tal sufrimiento lo recordó ahora que incluso se detuvo en el lugar como traspasado: <<¡Sí, yo entonces esperaba esto, es la verdad! ¡Yo quería, quería precisamente el asesinato!” (Dostoievski, 2012, p. 852). Si bien Iván termina enloqueciendo y busca informar en el juicio de su hermano la culpabilidad de Smerdiakov, no lo hace. Sabe que la verdad no es lo importante en aquel juzgado, que sería visto como un loco sin piedad por la falta de pruebas y el anterior suicidio de Smerdiakov.

crimen político de *Los demonios*. Es un crimen que no puede reconocer un solo culpable. Por eso todos los hijos están involucrados en él de una manera u otra, de pensamiento, palabra, obra u omisión (Lobos, 2012, p. 24)

La proposición central de “Si Dios está muerto, todo está permitido”, es fundamental en el capítulo “El Gran Inquisidor”, donde los hermanos Alexéi e Iván mantienen un diálogo profundamente teológico sobre la existencia de Dios y su arraigo en la sociedad. Esta idea refleja la entrega de la libertad individual a cambio de la sumisión ante autoridades o figuras divinas. Así, la libertad en el pensamiento de Iván tiene dos caras: es una carga, pero también una elección. La felicidad basada en la sumisión es la consigna que los Karamázov –con excepción al padre–, no pueden respetar. Aquí, Iván alude a la fuerza karamazoviana, “una fuerza que todo lo resiste [...] La karamazoviana..., la fuerza de la bajeza” (Dostoievski, 2012:368). En este contexto, el concepto de que “todo esté permitido” es una manera de negar la autoridad de Dios y rechazar la sumisión a cualquier orden superior o divino; aquella bajeza, en realidad, es el paraíso.¹⁶ Esta crítica a la idea de Dios presente en la novela nos permite identificar en el autor un movimiento paradójico: Dostoievski era profundamente cristiano, incluso confecciona en la novela al stárets Zósima y su acérrimo seguidor, Alexéi Karamázov; pero, al mismo tiempo, parece colocar aquello para ser cuestionado y, en cierto sentido, desterrado. ¿Por qué matar al Padre, la autoridad principal de la casa y condicionante del destino de sus hijos? Bajo la lupa nietzscheana en *El anticristo* (1895) –obra concebida en su período de madurez–, esta idea puede pensarse como un intento por territorializar la realidad, alejándose de los “ideales”, de la “fe”, de “Dios” o todo aquello propio de la imaginación (Nietzsche, 2011, p. 28).

16 Recordemos la segunda cita inicial de este trabajo: “Allí donde estés, ¡cava hondo! ¡Debajo está el manantial! Deja que los hombres oscuros griten: “Debajo está siempre...el infierno”. Podríamos encontrar cierta relación entre estas breves ideas sueltas de Nietzsche y Dostoievski. Más allá de la creencia religiosa del autor ruso, por un lado, y la crítica y la superación por parte de Nietzsche de ella, por otro, ambos construyen la idea de lo subterráneo relacionado con el ideal preferible, en contraposición a la figura “física” y religiosa de lo alto, símil al “cielo” cristiano.

Bajo esta línea, podemos pensar a Smerdiakov como el último héroe *revanchista* de la producción escrita de Dostoievski. Su causa está fundada en la restauración del equilibrio alterado a causa de Fiódor Pávlovich, quien somete a sus hijos con su autoridad, sus mentiras, su posición económica, su depravación. También podemos intuir que la idea de parricidio lleva impresa otra, el zar. En esta acción hay un sentido de unión. En aquel revanchismo está impreso el “preludio del mañana”: los cuatro hermanos, discursivamente, *simbólicamente* transmiten algo más que asesinatos, parricidios, pobreza, humillaciones. Postulan un cambio, una renovación de las ideas y los modos de acción indisociables del ambiente de la época en Rusia.

La elección del destino por Smerdiakov conlleva lo que los hijos de Fiódor Pávlovich más de una vez han deseado. Podemos analizar esta idea de *sacrificio* de dos maneras: como la negación de la posibilidad que los hijos concreten el acto, y como un modo de llevar a cabo una gran obra,¹⁷ aquella misma con la que Fomá soñaba.

Los héroes dostoievskianos (acá dejamos afuera a Goliadkin) buscan el punto de fuga: la salida del mundo que abre Mundos posibles. Pero, sobre todo, aquella fuga permite inventar ese “adentro” en el mundo. La característica de ellos es el martilleo constante a la tradición, con el peso de la crítica y la propuesta de actualización de los valores establecidos. Esos héroes logran confrontar y transgredir por momentos la realidad que critican: el hacha empuñada por Raskólnikov, la confrontación con la aristocracia del hombre del subsuelo, el golpe en la cabeza con la maza de bronce de Mitia. Esas acciones son simbólicas, transmiten una idea o virtud. Lo que permite enlazar a la mayoría de los héroes del segundo período de Dostoievski es la idea de la crítica a la tradición, a la autoridad, a las reglas morales. Transgreden lo instituido, o lo intentan arriesgando su integridad en búsqueda de una nueva verdad. Lo propio dostoievskiano, que irá madurando a lo largo de su obra, está anclado con lo terrenal y con la articulación de sus ideas en un cuerpo

17 Si bien no es directamente, Fiódor Pávlovich se refiere a Smerdiakov como “un artista” (Dostoievski, 2012, p. 175) al mencionarlo en su encuentro con Aliosha, su hijo.

(primero, individual; luego devendrá y necesitará un molde popular) capaz de sostener los motivos e ideas que movilizarán a los héroes (Bombachi, 2023, p. 19)

Como ha sido comentado anteriormente, aquella gente subterránea piensa que, como señala Chestov, la inmutabilidad es el predicado de la más grande imperfección. “Lo que no cambia, lo que se asienta, bien puede pudrir la potencial actualización de los valores: Dostoievski no permite la postergación que niega la actualización de los valores de la existencia, es decir, de todos los valores que proponen sujetarse al viejo mundo conocido. Las posibilidades de otra vida empiezan desde el subsuelo (Bombachi, 2023:79). La trayectoria de los héroes dostoievskianos nos muestra, a partir de la construcción de héroes revanchistas, cómo la transgresión y la búsqueda de nuevos sentidos implican un enfrentamiento con las estructuras y discursos tradicionales. Las discusiones políticas, sociales y teológicas impresas en ellos hacen de su literatura un campo de batalla, donde los héroes son los encargados de minar la existencia de interrogantes, de frenar el aluvión intelectual europeo y dotar el suelo de ideas propiamente rusas.

Conclusión

Hemos intentado establecer un puente entre algunas obras que consideramos medulares en los dos momentos de producción literaria del autor, buscando diferenciar y destacar el concepto de revancha sobre el de venganza. Al leer los argumentos y acciones principales de sus héroes, podemos afirmar que Dostoievski le asigna a cada uno un propósito (indisolubles entre sí), el cual no puede ser reducido a una disciplina en particular, aunque sí pueden observarse varios temas. Por un lado, la búsqueda de la verdad a través del camino de la crítica al pensamiento político e ideológico. Omar Lobos señala que la búsqueda de la verdad “recorre medularmente a todos los personajes dostoievskianos desde *Memorias del Subsuelo* en adelante y tiene sus raíces en la ortodoxia rusa: la ascesis por la vía del sufrimiento” (Lobos, 2012:21). En esta búsqueda, Dostoievski ve la vida como camino, donde las instituciones

rusas (el zar, la iglesia, la burocracia, las ideas importadas de Europa) reciben toda la fuerza de la crítica del escritor en las obras analizadas.

Este trabajo puede relacionarse con otro propósito: la revancha tiene sus raíces en la idea de comunidad y la libertad *para* la comunidad. Nuestra intención radica en pensar, sin agotar, la revancha como un modo de discusión desde el punto de vista social y no individual (la venganza). En consecuencia, en el concepto de revancha las ideas de libertad y de crítica tienen un cuerpo social y popular; su fundamento no implica las individualidades errantes, ni expresiones románticas ni la ignorancia respecto de los aparatos históricos de poder.

Referências bibliográficas

BOMBACHI, Tomás Salvador. El 'espíritu libre' y Goliadkin: una lectura de Dostoievski bajo la crítica nietzscheana. *RUS*, São Paulo, v. 14, n. 25, pp. 146-167, 2023.

DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijáilovich. *El doble. Dos versiones: 1846-1866*. Argentina: Eterna Cadencia, 2013. Traducción, notas e introducción de Alejandro Ariel González.

DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijáilovich. *Aldea Stepántchikovo*. Argentina: Colección Austral, 1941.

DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijáilovich. *Los demonios*. Argentina: Hyspamérica Ediciones, 1985.

DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijáilovich. *Los hermanos Karamázov*. Buenos Aires: Colihue, 2012. Traducción, notas e introducción de Omar Lobos.

DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijáilovich. *Memorias del subsuelo*. Buenos Aires: Colihue, 2006.

DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijáilovich. *Pobres gentes*. Barcelona: Bruguera, 1976.

FRANK, Joseph. El doble. In: *Dostoievski. Las semillas de la rebelión. 1821-1849*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

GÓGOL, Nikolái Vasilievich. El capote. In: *Novelas de San*

Petersburgo. Colombia: Crónica, 1994.

KROPOTKIN, Piotr. Dostoievski. In: *La literatura rusa*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1943.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. España: Biblioteca Adaf, 1980. Trad: Carlos Vergara.

NIETZSCHE, Friedrich. *El anticristo*. Buenos Aires: Agebe, 2011.

CHESTOV, Lev. *La filosofía de la tragedia. Dostoievsky y Nietzsche*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1949.

***Do mito à literatura: a
persistência das narrativas
míticas, segundo Eleazar M.
Meletínski***

***From myth to Literature:
the persistence of mythical
narratives, according to Eleazar
M. Meletínski***

Autor: Valteir Vaz
Faculdades de Tecnologia do Estado de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 28
Publicação: Maio de 2025
Recebido em: 26/01/2025
Aceito em: 31/03/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.233252>

VAZ, Valteir.
Do mito à literatura: *a persistência das narrativas míticas,
segundo Eleazar M. Meletínski*.
RUS, São Paulo, v. 16, n. 28, pp. 319-326, 2025.



Do mito à literatura: a persistência das narrativas míticas, segundo Eleazar M. Meletínski

Valteir Vaz*

Resumo: Esta resenha apresenta, em linhas gerais, o livro *Do mito à literatura*, do folclorista Russo Eleazar M. Meletínski, procurando destacar a persistência de temas mitológicos na literatura do século XX.

Abstract: This review presents the main ideas of Russian Folclorist Eleazar M. Meletinky's book, *From Myth to Literature*. The focus of this review is on the persistence of mythological themes in 20th century literature.

Palavras-chave: Eleazar Meletínski; Mito; Semiótica da cultura

Keywords: Eleazar Meletinsky; Myth; Semiotic of culture

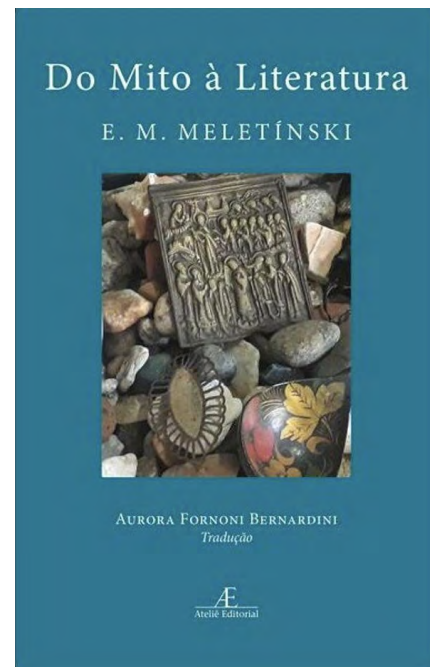


Figura 1. Capa de *Do mito à Literatura*. Trad. Aurora Bernardini. Publicado pela Editora Ateliê Editorial, 2024.

* Professor das Faculdades de Tecnologia do Estado de São Paulo (Fatec), da Escola Técnica Estadual Jornalista Roberto Marinho (SP) e professor-colaborador do programa de pós-graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Universidade de São Paulo (USP). Mestrado (2012), Doutorado (2017) e Pós-doutorado (2021) pela Universidade de São Paulo. <http://lattes.cnpq.br/7858853184194380>; <https://orcid.org/0000-0002-9960-3332>; valteir.vaz@fatec.sp.gov.br

Depois de *A Poética do Mito*, *Arquétipos literários*, *Estrutura do Conto de Magia* e de alguns estudos publicados separadamente em coletâneas e revistas acadêmicas, o leitor brasileiro conta agora com a coletânea *Do mito à literatura*, com treze ensaios do renomado folclorista russo Eleazar Moisseiévitch Meletínski (1918-2005), considerado referência mundial nos estudos sobre mito e literatura, com uma vasta produção científica celebrada com prêmios prestigiosos e traduções mundo afora.

Meletínski foi, com Iúri Lotman, A. V. Tóporov, B. A. Uspiénski, S. S. Averincev, V. V. Ivánov e I. Revzin, um dos expoentes da transdisciplinar corrente de pensamento Semiótica de Tártu-Moscou, que, desde o final dos anos de 1950, mesmo sob forte censura da ortodoxia soviética, manteve interesse nos



Eleazar Meletínski. Foto do livro *Artigos selecionados: memórias*, de sua autoria.

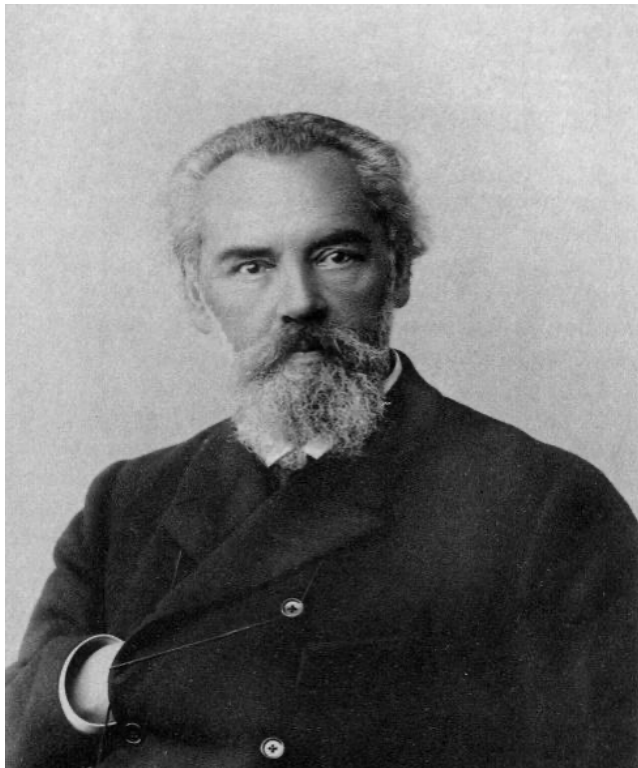
processos de comunicação oriundos particularmente de ciências da linguagem e nos estudos ligados à cibernética. Dado o compromisso com a investigação nas mais variadas manifestações da vida cultural (literatura, cinema, religião, arte, folclore etc.), a corrente também ficou conhecida mundialmente por “Semiótica da Cultura”. O mito, tal como a arte e a linguagem, é – segundo essa linha de pensamento – uma das formas simbólicas da cultura e dispõe de meios específicos para modelar o mundo exterior.

Do mito à literatura, publicado originalmente em Moscou em 2000, se esgotou rapidamente, assim como as reedições que se sucederam. A reedição russa de 2019, versão em que se baseou a tradução brasileira de Aurora Bernardini, foi organizada por Serguêi Nekliúdob e pensada como uma homenagem ao centenário do nascimento de Meletínski (2018). Nekliúdob, discípulo do autor, também assina uma nota introdutória onde

relata algumas adversidades pelas quais passou o folclorista, como seu envio ao *front* próximo e as duas ocasiões em que fora preso, uma em 1940, outra em 1946, ambas relacionadas com suposta atividade antissoviética. Na nota, Nekliúdob ainda explicita as três principais linhas de pesquisa que regem as obras de Meletínski, quais sejam, a classificação dos tipos (tipologia) e das transformações dos mitos, o estudo das correlações tipológicas entre três grandes conjuntos que abarcam os temas e os gêneros da literatura oral: o mito, o conto maravilhoso e o *epos* e, por último, o estudo da organização dos temas na narrativa folclórica e a estrutura semântica dos motivos.

O título corresponde a uma fórmula reiterada muitas vezes por Meletínski para se referir aos ciclos de palestras que ministrou em universidades por onde passou e cobre uma ampla gama de interesses mantidos durante seus mais de cinquenta anos de pesquisa e docência. Por outro lado, a expressão [do mito à literatura] também alude a um percurso histórico-genealógico que procura perscrutar, em linhas gerais, as manifestações dos mitos no decorrer do tempo e as transformações pelas quais passou.

Diferentemente do que encontramos em monografias mais extensas do autor, como é o caso de *Introdução à Poética Histórica do Epos e do romance* ou mesmo da *Poética do mito* – esta última, uma obra monumental, traduzida para doze idiomas, que ombreia, para citarmos apenas duas, com *Anatomia da Crítica*, de Northrop Frye e com *O ramo de ouro*, de James Frazer –, *Do mito à literatura* é uma obra sucinta e contém os principais temas sobre os quais se debruçou o pesquisador, conforme sintetizados acima por Nekliúdob. Nesse sentido, embora seja uma obra da maturidade, a coletânea figura como uma porta de entrada a quem deseja tomar contato com uma das linhas mais fecundas de estudos da narrativa na Rússia (mito, *epos*, folclore, conto de magia, conto maravilhoso, novela, romance). Trata-se da tradição crítica conhecida como poética histórica, linha consagrada à análise da formação dos gêneros narrativos, que mistura teoria literária, história das formas poéticas e história cultural, iniciada na segunda metade do



Alexandr Nikolaiévitch Veselóvski (1838-1906), fundador da poética histórica.

século XIX por Aleksandr Vesselóvski e continuada por Viktor Jirmúnski e Vladímir Propp, estudiosos de quem Meletínski se considera discípulo e continuador.

Os ensaios da coletânea tiveram origem em anotações de palestras e de cursos ministrados em instituições russas com as quais Meletínski manteve vínculo (Universidade Estatal Centro-Asiática, Universidade Carélio-Finlandesa, Instituto de Literatura Universal, Universidade Estatal de Moscou e Instituto de Altos Estudos das Humanidades, em Moscou), e estrangeiras (Canadá, Japão, Israel, Itália e Brasil). Sua vinda ao nosso país ocorreu em maio de 1995, ocasião em que realizou uma série de conferências junto ao Núcleo de Poéticas da Oralidade da PUC-SP e ministrou palestras na USP e na Unesp, com auspícios da Fapesp.

Abre a coletânea o capítulo “Teoria do mito”, onde o autor, à maneira de prelúdio, explicita uma das teses centrais do livro: “O mito [...] é o modelo primeiro da ideologia e o berço sincrético da arte, da literatura, da religião e da filosofia” (Meletínski, Eleazar, 2006, p. 53). Além disso, passa em revista as principais abordagens (antigas, modernas e de diferentes regiões do mundo) sobre mito. Vai de Aristóteles, cujo interesse – ressalta ele – manteve-se no aspecto narrativo do mito, a Claude Lévi-Strauss, que, para Meletínski, muito fez no sentido de chamar a atenção para procedimentos específicos com os quais o mito age, por exemplo a bricolagem. Contudo não deixou de expressar sua crítica ao considerar que o autor de *Mitologias* se valeu de sua lógica pessoal para compreender os materiais da mitologia indígena. “Lévi-Strauss” – observa Meletínski – “racionaliza a lógica primitiva mais do que seria desejável” (Meletínski, Eleazar, 2024, p. 19). Após a apreciação das teorias mitológicas, passa nos capítulos seguintes a uma análise sucinta das categorias dos mitos: cosmogônicos, heroicos, calendáricos, escatológicos etc.

Destaque também para os estudos sobre a novela e sobre o mitologismo no romance do século XX, capítulos 11 e 13 respectivamente. Na concepção de Meletínski, a novela clássica, embora apresente feições particulares a depender do local em que se manifestou (França, Itália, Espanha, Japão), é tributária do conto novelístico e da anedota. Após analisar, comparar e estabelecer os traços distintivos e as temáticas recorrentes em formas narrativas que antecederam ao que hoje conhecemos como novela (novela medieval, novela clássica, pré-novela medieval etc.), o autor se desloca para os séculos XVIII e XIX para escrutinar os traços do gênero no âmbito do Romantismo e do Realismo, salientando nesse em particular a predominância do aspecto da individualidade do herói. Arremata com comentários ligeiros à narrativa de Tchekhov, que, segundo ele, substituiu nas suas novelas os motivos novelísticos tradicionais ao descrever a vida cotidiana, da qual descortinou aspectos velados. “Algumas particularidades de Tchekhov” – comenta – “anteciparam o desenvolvimento da novela do século XX” (Meletínski, Eleazar, 2024, p. 142).

Passando então ao século XX, o folclorista encerra o livro com “O mitologismo no romance do século XX: da literatura ao mito”, defendendo que a ênfase dada pelo modernismo ao mitologismo “consistiu no desvelamento de princípios constantes e eternos, ocultos sob a superfície da rotina e conservados imutáveis, diante de todas as mudanças históricas.” Por um viés comparatista, recorre a obras de James Joyce (*Ulisses* e *Finnegans Wake*), Thomas Mann (*A Montanha Mágica*, *José e Seus Irmão*) e Franz Kafka (*O processo*, *O castelo*, *A metamorfose*) para demonstrar sua tese. Dessa forma, desvela uma série de paralelos entre figuras e temas mitológicos com personagens e enredos dos autores citados. Interessante notar ainda que, neste último capítulo, ao propor como subtítulo a sentença “Da literatura ao mito”, Meletínski inverte o percurso e convida o leitor a percorrer um caminho contrário ao até então estabelecido. É como se nos propusesse desarticular uma imaginária linha evolutiva e estabelecesse em seu lugar uma espécie de eterno retorno temático, que opera segundo uma lei de reiteração e repetição de certos “tijolos” de enredos que

constituem um grande arsenal narrativo, como se fossem ramas de uma árvore do mundo.

Galina Iuséfovitch, aluna do mestre que teve a grata sorte de assistir às suas aulas junto ao Instituto de Altos Estudos de Humanidades, em Moscou, ao evocar suas memórias do período, recupera justamente as imagens dos “tijolos” narrativos que concorrem para a construção de um templo colossal. Mas, sobre suas impressões, deixemos que ela mesma o diga:

Hoje, depois de vinte e tantos anos, posso dizer, com toda certeza, que jamais tive ocasião de assistir a algo tão poderoso como às aulas de Meletínski. Sem ornamentos formais que pretendessem torná-las atraentes, mas, rigorosamente essenciais, elas – mesmo assim – possuíam o surpreendente condão – diria verdadeiramente mágico – de conseguir ordenar a realidade. Centenas de fatos e histórias isolados, soltos, das mais diferentes tradições mitológicas, compunham-se, ordenavam-se, sob sua batuta, em esquemas admiráveis que logo em seguida ganhavam outras dimensões: de planos tornavam-se tridimensionais e – tal como o cardume dos peixes – iam mudando continuamente a orientação do movimento. Os esquemas encadeavam-se, entrelaçavam-se, brotavam uns nos outros, complicavam-se, detalhavam-se, conservando-se, ao mesmo tempo, extremamente claros e rigorosos. Diante de nossos olhos, do caos nascia o cosmo, de alguns tijolos isolados surgia um colossal templo de compreensão (Meletínski, Eleazar, 2024, p. 4).

Referências bibliográficas

BERNARDINI, Aurora Fornoni; FERREIRA, Jerusa Pires (orgs.). *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo: Associação Editorial Humanistas, 2006.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. “A pesquisa em Semiótica Russa na USP”. *RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa*, v. 10 n. 13 (2019). Disponível em: <https://revistas.usp.br/rus/article/view/158226>. Acesso em 26/01/2025.

MELETÍNSKI, Eleazar. *Do mito à literatura*. (Trad. Aurora Ber-

nardini). Cotia: Ateliê editorial, 2024.

MELETÍNSKI, Eleazar. *Poética do mito*. (Trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MELETÍNSKI, Eleazar. *Estrutura do conto de magia*. (Trad. Aurora Bernardini) *et al.* Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.

MELETÍNSKI, Eleazar. *Arquétipos literários*. 2ed. (Trad. Aurora Bernardini *et al.*) Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MELETÍNSKI, Eleazar. "Mito e Conto Maravilhoso". (Trad. Ekaterina Vólkova Américo e Rafael Bonavina). *RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa*, v. 10 n. 13 (2019). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/155845/153799>. Acesso em 26/01/2024.