

Л. Г. Дорофеева

## МОТИВ РАЯ В СКАЗКАХ Г. Х. АНДЕРСЕНА

*Мотив Рая в сказочном творчестве Андерсена определяет систему образов, ценностное пространство героя и автора, характер и тип символики. В статье рассматривается его соотношение с категориями жизни и смерти, времени и вечности. Устанавливается особая роль библейского текста, организующего иерархичность ценностно-смыслового пространства сказок. В связи с мотивом Рая выявляется смысловая коннотация категории границы, разделяющей наличный мир суеты и мир иной, – Красоты.*

*The Paradise theme in Andersen's fairy tales determines the system of images, the values of the hero and the author, the type and specific features of symbolism. The article shows, how the Paradise theme is related to the categories of life and death, time and eternity. The author lays a special stress on the role of Scripture text, which organizes the hierarchy of the value-semantic space of fairy tales. In view of the Paradise theme, the researcher defines the semantic connotation of the category of border, separating the mundane vain world and the other world – the world of Beauty.*

**Ключевые слова:** Андерсен, христианство, романтизм, жанр, мотив, сюжет, герой, аксиология, пространство, время.

**Keywords:** Andersen, Christianity, Romantic period, genre, theme, plot, hero, axiology, space, time.

Сегодня осмысление сказочного творчества Андерсена в религиозном аспекте – тема открытая. При всей, казалось бы, очевидности его принадлежности к христианской культуре проблема интерпретации остается именно проблемой. С одной стороны, в значительной части работ последних лет говорится о христианской религиозности творчества Андерсена без уточнения конфессиональной принадлежности, с констатацией общехристианского характера его ценностей [2; 5; 6]. С другой стороны, встречаются толкования творчества датского писателя в иных контекстах: экзистенциальном [9], мифопоэтическом [4] и даже психоаналитическом [7]. Различие методологий приводит к появлению различных, до противоположности, толкований. Например, образ Русалочки может расцениваться как воплощение идеи христианской жертвенной любви и бессмертия души, а может – как образ грехопадения и гибели на том основании, что для героини «недостижима перспектива бессмертия» [4, с. 11]. Поводом для такого утверждения становится обретение Русалочкой ног, которые, по мнению интерпретатора, являются «особенно греховной частью тела» [4, с. 11 – 12].

Сложными для понимания оказываются и важнейшие в философской системе Андерсена категории жизни и смерти, смысловое поле которых обуславливает специфику пространственно-временной организации его произведений и иерархию ценностей писателя-романтика.



Ранее нам приходилось отмечать, что характер романтизма Андерсена определяется главным образом его христианским мировоззрением и системой ценностей [3]. В данной работе мы остановимся на мотиве Рая — по сути, центральном, определяющем авторскую аксиологию и концепцию жизни и смерти.

Сюжеты сказок и историй зрелого периода творчества Андерсена являются по своему типу провиденциальными. Сознание главного героя, как правило, религиозно, и его поведение определяется верою и ценностной ориентацией на Священное Писание. Священная Книга — Псалтирь, Библия — часто становится участницей событий, определяя духовно-ценностную доминанту всего художественного пространства текста. Поэтому картина мира в рамках сказочной условности романтического творчества Андерсена обладает вполне определенными христианскими координатами: бинарностью, теоцентризмом, провиденциализмом. Основные оппозиции — Рай и Ад, жизнь и смерть как духовные категории, мир «этот» как мир суеты и бездуховности и мир иной, духовный, который и есть Рай — место красоты, чистоты, любви и блаженства.

Система образов, как правило, определяется их принадлежностью какому-либо из вышеназванных двух миров, конфликт в большинстве произведений заключается именно в их противостоянии, в неприятии миром суеты с его *плотностью* (принципиальной материальностью) любого проявления жизни Духа и свободы от материального.

Рассмотрим сюжеты наиболее репрезентативных текстов сказочно-го творчества датского писателя

Сказка «*Дикие лебеди*», несомненно, повествует о жертвенной любви — идее, горячо любимой Андерсеном, что не раз отмечалось исследователями. В романтической эстетике такая победа человека, противостоящего миру и стоящего выше него, вполне типична. Но в данной сказке победа героини достигается вовсе не одними ее усилиями, но силою веры, с помощью Бога, и героиня не борется с *этим* миром, но его преображает. Образ Элизы несет в себе идею красоты в ее неотделимости от идеи «набожности», или, иначе, от глубокой веры и благочестия. Путь героини изначально связывается с Псалтирью: «Элиза набожнее самой псалтыри» [1, с. 128]. Вера и молитва спасают от колдовства, которое бессильно было ее обезобразить: три жабы, посланные колдуньей, превращаются в три красных мака, поскольку «девушка была набожна и так невинна» [1, с. 129]. Мотив чистоты и невинности — сквозной в творчестве Андерсена, и всегда он сопровождает героев (чаще детей или юных девушек), сюжетный путь которых направлен за пределы земного времени и пространства — в Райские обители («*Райский сад*», «*Оле Лукойе*», «*История одной матери*», «*Отпрыск райского растения*», «*Русалочка*» и др.).

Сюжет в «*Диких лебедях*» разворачивается как синергийный, так как главный принцип его движения — направленность воли Элизы к воле Бога, Которому она полностью доверяет, не сомневаясь в ответе свыше на ее молитвы. Основные сюжетные повороты в самые острые, критические моменты совершаются *после* и *вследствие* молитвы Элизы.



Все герои — злые и добрые — действуют по воле *своей*, но при этом включены в орбиту веры Элизы, благодаря чему и развивается провиденциальный сюжет. Автор создает образ героини сильной, побеждающей, при этом кроткой, смиренной, не противостоящей миру, но преображающей его. Конечно, сказка обладает основными типологическими чертами романтизма: двоемирием, исключительностью героя, особой таинственностью и одухотворенностью природы и т.д. Но аксиология здесь христианская, и это рождает особый тип романтической героини — принципиально «негероической», а жертвенной и отрекающейся от себя из любви к другому, побеждающей только силою любви и веры, терпением и смирением. Характерная для христианской аскетической практики мысль о необходимости приобретения терпения скорбями звучит в словах Элизы о мягкой воде, которая со временем шлифует и камни [1, с. 132].

Мотив Райского сада «мерцает» в повествовательной структуре сказки: в картине леса, преображенного молитвой Элизы; в символике — цвета, света, звука; в особой гармоничности и одухотворенности мира, сопровождающего Элизу. При всей сосредоточенности внимания автора и читателя на сказочном сюжете, именно присутствие мотива Рая выводит повествование за рамки собственно сказочной чудесности, с ее известной немотивированностью, в пространство христианского символизма и провиденциализма, где чудесные события и спасение героев мотивированы участием Высших сил в ответ на веру героини. При этом, конечно, художественное пространство является сказочным, и уже внутри него воссоздается христианская картина мира и модель поведения героя, определяемая христианской аксиологией.

В сказке «Ангел» тема смерти кажется главной: умер ребенок, душу которого ангел ведет к Богу. Но оказывается, что и сам ангел — это душа другого, умершего год назад мальчика. Все движение сюжета направлено к выражению авторского представления о Царствии Небесном как о пространстве вечной жизни и о пути к нему. И уже не сама смерть, а именно образ Рая становится центральным, смерть же — это лишь путь, который может быть путем в Рай, если это было «доброе, хорошее дитя» [1, с. 253]. Как и в большинстве сказок, здесь представлены два мира, один из которых — несовершенный земной мир торжествующей вечности, несущей в себе тленность («На мостовой валялись солома, зола и всякий хлам: черепки, обломки алебаstra, тряпки, старые донышки от шляп...» [1, с. 254]), сопровождаемой скорбями и болезнями. И второй мир — Райского блаженства, которое достигают терпением, смирением, кротостью, жертвенной любовью, что выражено в образе больного мальчика, безропотно страдавшего в земной жизни и ставшего ангелом. В этой сказке-видении автор настойчиво проводит мысль о смерти как благе. Он стремится снять страх смерти, что часто встречается в историях, где сюжет связан с гибелью героя («Оле Лукоие», «Девочка со спичками», «Пропащая», «Последняя жемчужина» и др.). В соответствии с христианским учением о смерти Андерсен проводит идею о Небесном Царствии как истинном Отечестве, где живут души, ставшие ангелами, в состоянии блаженства и полноты жизни.



Сказка «Отпрыск райского растения» говорит о конфликте миров земного и небесного. Андерсен передает ощущение безблагодатности жизни на земле, отсутствия в ней истинной красоты вследствие нежелания обитателей *этого* мира ее принять. Райское растение — символ идеального, совершенного мира. Контраст выстраивается на образном и лексическом уровнях: чудный росток / чертополох и крапива; блеск ветвей и снега / мнение ботаника, что это «какая-нибудь помесь» [1, с. 528]; сладкий, живительный аромат, радужные переливы цветов на солнце, дивная мелодия / черные лесные улитки, плюющие на чудесное растение [1, с. 530].

Только «бедная невинная девушка» [1, с. 529], с чистым сердцем и возвышенным умом, с Библией в руках — единственным своим достоянием, — достойна этого райского растения и самого Рая. Она и умирает через несколько дней после встречи с ним. Жизнь земная этой девушки становится жизнью вечной, а смерть — рождением в эту жизнь. Идея вечной жизни заключена и в райском листочке, который девушка сорвала и положила в Библию, и в самой Библии, ставшей ее изголовьем в гробу, и, главное, в самой душе этой девушки, слушавшей и исполнявшей слова Библии, со страниц которой «говорил с девушкой сам Господь: "Станут обижать тебя, вспомни историю об Иосифе; ему тоже хотели сделать зло, но Бог обратил зло в добро. Если же будут преследовать тебя, глумиться над тобою, вспомни о Нем невиннейшем, лучшем из всех, над Которым надругались, Которого пригвоздили ко кресту и Который все-таки молился: "Отче, прости им, ибо не знают, что делают!"» [1, с. 529]. Безусловно, образ Спасителя, намеренно не названного автором по имени, определяет духовно-ценностное пространство произведения. Но центральным в сюжетно-композиционной структуре и проблемном поле сказки остается образ райского растения. Вокруг него совершалось преобразование мира: оно разрослось «словно дерево» и «благоухало в лесу», «перелетные птицы слетались к нему стаями и низко преклонялись перед ним, в особенности — ласточки и аист» [1, с. 530]. В приведенной цитате очевидна аллюзия к евангельскому тексту об уподоблении Христом Царствия Небесного горчичному зерну: «Оно — как зерно горчичное, которое, когда сеется в землю, есть меньше всех семян на земле; а когда посеяно, всходит и становится больше всех злаков, и пускает большие ветви, так что под тенью его могут укрываться птицы небесные» (Мк. 4: 31–32). Тем острее в сказке звучит мотив отказа человечества от Рая. Отторжение *миром вещей* этой небесной красоты происходит обыденно просто, совсем буднично: свинопас сжигает райское растение вместе с другой травой, «чтобы добыть себе золы» [1, с. 530]. Прагматизм *этого* мира убийственен для неземной красоты, а его безблагодатность выражена в образе всегда меланхоличного или унылого короля, которому от райского растения досталось только место, названное им «священным» и обозначившее именно *отсутствие* растения. Ученый профессор-ботаник на уже *отсутствующем* райском растении делает свою научную карьеру и получает много *золота*, которое подменяет чудесный блеск райского растения и оказывается той самой главной ценностью, которую ищут люди.



В сказке «*Оле Лукойе*» присутствуют основные андерсеновские мотивы и образы: сна как особой реальности, чуда, двух противостоящих миров, жизни и смерти и, конечно, Рая. В ней — семь историй, которые рассказываются сказочным героем Оле Лукойе мальчику по имени Яльмар, вернее сказать, *совершаются* в иной реальности сна с понедельника по воскресенье. Проследим логику развития этих сказочных снов.

В **понедельник** происходит первая встреча Оле Лукойе с Яльмаром, с которой мир начинает преображаться, являя сокрытую в обыденности небесную красоту. Комнатные цветы превращаются в чудесные деревья с цветами на ветвях, образующих беседку. Все становится здесь чрезмерным и чудесным: цветы пахнут «лучше розы», и вкус «слаще варенья», и плоды блестят «как золотые» [1, с. 173]. Создается образ *ино-го* мира, детского Рая. Но уже во втором абзаце сказочное пространство оказывается разделенным, и из-за ошибок мальчика в написании слов и кривых прописей мир гармонии разрушается: «аспидная доска рвала и метала», все вычисления «готовы были распастьяся» [1, с. 173]. Эта зависимость мира от поступков людей — главное открытие первого сна Яльмара.

Важнейшей в художественном пространстве сказок Андерсена является категория *границы*. Интересно, что этот атрибут романтического двоемирия в сказках Андерсена не одномерен. Граница между мирами сна и яви, казалось бы основная в сюжетно-композиционной структуре сказки, не несет главной смысловой нагрузки. Гораздо более значима граница между миром *суеты* и миром *гармонии и красоты*, которые при этом принадлежат одному чудесно-сказочному пространству. Раскрываются смысловые грани этих двух миров в контексте авторской философии *вещи*: вещный мир обладает особой глубиной, сокрытой для «дневного» зрения; в каждой вещи есть смысл и идея, которые являют себя в преображенном сказочном мире. Нельзя не согласиться с мыслью Т. Сильман о том, что «сказка была для Андерсена не литературным понятием, не жанром (вернее, не только жанром), не совокупностью фантастических событий, а чем-то значительно большим. В сказке Андерсен нашел форму, в которой он органически сумел выразить свое отношение к жизни. Сказка в какой-то мере явилась для него *способом видеть мир, способом познания мира*» (курсив наш. — Л.Д.) [8, с. 6]. Поэтому красота розы из цветочного горшка и некрасивость прописей Яльмара, оставаясь в границах сказочной условности, открываются в духовной реальности преображенного мира, являя свою сущность либо гармонии, либо ее разрушения.

Сюжет сна во **вторник** построен уже на преодолении героем границы мира *суеты* и погружении в мир потусторонней жизни, сказочно-прекрасной, исполненной любви. Мальчик переступает через раму картины и оказывается в мире *ином*. Это пространство жизни и любви может быть названо детским Раем. Слова «рай» в тексте нет, но чувство высокого блаженства проявляется в переживаниях героя. Связано оно и с чудесной красотой посещаемых мальчиком мест, и со встречей няни, которая в этом сне становится своего рода эмоциональным центром притяжения: в ней явлена искренимая теплота любви. При всей сказоч-



ной поэтичности здесь ощутимы черты жанра видений, которыми так богата средневековая христианская западноевропейская литература, что характерно в принципе для романтической эстетики с ее обращением к национальным преданиям.

Если в понедельник граница между двумя мирами была только обозначена, во вторник — преодолена, то в **среду** повествование начинается сразу в сказочном пространстве: Оле Лукойе уже нет нужды усыплять Яльмара. В «дневном» мире идет дождь, который при появлении Оле Лукойе тут же становится реальностью сна, теперь уже первичной для мальчика, даже не обозначенной в тексте как сон. На этот раз основа сюжета — путешествие. Символика сна включает повествование в библейский контекст, содержит основные архетипы Всемирного потопа, Ноева ковчега: корабль плывет по водам, заливающим всю землю, плывет мимо церкви, земля «скрылась из глаз» [1, с. 177]. Но корабль в этом сне символизирует мир суеты и бездуховности, воплощенный в образе птичника, часто встречающегося в сказках Андерсена именно в такой коннотации. Вновь на первый план выходит конфликт миров суеты и бездуховности / красоты и свободы. Обитатели птичника — куры, утки, индейки и надутый индейский петух — живут на корабле по все тем же законам *суеты этого мира*. И годятся они только для супа, о чем и говорит им Яльмар: «Завтра из вас сварят суп!» [1, с. 178], завершая тем самым логику прагматичной философии птичника. Этой философии противопоставлен аист как образ свободы и красоты, устремленности к высшему, не принятому и не понятому птичником. Образы аиста и иной чудесной страны несут идею Небесной страны с ее вечно живущей красотой. И герой поэтапно подводится к тому, чтобы однажды совершить свой выбор между этими двумя мирами. Но для этого его нужно провести еще через одно пространство, которое тоже может стать вечной реальностью для души. Оле Лукойе открывает герою очередное измерение невидимого мира — *подполье*.

Сон **четверга** отправляет мальчика на мышиную свадьбу, где он погружается в подземную жизнь, символы которой указывают на ее инфернальность: свет от гнилушек; стены, обмазанные салом; давящие чуть ли не насмерть друг друга гости; жених и невеста, которые «страшно целовались на глазах у всех» [1, с. 179] и которые были оттиснуты и забыты гостями ради угощения — сала и горошины. Это образ бездушного, темного, бессмысленного мира, в котором *нет любви* (принципиальное отличие от мира райского, где царит любовь), значит, это и есть образ Ада — также не названного в тексте сказки. Саркастически в этом контексте звучит оговорка о том, что это было «знатное общество», в котором Яльмар был «оловянным солдатиком» [1, с. 179], т. е. не соединившимся с ним, отчужденным от него героем.

В **пятницу** автор углубляет мысль об Аде и адских мучениях, которые неизбежны для людей, совершавших злые дела. Сюжет пятничного сна также посвящен свадьбе, но начинается с мысли о старых людях, предлагающих Оле Лукойе деньги за хорошие сны, то есть желающих *купить* себе Рай. Невозможность купить — это невозможность и искупить чем-либо содеянное. Поэтому острее в пятничном сюжете ставит-



ся вопрос о выборе между мирами суеты и блаженства. Свадьба кукол Берты и Германа отличается от мышшиной присутствием любви и отказом от *еды*, так как «жених» и «невеста» «сыты любовью» [1, с. 181]. Но им нужно совершить большее — выбор между мирами, которые описывают ласточка и курица: между неведомыми дальними теплыми краями, о красоте которых «здесь не имеют и понятия» [1, с. 181], и деревней с кучей песка и капустой в огороде. И вновь прагматизм определяет выбор героев, призванных любовью к свободе и красоте, но оставшихся в рабстве у вещного мира, что делает этот вещный мир все менее пригодным для счастья. Поэтому следующая ночь **субботы** неожиданно оказывается без чудесных снов. Оле Лукойе *не* рассказывает сказки и *не* помещает Яльмара в сказочный мир. Но он утверждает идею преобразования мира, которое совершается каждое воскресенье, называемое также «святым днем», поскольку это день литургии [1, с. 182]. Так вводится в сказку литургическое пространство, и идея обновления мира и воскресения чистоты и гармонии всей вселенной становится главной. Эта идея снова встречается с научно-прагматическим взглядом на мир и природу, который высказывает прадедушкин портрет, что является выражением все того же конфликта двух миров. Мальчик выбирает мир чудесный и отворачивает портрет бабушки во время следующего, воскресного визита Оле Лукойе.

Последняя, **воскресная** встреча подытоживает все предыдущие сны. Внутренний сюжет объединяет все семь историй, и это сюжет узнавания мальчиком Райского мира, являющего себя в разных образах и всегда — в идее вечной жизни, любви и красоты.

Центральным в последнем сюжете становится образ «другого Оле-Лукойе» [1, с. 183] — Смерти, которая определяет место человека в духовной реальности инобытия. А поскольку сон, как мы помним, в художественной системе Андерсена — не сон, а форма существования реальности, то и определение героя в сказку добрую или злую означает определение его в ту или иную реальность — Рая или Ада. Здесь ключевой становится концепция добрых дел, которыми спасается человек, и отсутствует идея покаяния, столь любимая русской литературой: «Яльмар увидал, как мчался во весь опор другой Оле-Лукойе и сажал к себе на лошадь и старых и малых. ...У кого были отличные или хорошие отметки, он сажал впереди себя и рассказывал им чудную сказку, а тех, у кого были посредственные или плохие, — позади себя, и эти должны были слушать ужасную сказку. Они тряслись от страха, плакали и хотели спрыгнуть с лошади, да не могли...» [1, с. 183]. Образ всадника на коне, который вершит суд по добрым и злым делам, — явно библейский. При этом автору важно утвердить мысль о том, что для чистой души смерть не страшна, напротив, она желанна как возможность достичь страны вечного блаженства. Эта мысль часто прочитывается в андерсеновских сюжетах, связанных со смертью героя. В сказке «Оле Лукойе» она выражена героем напрямую: «"А я ничуть не боюсь его!" — сказал Яльмар. "Да и нечего бояться, — сказал Оле. — Смотри только, чтобы у тебя всегда были хорошие отметки!"» [1, с. 183].



В сказочном творчестве Андерсена соединяются мотивы Рая и смерти, осмысливаемые автором в христианском ключе. Начиная с первой сказки, «Дорожный товарищ», идея смерти как бессмертия для людей, творящих добро, невинных детей, всех обиженных, осиротевших, всех жаждущих красоты и Истины является сквозной — будь то старый умерший отец («Дорожный товарищ»), или ребенок («Девочка со спичками», «Ангел», «История одной матери»), или Русалочка, стремящаяся к Небесному Царству любви («Русалочка»), или бабушка с «милым, вечно юным взором», в смерти которой открывается вечная блаженная жизнь («Бабушка»). Герои этих рассказов, при всем различии, имеют сходные типологические черты — кротость, смирение, терпение, любовь, прощение. Это христианские добродетели. Но при этом картина мира не безоблачна: Андерсен поднимает проблему борьбы добра со злом, где зло может быть порождением демоническим, следствием греха и самим грехом. В целом ряде сказок и притчевых историй мотив Рая связан с мотивом грехопадения. В сказке «*Райский сад*» он становится главным, создается сюжет искушения как испытания свободы героя. Герой уже знает о грехопадении Евы и Адама, но все же повторяет их путь, поскольку он не свободен от земных страстей и личная воля его, не направленная к воле Бога, слаба. Финал сказки говорит о смысле человеческой жизни, который, по Андерсену, заключается в подготовке души для вхождения в Райские селения после смерти, что звучит весьма дидактично в словах персонажа — Смерти, «крепкого старика с косою в руке и большими черными крылами»: «Он еще попадет туда! — сказала Смерть... — И он уляжется в гроб, хоть и не сейчас. Я лишь отмечу его и дам ему время постранствовать по белу свету и искупить свой грех добрыми делами! Потом я... отнесу его вон на ту звезду, где тоже цветет Райский сад; если он окажется добрым и благочестивым, он вступит туда...» [1, с. 158].

В ряде сказок мы встречаем идею покаяния как способа спасения души. Так, в сказке «*Красные башмаки*» сюжетный путь героини выстраивается по схеме искушения (на конфирмации она увлечена своими красными башмаками), затем испытания (ее страдания от постоянной мучительной пляски в этих башмаках) и, наконец, покаяния (перемена поведения — служение священнику, чтение Библии, молитва). Смерть этой героини при всем трагизме означает победу девочки над собой и милость Бога, простившего ее и давшего ей Царствие Божие.

Таким образом, мотив Рая в сказочном творчестве Андерсена является одним из ключевых, определяющих ценностное пространство, содержание и структуру произведений, систему образов, характер и тип символики. Он проявляется и в сюжетном развитии, формируя особый синергичный тип сюжета, в котором развитие действия связано с молитвой («*Дикие лебеди*», «*Снежная королева*», «*Дорожный товарищ*», «*История одной матери*» и др.). Именно его присутствие позволяет говорить о христианском смысле категорий *вечности*, *жизни*, *смерти*, которые обнаруживают свою аксиологическую определенность — добра и зла как добродетели и греха; в нем выражается идея бессмертия и спасения души, вечности — как состояния блаженства или мучения. Явно ощу-





щается стремление автора помочь преодолеть страх смерти, он осмысливает смерть как путь, способ достижения Царствия Божия. Все вышесказанное соответствует общим христианским представлениям о жизни и смерти, о Христе и Его деле спасения, о воле человека в этом движении к смерти как бессмертию и о его движении к воле Божией. При этом есть черты, которые говорят о специфике именно андерсеновской религиозности, определяемой его принадлежностью к протестантизму. Так, мотив покаяния в сказках встречается, но не доминирует. Спасение души зависит прежде всего от веры в то, что Христос его совершил единожды и за всех Своей жертвой на кресте, а также от добрых дел («хороших отметок»). Но характер религиозности в творчестве Андерсена обладает своими особенностями, не сводимыми к какому-либо одному типу христианской духовности, что нуждается в дальнейшем исследовании.

### Список литературы

1. Андерсен Г. Х. Сказки и истории : в 2 т. Л., 1969. Т. 1.
2. Богатырева Н. Ю. Настоящий Андерсен // Фома. 2015. №4 (144). URL: <https://foma.ru/nastoyashhiy-andersen.html> (дата обращения: 18.06.2018).
3. Дорофеева Л. Г. Христианский контекст сказок Г.Х. Андерсена: к вопросу жанровой специфики // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2017. №4. С. 46–54.
4. Иваницина Е. А. Вокруг «Снежной королевы»: о мифопоэтике Андерсена // Филологический класс. 2017. №4 (50). С. 7–13.
5. Конева А. В. Человек, мыслящий культуру («Снежная Королева» Г.Х. Андерсена) // Виртуальное пространство культуры : матер. науч. конф. 11–13 апреля 2000 г. СПб., 2000. С. 74–77 (Symposium, вып. 3).
6. Орлова Е. О., Худнева Н. А. Христианские мотивы в творчестве Г.-Х. Андерсена: педагогический аспект // Вестник Новгородского государственного университета. 2017. №4. С. 88–91.
7. Руднев В. П. Метафизика футбола. М., 2001.
8. Сильман Т. Сказки Андерсена // Андерсен Г.Х. Сказки и истории : в 2 т. Л., 1977. Т. 1. С. 5–22.
9. Ходалёва М. А. Экзистенциальные проблемы в сказке Ганса Христиана Андерсена «Снежная королева» в образовательном пространстве // Молодой ученый. 2015. №22.1. С. 39–41.

### Об авторе

Людмила Григорьевна Дорофеева — д-р филол. наук, проф., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: lgdorofeeva@mail.ru

### The author

Prof. Luydmila G. Dorofeeva, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: lgdorofeeva@mail.ru