

**НУЛЕВАЯ СТЕПЕНЬ ИГРУШКИ:
ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ ОСМЫСЛЕНИЯ**

DOI 10.34685/HI.2024.85.32.026

Марков Александр Викторович

доктор филологических наук, профессор Российского
государственного гуманитарного университета (Москва)

Email: markovius@gmail.com

Штайн Оксана Александровна

кандидат философских наук, доцент Уральского
федерального университета (Екатеринбург)

Email: shtaynshtayn@gmail.com

Аннотация. В статье исследуется соотношение отдельной игрушки и мира детства в отечественной детской книге первой трети XX века. Близкое чтение текстов и реконструкция контекстов тогдашней психологии и социологии (Вундт, Бехтерев, Павлов) показывает, что в игрушке выделялась нулевая степень, ее минималистическая функциональность (палка — лошадь), менявшая телесные привычки ребенка. Такое изменение телесных привычек позволяет не противопоставлять дореволюционную буржуазную детскую и послереволюционный мир индустрии, но видеть их сродство в непосредственном освоении ребенком многообразия мира. Рассмотрены ключевые детские книги с изображением игрушек, от Бориса Дикса до Агнии Барто, и показано, как в них постепенно происходит индустриализация уже тела самих игрушек.

Ключевые слова: игрушка, детская книга, кукла, философия игрушки, социальная психология, детство, репрезентация, условность, книжная иллюстрация.

В своей программной работе «Нулевая степень письма» (1953) [1] французский философ Ролан Барт доказывал, что история литературы Нового времени встроена внутрь буржуазных отношений, репрезентирующих действительность в ложных декорациях денег, приличий и убеждений. Писатель остаётся писателем только благодаря стилю как остатку прежней риторики, и удерживающему его писательство. Но реальность продолжает обступать писателя и принуждает отойти и от остатка риторики и перейти к «нулевой степени письма» — вызывающей бесстильности, которая при этом не тождественна непосредственности. Такую нулевую степень письма Барт видел в творчестве Камю и отчасти Сартра — реакция на меняющуюся действительность в их произведениях показывает, сколь косны все прежние способы говорить о действительности, включая прежние стилистические возможности.

Блестящая аргументация Барта имеет в виду своеобразную взаимную зависимость письма и постоянно меняющейся ситуации, но не внутри реальных отношений, а внутри семиотического проекта. Писатель может обойтись без рутинного стиля потому, что мир может обойтись без мифологизации себя. Но при этом мир достаточно инертен; поэтому «нулевая степень письма» писателя существует скорее как проект, как некоторое ожидание отзыва мира, который должен обойтись без привычных мифологий, который должен сам себе предъявить экзистенциальный вызов. Революционная ситуация для Барта времен этой работы находится в будущем.

Мы исходим из того, что такое проектирование вполне может осуществляться при разрыве между миром детской, которая должна подготовить ребенка ко взрослой жизни, и постоянно меняющейся взрослой жизнью. Ребенку начала XX века интереснее ремесла и технологии, чем обычные игрушки, о чем есть много свидетельств в литературе, например, в повести «Конduit и Швамбрания» (1935) Л. Кассиля. Постоянное изменение облика города, облика улиц не позволяет воспринимать старые

сюжеты игры как законченные, самодостаточные, игры с игрушками оказываются чем-то неинтересным в сравнении с вызовами современности.

Но ребенок может как-то отреагировать на эти вызовы современности только с помощью игр и игрушек, которые обладают *нарративным потенциалом*, то есть с которыми можно рассказывать и разыгрывать истории. Тогда в играх появляются не только приметы современности, но сам ребенок несет для этих игрушек современность. При этом ребенок должен войти в этот игрушечный мир, принять его всерьез, чтобы сообщить современность игрушкам. Эта *взаимная зависимость*, при которой ребенок, знающий о современности, должен подражать игрушкам, чтобы игрушки начали подражать индустриальной современности и принимать ее практические сюжеты, и стала магистральной коллизией детских иллюстрированных книг об игрушках на протяжении долгого периода, как раз периода вокруг революционной ситуации и революционных преобразований разного уровня в отечественной истории.

Итак, ситуация, которую имеет в виду Барт, вполне была разыграна в революционную эпоху русской истории, но не в мире литературных техник, а в мире игрушек. Именно тогда была создана идея особого детского тела, как тела познания и тела труда. Впервые она появляется еще в дореволюционной литературе, когда взаимодействие ребенка с игрушками понимается не как освоение отдельных социальных навыков, но как *непосредственное вхождение в социальное поле*. Именно такое вхождение и создает предпосылки для нулевой степени игрушки, когда палка может быть превращена в коня, в солнечные часы или мачту с одинаковым успехом. Вопреки расхожему представлению о разрыве между дореволюционной детскостью и послереволюционной коммунальной индустриальностью, эти книги показывают, что родство между тем и другим было большим, чем разрыв. Дореволюционная детская уже вполне была конструктивистской коммуной, а советский детский сад под сенью бывшей усадьбы содействовал последовательному освоению нулевой степени игрушки, сам освобождаясь от прежнего стиля.

Знаковой для нулевой степени игрушки стала книга Б.А. Дикса «Игрушки» с иллюстрациями Г.И. Нарбута [2]. В ней с самого начала противопоставляются два режима использования игрушек. Сначала мальчик на игрушечном коне покоряет окрестности, разыгрывая сюжеты по прочитанным книгам, например, визит к индейцам. Но потом проводником, как бы Гермесом мальчика, оказывается неваляшка, Господин Вам-Поклон, который уменьшает мальчика до размеров куклы и водит по царству игрушек. Из колонизатора и покорителя мальчик становится социологом-практиком. В обоих выпусках этой стихотворной книги мальчик фиксирует чужую речь: маршевую песню оловянных солдатиков, дикую песню болванчика-готтентота, вальс вращающихся на карусельке китайцев. Все эти песни написаны на один ритм — это говорит, что в них выражаются не столько особенности культур, сколько само действие мальчика, который берет игрушку, начинает ее вертеть, стучать ей, то есть всячески вводит ее в ритм.

Книга Дикса показывает, что само тело играющего должно не торопиться стать взрослым телом — сначала надо узнать, где живут игрушки и что они могут сделать, то есть познакомиться с картографией самой индустрии, где стоит на площади Щелкунчик, где сидит Готтентот, а где Китайцы своим вальсом помогают карусели вертеться. При этом герой книги Дикса путешествует по царству игрушек с их огромными гротескными телами как во сне, без всякого путеводителя, пересекая реку или проходя расстояние от города до города. Во второй части мы можем реконструировать сюжет, что происходит в реальности: мальчик превращает коробку во дворец, и получает в дар от игрушечного Короля живого кота. *Коробка и оказывается нулевой степенью игрушки*: благодаря ней оказывается возможно разыграть представление с игрушками, так что они находят себя, находят в себе возможность двигаться и играть. Иначе говоря, мальчик и показывает, как общение игрушек требует этой начальной ситуации работы с коробкой, превращения коробки из простого вместилища игрушек в театр, причем театр, который вновь делает эту коробку вместилищем, уже для кота. Мальчик поэтому и возвращает себе тело мальчика, как мир игрушек приобретает для себя живого кота. Так вместо прежнего стиля, *стилизации* игрушек в соответствии со стилем кукольного домика, приходит *наступление реальности*: новый индустриальный мир требует строгой локализации развлечений, парка развлечений, где карусель вертится сама собой.

Такое появление нулевой степени игрушек восходит к психологии В. Вундта, к его учению о фантазии как социальном навыке, превращающем любой подручный инструмент в устойчивый ресурс

социальных взаимодействий [3]. В начале XX века в интеллектуальной культуре России идеи Вундта понимались в контексте экспериментальной психологии Гельмгольца, превращения стимула, очень краткого и трудно фиксируемого приборами, в навык [4]. *Амальгама* этих идей *пространственной фантазии и временного стимула* и стало частью *пространственного воображаемого* раннесоветских экспериментов, включая проекты компенсации инвалидности [5]. Мы можем понять, как мы ездим на лошади, но не можем зафиксировать наш момент освоения лошади, момент выработки реакций, необходимых для сидения на лошади. Как только более чуткие приборы в начале XX века стали это фиксировать, что происходит с какой мышцей, а на бытовом уровне это означало прежде всего распространение кинематографа, перехода от волшебного фонаря к кинематографу [6], стала возможна нулевая степень игрушки. Палка стала представлять коня не только на улице, где просто это добавление к бегу — дети бегут и играют в едущих на конях — но и в детской. Подразумевалось, что реакции правильно разложены, а значит, благодаря скаканию на коне, можно освоить верховую езду уже не как индивидуальный, но и как социальный навык.

Вершиной нулевой степени игрушки стала игра в больницу, шедшая по одним правилам в дореволюционную и послереволюционную эпоху, когда любой листик — рецепт, любая палочка — шприц или скальпель и т.д. В этой игре требуется только одно: статичность «пациента». Всё остальное принадлежит ассоциативной психологии, и здесь ассоциативность в вундтовском понимании поддерживается структурой больницы как алгоритмом действий и разметкой-расписанием вещей, но одинаково нужных для выздоровления. Ассоциация и создает, согласно ассоциативной психологии Вундта и его последователей, социальный образ здорового общества. Но только получается, что теория Вундта безупречно работает только с больницей, а не с какими-то другими объектами. Не случайно советская нулевая игрушка из подручных материалов была еще ярко выражено антиклерикальной, когда требовалось, например, сбивать кегли, изображавшие духовенство — церкви понимались как структуры, неправильно создающие алгоритм, направленные только на личное спасение и на личный успех, а не на коллективный успех. Но нам интереснее, что нулевая степень игрушки подразумевала не только палки и коробки, но и любые готовые вещи, которые резко поменяли своё назначение в ходе социальных преобразований.

В книге Б. Смирнова 1923 года [7] иллюстрируются детские игры. Детский сад расположен в бывшей усадьбе: дети играют настоящей барской посудой и используют настоящую мебель оттуда во дворе. Тем самым, они превращают вещи-бездельницы в подручные, работающие вещи, и осваивание лепку, рисование и другие техники, они возвращают труд природе так же, как вещи были возвращены труду. В конце концов, лепя уток из глины, они знакомятся потом с сельскими утками. Здесь игрушка — это эпифеномен труда, причем освобожденного от капитала, и потому возвращаемого природе так, как прежних фильтров капиталистических отношений уже нет. Тем самым, изменение функции усадьбы оказывается принятием природы как главной индустрии, где и создаются вещи, например, создается животноводство, с соответствующим производством продукции — память о голодных годах была очень жива, и поэтому собственно инструментализация природы и была здесь единственной социальной перспективой ее освоения.

Но индустриализация шла неудержимо. Как в книге Дикса ребенок, превратившийся в куклу, должен был освоить самодвижущиеся механизмы, так это произошло и в советских книгах. Только здесь не было уже путешествия без путевого проводника, была только наоборот, проекция взрослого мира в мир детских увлечений. Это соответствовало новому статусу кинематографа, не развлекательного, а агитационного, непосредственно проецирующего норму в жизнь юного человека здесь и сейчас. В книге Я. Мексина «Самodelки» (1930) [8] уже рекомендуется переделывать кукол, заменяя руки или ноги инструментами, чтобы изобразить движущихся и непрерывно работающих кукол, которые безупречно совершают нужные движения. Мимесис, когда ребенок хочет воспроизвести то, что видит на стройке или лесопилке у родителей, приводит к тому, что кукла становится сценой для разыгрывания бесконечного спектакля индустриализации. История куклы должна быть полностью обменена на историю индустриализации. Старая кукла рассматривается только как материал для создания механизма индустриализации, у нее должно остаться только воспринимающее и размножающееся тело, голова и туловище, а руки и ноги заменяются частями непрерывного станка. Эти трансформации сразу напоминают о пафосе инвалидного труда как по-настоящему подлинного в литературе 1930-х годов, достаточно упомянуть романы «Как закалялась сталь» Н. Островского и саму судьбу автора этого романа и «Счастливая Москва» А. Платонова.

Мексин при этом исходил из того, что природа — не просто ресурс питания, но это обращенное к человеку бытие, компенсирующее недостаток сил. Мексин вместе со скульптором-анималистом Василием Ватагиным учил детей в 1925 году лепить зверей во дворике московского Музея изобразительных искусств. Материалом стало папье-маше, что замечательно: тем самым, дети делали не копии, а законченные поделки, от создания самого материала до пластики, до оформления его со всем вниманием к природе, ее настроению, ее обращенности к человеку. Этот педагогический опыт должен был превратить саму природу в *индустрию форм*: так что любой материал в руках ребенка позволяет познать открытость природы. В этом видно влияние опытов Психоневрологического института Бехтерева, где учился, в частности, Кузнецов, крупнейший иллюстратор детских книг. Именно там разрабатывались общие принципы изучения человеческой психологии и зоопсихологии и именно там поддерживались идеи санаторно-курортного лечения, как надления человека силами со стороны самой природы. Проект Мексина — аналог рефлексологии И. Павлова: условный рефлекс столь же закончен, как и безусловный, но закончен благодаря особой пластике социального, в которой множество непредсказуемых ситуаций компенсируется некоторым самовоспитанием, которое производит с собой и над собой наша *высшая нервная деятельность*.

В 1932 году Александр Абрамов выпустил книгу «Конвейер» [9]. Эта книга состоит из двух частей — очерка об автомобильном конвейере (фордовском), где он изображен на иллюстрации с высоты птичьего полета, и инструкции по созданию собственного конвейера. Схематизация и натурализация промышленного конвейера, выходящая среди цехов, знаменовала, что всякий «формализм» в иллюстрации уже отброшен. Книга показывала картинкой, как дети должны аккуратно сесть в ряд на стульях, а дальше давала алгоритм совместного изготовления бумажного мячика: дети делают по одному сгибу, придавая листу сложную форму, а последний в ряду надувает мячик, этот сложный бумажный многогранник. Тем самым, уничтожалось чудесное в оптике конвейера, разрыв между рутинной производственных операций и чудом блестящего автомобиля. Просто чудо-богатырь должен надуть мячик; героический персонаж, вроде тогда еще не прославившегося Стаханова, должен превратить конвейерное производство в создание рекордов и самоочевидного торжества технического бытия. Абрамов был пропагандистом самоделок: его следующие книги учили школьников самим делать электрические и паровые двигатели, даже фотоаппараты и детекторные радиоприемники — школьникам предстояло стать красноармейцами.

В конце концов, итогом индустриализации стал памятный всем с детства цикл «Игрушки» Агнии Барто, опубликованный в 1936 году [10]. Весь эффект этого цикла состоит в том, что хотя иллюстрации того же К. Кузнецова изображают вполне ремесленные игрушки, как знаменитый бычок-неваляшка, надление игрушек речью делает их частью уже колхозной обобщенной индустрии. Они говорят не как игрушки, а как некоторое общее достояние обобщественного народного хозяйства, и в этом смысле проект Агнии Барто и есть растворение нулевой степени игрушки в колхозном коллективизме, который и есть источник всех высказываний о происходящем в социалистическом хозяйстве. В этом хозяйстве старое ремесленное и старое индустриальное равно стало частью единого тела колхозного строительства.

Итак, мы видим, что нельзя резко разводить дореволюционное отношение к игрушке как забаве и послереволюционное отношение как к пробе социальных навыков и одному из инструментов воспитания. На самом деле и та, и другая игрушка принадлежали к ситуации великих технических и социальных перемен и имела свою нулевую степень. В этой нулевой степени игрушка воспитывает новые телесные навыки у ребенка, требует не колонизировать мир, а разобраться лучше со своими рефлексам и устремлениями, связав своё чувство пространства и времени с отношением к вещам. В конце концов, пластическое обхождение с пространством и временем должно было конвертироваться в пластику творчества из ничего. Палка и лист превращались в коня и коня из папье-маше.

Это творчество из ничего ставило ребенка уже не перед социальными ситуациями, а перед самой природой, как нулевая степень письма ставит писателя перед своей же собственной аналитико-критической способностью. Именно природа выступает как главный критик техники, поскольку именно она определяет ее продуктивность, как бы судит, может ли механизм так накормить людей, как кормит их растениеводство и животноводство. Природа и должна компенсировать инвалидность людей в широком смысле, невозможность расписать до конца пространство и время. Колхозное коллективное тело, понятое как здоровое, вытеснило это инвалидное тело, тело авангарда.

Нулевая степень игрушки позволяет увидеть авангардность русского модерна, вроде модерна Г. Нарбута, но и вполне современное воображение в русском авангарде, для которого и природа, и история оказывается набором вещей, *чужим словом*, по выражению М. М. Бахтина, функцию которых надо переменить для того, чтобы открыть в индустрии своего тела, в работе с собственным телом, залог понимания индустрии новых, еще не освоенных вещей и состояний мира. Что для Барта было мечтой, для Бахтина было реальностью — и нулевая степень игрушки помогает лучше понять, что такое нулевая степень письма.

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] *Барт, Р.* Нулевая степень письма. – Москва : Акад. проект, 2008. – 144 с.
- [2] *Дикс, Б. А.* Игрушки. / рис. Г. Нарбута. – Москва; Санкт-Петербург : Изд-во Кнебеля, 1911. – Кн. 1. 12 с., ил.; кн. 2. 12 с., ил.
- [3] *Марков, А. В.* Психология искусства как искусствоведческая дисциплина // Артикульт. – 2022. – № 4 (48). – С. 80–101.
- [4] *Костригин, А. А., Стоюхина, Н. Ю.* Экспериментально-психологические концепции в дореволюционной российской психологии // Психологическое знание: стадии исследовательского процесса. – Москва, 2023. – С. 331–391.
- [5] *Котомина, А. А.* «Шестое чувство у слепых»: от измерения к протезированию // История науки и техники. Музейное дело. Периодическая таблица технологий: человеческий фактор : Материалы XIII Междунар. науч.-прак. конф. Москва, 3–5 дек. 2019 г. Вып. 12. – Москва : Политех. музей, 2020. – С. 331–341.
- [6] *Котомина, А. А.* Археология интермедиальности: публичные народные чтения с «Волшебным фонарем» в России в 1872-1915 гг // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2016. – Т. 1. – № 4. – С. 16-36.
- [7] *Смирнов, Б.* Игрушки — забавы детей. – Москва : Г.Ф. Мириманов, 1923. – 12 с., ил.
- [8] *Мексин, Я.* Самоделки / картинки К. Кузнецова. – Москва : ГИЗ, 1930. – 12 с., ил.
- [9] *Абрамов, А. Н.* Конвейер. – Москва : ОГИЗ, 1932. – 16 с., ил.
- [10] *Барто, А.* Игрушки. – Москва : Детиздат, 1936. – 16 с., ил.

ZERO DEGREE OF A TOY: RUSSIAN AND SOVIET TRADITIONS OF CONCEPTUALIZATION

Markov AlexanderViktorovich

D. in Philology, Full professor,
Russian State University for the Humanities (Moscow)

Shtayn Oksana Alexandrovna

PhD in Philosophy, Associate professor,
Ural Federal University (Ekaterinburg)

Abstract. *The article investigates the correlation of the individual toy and the world of childhood in the Russian and Soviet children's book of the 1st third of the 20th century. Close reading of the texts and reconstruction of the contexts of the then psychology and sociology (Wundt, Bekhterev, Pavlov) shows that the zero degree, its minimalistic functionality (stick - horse), which changed the child's bodily habits, was emphasized in the toy. This change in bodily habits allows us not to oppose the pre-revolutionary bourgeois children's world and the post-revolutionary world of industry, but to see their affinity in the child's direct exploration of the diversity of the world. The key children's books with the image of toys, from Boris Dicks to Agniya Barto, are considered and it is demonstrated how they gradually industrialize the bodies of toys themselves.*

Key words: *toy, children's book, doll, philosophy of the toy, social psychology, childhood, representation, conventionality, book illustration.*

Ссылка на статью:

Марков, А. В., Штайн, О. А. Нулевая степень игрушки: отечественные традиции осмыслены. – DOI 10.34685/НЛ.2024.85.32.026. –
Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2024. – № 3. – С. 29-34. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/664.html&j_id=61.
