

Уральский государственный педагогический университет
Уральский государственный университет им. А. М. Горького

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА СЕГОДНЯ

Сборник научных статей

Екатеринбург
2010

Составители:

Н. В. Барковская,

доктор филологических наук, профессор,
зав. кафедрой современной русской литературы УрГПУ

М. А. Литовская,

доктор филологических наук,
профессор УрГУ им. А. М. Горького

Детская литература сегодня: Сб. науч. ст. – Екате-
ринбург: УрГПУ, 2010. – 154 с.

ISBN 978-5-904205-03-4

Сборник составлен по материалам межвузовского научно-практического семинара, который проходил 26-27 марта 2010 г. в Екатеринбурге. В публикуемых статьях филологов из Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Тагила и Екатеринбурга рассматриваются основные проблемы тематики, прагматики и поэтики детской литературы в постсоветскую эпоху. Широкий социокультурный подход дополняется тщательным анализом художественной ткани отдельных произведений. Сборник адресован литературоведам, студентам филологических факультетов, учителям-словесникам, работникам детских и юношеских библиотек.

Научно-практический семинар и сборник статей входят в рамки проекта «Современный литературный процесс: тенденции и авторские стратегии», НФЦП ГК № 02.740.11.5002

Тексты публикуются в авторской редакции



© Уральский государственный
педагогический университет

© Уральский государственный
университет им. А.М. Горького

СОДЕРЖАНИЕ

Детская литература в постсоветской реальности

| | |
|---|----|
| <i>М. А. Черняк</i> | |
| Школа как диагноз: опыт современной прозы..... | 7 |
| <i>С. Г. Леонтьева</i> | |
| «Первый отряд»: на путях к воскрешению пионеров-героев | 18 |
| <i>М. А. Литовская</i> | |
| «Время всегда хорошее»: социальная психология для современного подростка | 25 |
| <i>А. А. Сенькина</i> | |
| Художественный текст в хрестоматии для детей XIX-XXI веков: из классики в детскую литературу | 34 |

Парадоксы современной детской литературы

| | |
|--|----|
| <i>И. А. Сергиенко (Антипова)</i> | |
| «Страшные» жанры современной детской литературы | 43 |
| <i>А. В. Миронов</i> | |
| Искушение злом в современной детской сказке: традиции и новаторство (по книге Л. Горалик «Агата возвращается домой») | 54 |
| <i>К. А. Маслинский</i> | |
| Задачники Григория Остера: школьная норма и литературные отклонения | 63 |
| <i>И. Н. Арзамасцева</i> | |
| Природа комического в сказках цикла «Запахи миндаля» С. Г. Георгиева | 74 |

Современная детская литература в контексте культуры

| | |
|---|-----|
| <i>С. Г. Барышева</i> | |
| Детская книга в контексте современной западной массовой культуры | 80 |
| <i>Ю. В. Несынова</i> | |
| Эволюция сюжета о Золушке в XX-XXI веках | 85 |
| <i>В. В. Химич</i> | |
| Креативные возможности «морской» темы в детской литературе (по произведениям Святослава Сахарнова) | 94 |
| <i>Е. В. Харитонова</i> | |
| Ребенок и мир в прозе Олега Раина | 101 |

Проблемы поэтики современной детской литературы

Е. К. Созина

Повести о детстве в современной прозе Урала.....108

О. В. Свахина

Литературные секреты популярности «смешариков».....118

Л. Д. Гутрина

«Всё наоборот» в поэтическом мире Артура Гиваргизова
(по книге «Драконы и милиционеры»).....125

Е. А. Меркотун

Диалоги и поединки в сказочном мире Сергея Козлова129

Н. В. Барковская

Философские сказки-притчи Евгения Ключева.....141

В. Ю. Грушевская

Писательская активность в Интернете (на примере сетевой
активности писателей-фантастов).....150

АВТОРЫ

Арзамасцева Ирина Николаевна, доктор филологических наук, профессор (Московский педагогический государственный университет, Москва)

Барковская Нина Владимировна, доктор филологических наук, профессор (Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург)

Барышева Светлана Геннадьевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель (Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия)

Грушевская Вероника Юлдашевна, кандидат филологических наук, доцент (Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург)

Гутрина Лилия Дмитриевна, кандидат филологических наук, доцент (Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург)

Леонтьева Светлана Геннадьевна, кандидат филологических наук, доцент (СПбГУКИ, Санкт-Петербург)

Литовская Мария Аркадьевна, доктор филологических наук, профессор (Уральский государственный университет им. А. М. Горького, Екатеринбург)

Маслинский Кирилл Александрович, научный сотрудник (Институт логики, когнитологии и развития личности, Санкт-Петербург)

Меркотун Елена Алексеевна, старший преподаватель (Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург)

Миронов Алексей Владимирович, кандидат филологических наук, старший преподаватель (Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия)

Несынова Юлия Владимировна, кандидат филологических наук, доцент (Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия)

Свахина Ольга Викторовна, кандидат филологических наук, старший преподаватель (Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия)

Сенькина Анна Александровна, библиограф (Российская научная библиотека, Санкт-Петербург)

Сергиенко (Антипова) Инна Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент (СПбГУКИ, Санкт-Петербург)

Созина Елена Константиновна, доктор филологических наук, профессор, зав. сектором истории литературы (Институт истории и археологии УрО РАН, Екатеринбург)

Харитонова Екатерина Владимировна, кандидат филологических наук, нач. сотр. Сектора литературы (Институт истории и археологии УрО РАН, Екатеринбург)

Химич Вера Васильевна, доктор филологических наук, профессор (Уральский государственный университет им. А. М. Горького, Екатеринбург)

Черняк Мария Александровна, доктор филологических наук, профессор (РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург)

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ПОСТСОВЕТСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ

М. А. Черняк (Санкт-Петербург)

Школа как диагноз: опыт современной прозы

Новый 2010 год, объявленный годом Учителя, начался не только с торжественных заверений первых лиц государства в важности профессии учителя, но с ожесточенных споров о стартовавшем в начале года сериале «Школа». Те, кто уже далек от проблем школы, ужасаются и возмущаются фильмом, взрослые, близкие к образованию, констатируют, что это не искусство, а сама жизнь, так что авторам и придумывать ничего не надо было; школьники же просто сериал не смотрят. Коллективный шок зрителей Первого канала вызван точным соответствием жизненного и экранного: причем точное настолько, что объясняет естественное отвращение, порожденное и диалогами школьников – «типа, че, ниче, кароче», и серой массой учителей, и псевдодокументальной съемкой порхающей видеокамеры, как в кривом зеркале увеличивающей все изъяны.

Безусловно, следует согласиться с мнением обозревателя «Огонька» А. Архангельского, полагающего, что «нас долго приучали к тому, что когда речь заходит о школе, то в первых же кадрах фильма появляется Образец, который и задает моральную норму. Если бы в фильме Германики при прочих равных появился бы Настоящий Учитель с Грустью в Глазах, или Высоконравственный Четверочник с Убеждениями, или, наконец, Хулиган с Настоящим Сердцем Внутри, или Жертва Жестокости Одноклассников – словом, один из тех типов, на которых всегда держалось наше кино о переходном возрасте, – все остальное, будучи оттенено этим Учителем-образцом, Мальчиком-истиной или Девочкой-жертвой, выглядело бы не так пугающе»¹. Школа – больной вопрос для всего общества, центр притяжения сил и эмоций. Школа как особый социальный феномен объединяет и разъединяет общество одновременно. Ведь так силен эффект узнавания, сопереживания, личной памяти, наличия у каждого собственного мнения – «ведь и я через это прошел». Психологически точно и абсолютно узнаваемо описывает это «всеобщее знание» Евгений Гришковец в монодраме «Как я съел собаку»: *«Я не могу смотреть, как ведут в школу 1 сентября первоклассников. Это просто ужасное зрелище. <...> Нарядная мама ведет чистенького, в новом костюмчике, еще не*

¹ Архангельский А. Доумрем до понедельника // Огонек. № 2 (18.01.2010).

школьника, еще... маленького такого мальчика. <...> Вот приводят его к школе, там много людей, первый звонок. И там его оставляют... <...> А потом мальчик приходит из школы... такой странный... Родители спрашивают: "Ну как?" А чего "как"? <...> Да точно так же! В точности. Вы же там сами были».

Сериал «Школа» не был бы таким шоком для общества, если бы современная литература могла охватить такую же массовую аудиторию, как телевидение. Ведь литература последних лет ставит школе не мене неутешительный диагноз, чем создатели фильма. Утеря литературоцентризма в обществе, отказ от учительной миссии литературы, закономерно привел к тому, что Учитель перестал быть героем литературы. В знаковых произведениях 1970-80 гг. о школе и учителях (А. Лиханов «Благие намерения», А. Алексин «Безумная Евдокия», В. Тендряков «Ночь после выпуска», В. Распутин «Уроки французского» и др.) общие стандарты отношения общества к школе преломлялись сквозь призму индивидуальных особенностей и личных качеств учителей. Сегодня на месте подобной литературы – зияющая пустота. Хотя востребованность подобных текстов очевидна и для писателей, и для читателей, и для издателей. В самом начале 1990-х гг. герой повести А. Варламова «Здравствуй, князь!», выпускник филфака МГУ, Саввушка, вдоволь намотавшись в столице времен «перестройки», постучался в двери обычной школы в родном захолустье и спросил, не нужны ли там учителя. «Это был, пожалуй, один из самых внятных, хотя и спорных, ответов тогдашней словесности на вопрос о том, что делать в смутной новой действительности, если у тебя, как на грех, есть не только образование и мозги, но и совесть»², – справедливо полагает критик О. Лебедушкина.

Жанр школьной повести переживает сегодня явно не лучшие времена. На фразу ученика, героя сериала «Школа», «Но я ведь личность» пожилой учитель отвечает: «Ну, положим, личность я в последний раз видел году так в 1980-м». В этом диалоге – предельно точно звучит острота проблемы, непримиримый конфликт поколений, результатом которого является ситуация тотального непонимания и немотивированной жестокости. Вполне закономерно, что адекватное и правдивое изображение сегодняшней школы практически невозможно: ведь то, что вспоминают писатели с советским опытом о собственном отрочестве современным молодым читателям непонятно, – повседневность, язык, темп и восприятие времени, ценности за последние двадцать-тридцать лет изменились неузнаваемо; подросток 1970-х и подросток «нулевых»

² См. об этом: *Лебедушкина О.* Прощай, королевская грусть? О любимчиках и пасынках «нового производственного романа» – 2 // Дружба Народов. 2009. № 11.

годов ХХI века – это совершенно разные люди. Стоит согласиться с мнением философа А. Грякалова: «Детство – всегда настоящее. В этом смысле детство одного поколения так же уникально и не воспроизводимо как и индивидуальное существование одного ребенка. Прошлое влияет опытом традиции и инерции, будущее воздействует как проект, но осуществляется детство всегда именно как настоящее»³. Возможно, поэтому в прозе начала ХХI века явно наметилась следующая тенденция: чтобы зафиксировать проблемы настоящего, писать о современной школе стали вчерашние школьники, многие из которых стали лауреатами независимой литературной премии «Дебют».

Герой отмеченного премией «Дебют» романа петербургских авторов *Натальи Курчатовой и Ксении Венглинской «Лето по Даниилу Андреевичу»* – выпускник истфака, специалист по средневековой Франции, знаток старофранцузской поэзии. Целый ряд проблем (неудачный любовный роман, отчисление из аспирантуры, растрата подаренных уехавшей в Америку матерью денег) приводит Даню в школу, где есть лишь одно вакантное место – учителя домоводства для девочек, хотя статус профессии учителя в его среде явно низок: *«Нелепость, молодой и неглупый мужик – и школьный учитель. Подумать смешно. Тоже мне, взвейтесь кострами, синие ночи. О такой работе в приличном баре за кружкой “гиннеса” как-то не заикнешься: справа пиарщик, слева какой-нибудь финансист, специалист по фьючерсным торгам, напротив – менеджер по продажам балонов со сжатым кислородом»*⁴.

Даня, который не сразу начинает ощущать себя учителем Даниилом Андреевичем, в школе, конечно, выглядит белой вороной. Первое появление его в школе убеждает в этом: *«Парни свистят и бросаются тряпкой. Александра Васильевна тоже визжит, по классу начинают летать стулья. Одни из них грохается в едва открывшуюся дверь. Дверь захлопывается, потом открывается снова. С некоторой опаской. В класс заглядывает чернявый парень лет двадцати – джинсы, фурацилиновые очки; фасонистые татарские уски на смуглой физиономии; клубные ботинки и сумка-почтальон. Явно ошибся дверью. – Вот вам новый учитель! – бросается к нему Александра Васильевна. – Им всем неуд! Всем! Даниил Андреевич его зовут!»*⁵. Получив позже возможность вести уроки истории, Даниил Андреевич стре-

³ Грякалов А. Философия и транспедагогика детства // Инновации и образование. Сборник материалов конференции. Серия “Symposium”. Вып. 29. – СПб., 2003. С. 53-62.

⁴ Курчатова Н., Венглинская К. Лето по Даниилу Андреевичу. – СПб., Амфора, 2007. С. 56.

⁵ Там же. С. 77.

мится научить своих учеников думать, а точнее – просто разговаривает с ними о том, что волнует его самого: *«Дети, я ни в коем случае не хочу окорачивать в вас такое естественное чувство, как патриотизм, но вы должны понимать, что в наше время для того, чтобы генерировать миф, вовсе необязательно строить подземные города и рассылать полстраны по “беломорканалам”. Достаточно запустить несколько циклов пафосных передач по центральному ТВ, и люди в маленьких уральских городках будут работать на заводах за тысячу рублей в месяц и гордиться своей великой отчизной»*⁶. При всех априори непростых взаимоотношениях «учитель-ученик», школьники о Данииле Андреевиче, которому они дали прозвище Каркуша, говорили: *«Каркуша – это наш упоительный человек-сюрприз. В десятом класса целый год втирал нам про исторический выбор и личное достоинство»*. Оказавшись после увольнения из школы в «Дружине», неком антитеррористическом формировании, учрежденном властями для борьбы с нежелательными элементами, Дания становится чужим для всех. Неожиданные проблемы возникают и с его бывшими учениками, которых он учил никогда не поступаться принципами и рассказывал про Че Гевару и Пелевина. Герою суждена двойная жизнь, возникают проблемы с самоидентификацией (так, например, имя героя в одном абзаце может постоянно меняться: Даниил Андреевич, Данька, Каркуша, Чингис, лейтенант Ворон). «История про романтика, ставшего опричником, но не позаботившегося о том, чтобы потерять совесть, – очень хороший сюжет, чтобы понять, как все устроено здесь и сейчас. В основе «Лета» лежит очень точно подмеченный парадокс: всякий последовательно порядочный человек, не уходящий в отказ, неизбежно обречен на двойное предательство. В жизни это далеко не очевидно, а в романе – который устроен, как постепенно сужающийся коридор, – не просто очевидно, но неизбежно: нет ни одного момента, где герой мог бы поступить как-нибудь еще», – отмечает критик Л. Данилкин.

Герой романа Курчатовой и Венглинской близок Виктору Служкину из романа *Алексея Иванова «Географ глобус пропил»*, который тоже вынужден работать школьным учителем, преподавателем экономической географии, чтобы прокормить семью – жену Надю и маленькую дочь Тату. Важно, что тоже ощущая себя чужим в школе, Служкин выполняет собственную педагогическую установку: «Я – вопрос, на который каждый из них должен ответить». Служкин вовлекает своих учеников «не в рутинную процедуру отбывания учебной

⁶ Курчатова Н., Венглинская К. С. 99.

повинности, а в живой поиск живых истин. Его правота – не инструктивное морализаторство, не образцово-показательное предъявление того, как следует учиться, учить и жить, – наоборот, он нередко сокрушает не только рутинные, мертвые, но и непреложные нравственные законы, священные профессиональные табу. Его правота – в нем самом, в его незаурядности, нестандартности, искренности и обаянии. Поэтому дети и реагируют на него так страстно и непосредственно, поэтому и рвутся с ним в поход, поэтому и проживают этот поход так, что если не целую жизнь, то немалую ее часть наверняка будут на него с изумлением и благодарностью оглядываться»⁷.

Во многих произведениях последнего десятилетия приход молодого героя в школу – это испытание, временный вынужденный шаг, обусловленный, как правило, жизненными неурядицами. Это «срок», который нужно отмотать, – так ощущает себя в школе герой повести **Елены Георгиевской** *«Место для шага вперед»*, тоже ставшей лауреатом литературной премии «Дебют». Это история его работы учителем в маленьком городке, где некуда податься и нечем заняться, перипетии общения с коллегами и собутыльниками, склоки среди педагогов, безделье и пьянки учителей; созревшие девочки-старшеклассницы, шашни с одноклассниками на уроках и заигрывания с молодыми педагогами; уроки, превращающиеся в балаган. Пожалуй, диагноз, который ставит Георгиевская современной провинциальной школе, работа в которой, по словам одного из героев, «счастье для мазохистов», – один из самых безжалостных и жестоких в прозе последних лет. Достается и учителям, и педагогическим вузам, и всей системе образования. Ср.: *«Спасибо вам, мои учителя! Спасибо вам за то, что вы для меня не сделали. За то, чему вы меня не научили и вряд ли когда-нибудь научите. За то, что большинство из вас меня не любили, – вы не любите свобододолюбивых, а только серых мышей или выскочек-карьеристов, играющих краплеными картами, но по системным правилам. <...> когда вы проснетесь и начнете, как лирический герой Пастернака, орать, высунувшись в форточку: “Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?” – вас поднимут на смех, и правильно сделают»*⁸. Критик О. Лебедушкина считает, что повесть Георгиевской – при всем юношеском максимализме автора – «среди всего, что написано сегодня о школе, наверное, единственная попытка серьезного социального анализа, когда все вещи торопливо, взхлеб, но искренне и гневно, назва-

⁷ Ребель Г.М. Явление географа: роман А. Иванова «Географ глобус пропил» // http://www.arkada-ivanov.ru/ru/meth_learn/javlenie.

⁸ Георгиевская Е. Место для шага вперед // ВОЛГА-XXI век. 2007. № 11-12.

ны своими именами»⁹. Хотя, безусловно, в этот ряд можно поставить и роман **Владимира Козлова «Школа»**¹⁰ о маргинальной жизни могилевского десятиклассника Бурого, трудного подростка из рабочей семьи, и только недавно опубликованную дебютную пьесу **Анны Батуриной «Тарантул, Мастер Каллиграфии. Анимэ-мультфильм в одном действии»**¹¹.

Заслуживает внимания, что при страшном дефиците в школе учителей мужчин, именно они становятся героями произведений современных писателей. Но, что грустно, практически никто там не задерживается. Так, герой повести молодого писателя **Олега Лукошина «Ад и возможность разума»**, уходит из школы на стройку разнорабочим, но подрабатывает и репетитором; ходит по квартирам, от ребенка к ребенку, от проблемы – к проблеме, от одного мира к другому. Он боится своих школьных воспоминаний и встреч с бывшими учениками: *«В школе я старался вести себя с ними корректно, ни на кого не повышал голос, как умел, шутил, и понимал, что им в общем-то не за что быть на меня обиженным. Однако, услышав на улице чей-то звонкий детский голос, который кричал мне “Здравствуйте, Иван Алексеевич! А почему вы из школы ушли?”*, я старался, кивнув в ответ, быстро-быстро удалиться с места неожиданной и нежеланной встречи»¹². А герой повести **Максима Осипова «Камень, ножницы, бумага»**, учитель русского языка и литературы из глухого провинциального городка, остро ощущает гендерную проблему современной школы так: *«Несколько учителей-мужчин – вот и вся наша городская интеллигенция. Врачей и священника к ней, увы, не отнесешь, а женщины в нашей школе безликие и какие-то обремененные, по большей*

⁹ Лебедушкина О. Прощай, королевская грусть? О любимчиках и пасынках «нового производственного романа» – 2 // Дружба Народов. 2009. № 11.

¹⁰ Козлов В. Школа. – М.: AdMarginem, 2003.

¹¹ Батурина А. Тарантул, Мастер Каллиграфии. Анимэ-мультфильм в одном действии // Урал. 2010. № 2.

Показателен финальный монолог пьесы: учительница Нина Ивановна 1 сентября встречает свой 7-А класс: «Надеюсь, все играли в волейбол, жгли старые дневники, пробовали и курить, и нюхать клей, и пить пиво; надеюсь, все попадали в безвыходные ситуации, трювелись грибами, грабили ларьки, убивали кошек, разорвали сорочинные гнезда, уходили из дома,<...> в библиотеках давились школьной программой, – в общем, набирались, как могли, ценнейшего жизненного опыта... Теперь с этими экспериментами на время покончено! Я сделаю все возможное и призову на помощь все потусторонние силы математических дисциплин, чтобы в этот учебный год ваша жизнь была максимально скучной и размеренной и ничто не отвлекало от систематического посещения школы. Пауза. <...> Скорее, скорее! Пойдемте в наш свежий, чистый класс! Там совершенно чудесно пахнет лаком и краской, морилкой, шпаклевкой, скипидаром, растворителем, но я надеюсь, уже подсохло».

¹² Лукошин О. Ад и возможность разума // Урал. 2008. № 5.

части замужем за мелким начальством»¹³. Тоска провинциальной школьной жизни ощущается очень остро и непоправимо: «Он приходит домой, нелепо обедает, с Ибсеном, так что через полчаса уже не может вспомнить, ел ли вообще. **Счастливый, ничем не омраченный, почти бездеятельный день** (выделено мной – М. Ч.)». Практически дословная цитата из финала «Одного дня Ивана Денисовича» А. И. Солженицына лишь подчеркивает ассоциацию школы с зоной, из которой нет выхода. Жизнь на зоне приводит к изменению сознания, разрушению нравственных координат.

Особняком среди апокалиптических взглядов на природу современной школьной жизни стоят немногочисленные произведения современной прозы, в котором учитель – яркая индивидуальность. Однако сразу необходимо подчеркнуть, что это произведения авторов, воспитанных так называемой «советской школой». Это документальная проза *Эльвиры Горюхиной «Путешествие учительницы на Кавказ»*; ее автор – психолог, преподаватель педагогического университета в Новосибирске, журналист. Это рассказ странствующей учительницы, отправившейся в хождение за правдой, которую ей не могли дать ни власть, ни пресса, ни книги. Десять лет Э. Горюхина ездила из Сибири на Кавказ, ходила по фронтовым дорогам Абхазии и Чечни, потому что не могла оставаться равнодушной к людскому горю, искала ответы на вопросы своих учеников. В очень точной, острой, написанной с юмором документальной прозе *Александра Усольцева «Четыре четверти»*¹⁴ молодой и уверенный в себе выпускник педагогического вуза приезжает в деревню учительствовать и... начинает учиться заново. Четыре четверти учебного года в обычной школе в глубинке. В этой школе нет Учителя с нимбом над головой, как нет и «училки с хвостом и рожками». В этой школе нет ни героев, ни злодеев, а есть ученики, которые учатся и которые учат ... своего учителя.

Повесть лауреата Букеровской премии 2009 года *Елены Чижовой «Крошки Цахес»* – это гимн учителю, столь редкий в современной литературе. В интервью писательница призналась: «Я вообще очень счастливый человек, в моей жизни была любимая учительница, о которой я написала в романе “Крошка Цахес”. Она определила всю мою дальнейшую жизнь. Она очень сложный человек, но это тот человек, который показал мне иерархию ценностей. Я всегда радуюсь за тех людей, которым посчастливилось в детстве встретить такого человека. Если ребенок вооружен правильными, не искаженными представле-

¹³ Осипов М. Камень, ножницы, бумага // Знамя. 2009. № 7.

¹⁴ Усольцев А. П. Четыре четверти. – Екатеринбург, 2009.

ниями о добре и зле, то он сумеет как-то выкрулить. Но если этого не случилось, то я очень ему сочувствую». В повести рассказывается о том, что в закрытой ленинградской школе с английским уклоном среди детей райкомовских работников есть несчастливая девочка, которая искренне влюблена и безгранично предана умной и тонкой учительнице английского языка, некой Ф. Удушающую реальность 1970-х годов (показуха элитарной спецшколы, открытые уроки для иностранных делегаций) Ф. решительно не принимает и вопреки всему создает школьный театр, где ставит пьесы Шекспира; театральная реальность для Ф. и ее учеников постепенно вытесняет реальность настоящую. Ф. предстает в повести как фигура совсем не однозначная: она жестка и непримирима, в чем-то авторитарна. Она убеждает учеников, что в мире, в котором все равно тобой управляют, надо понять и выбрать: кто и ради чего будет тобой манипулировать. «Ф. использует этот простой механизм для того, чтобы воодушевить и привить девочке духовное противоядие, приобщить к высокой культуре. Люди, превратившиеся в марионетки, за веревочки которых дергают государство, для Ф. мертвы. Отстраняется от них и героиня, становясь «самой истовой ее (учительницы Ф. – М. Ч.) служанкой». Повесть Чижовой – пример обращения к школьной теме через призму автобиографизма. И именно в таком ракурсе зрения становятся очевидными и понятными многие тенденции современного изображения школы и учителя. Это школа, пропущенная через личный опыт писателя, это своеобразное сканирование этапов взросления целого поколения.

Постановка большого и очень личного (во многом опять же автобиографического) вопроса о трагедии взросления стала толчком для создания удивительно трепетной и острой повести *Егора Молданова «Трудный возраст»*¹⁵, получившей номинацию «Мужество в литературе» независимой литературной премии «Дебют». В одном из интервью молодой писатель, трагически ушедший из жизни в декабре 2009 года в возрасте 22 лет, рассказал о своем замысле так: ««Трудный возраст» – история не лично моя, это история моего детства. Иногда мне хочется громко крикнуть всем родителям, учителям, даже прохожим: «Господи, ну что вы творите со своими детьми, почему вы настолько невнимательны к их проблемам, которые кажутся вам мелочными и ничтожными?! Мне не хочется, чтобы какой-то подросток повторил фразу моего главного героя: «Я не трудный – я труднодоступный». Скорее всего, главной задачей при написании книги было, чтобы ребенок, подросток осознал: он в этом мире не одинок, его проблемы ре-

¹⁵ Молданов Е. Трудный возраст // Урал. 2009. № 10.

шаемы, что настоящая дружба и светлая любовь существуют, что вокруг него Люди и что он – ЧЕЛОВЕК».

Учительница по литературе Матильда убедила главного героя повести писать книгу, которая должна «вылечить от воспоминаний прошлого». Женя Тихомиров, он же Аристарх, он же Сильвер (столько у главного героя по ходу повести появляется имён) воспитывается в благополучной семье, пока случайно не наталкивается на документы о своём усыновлении; сразу начинаются конфликты с родителями, которые со временем просто выгоняют мальчика из дома. Так появляется Аристарх (такое имя было у героя до усыновления). Смена имени, условно, знак перехода в иное качество, начало самоидентификации и начало нового жизненного этапа, символизирующего конец детства. Уйдя из дома, он испытывает все ужасы, которые может испытать бездомный. Спасает героя дружба с Комаром, мальчишкой с ещё более страшной судьбой: *«Жизненные обстоятельства столкнули нас лбами и высекли искру взаимопонимания, и мы потянулись друг к другу, как слепые котята, понимая, что только вместе сможем противостоять тому большому миру, в котором вынуждены были жить. До Комара я думал, что можно прожить без дружбы, после него я понял: дружба – это прекрасно, настолько прекрасно, что всё остальное не имеет значения»*.

Сюжет развивается как цепь переходов героя из одного замкнутого пространства в другое. Сначала – это дом-клетка и школа-Пентагон (*«Нас в Пентагоне учат трём вещам: молчать, стучать и не иметь своего мнения»*), затем детский дом, прозванный за форму здания Ключкой (*«Когда я был ребенком, то говорил, как ребенок, воспринимал мир, как ребенок, думал, как ребенок, но, когда я попал на Ключку, я забыл о детстве»*), потом Бастилия – колония общего режима для несовершеннолетних, с которой и начинается повествование. Описывая ужас травли сверстниками, жестокость «взрослого мира», драматическое, но принципиальное для героев сопротивление серой массе, воспроизведя неприглядную модель отношений между учителями и учениками, учеников между собой, Молданов выходит к художественному обобщению: семья, школа таковы, каково общество. «Несвобода – его закон. Поэтому любое проявление свободы, инаковости воспринимается как нечто априори враждебное, как посягательство на безопасность. Выжить в мире стандартов, сохранив личное достоинство и честь, оказывается нелегко»¹⁶. Традиции «Подростка» Ф. Достоевского «Подросток» и «Республики Шкид» Г. Белых и

¹⁶ Красовская С. Взыскующий сострадания // Литературная Россия. № 1. 15.01.2010.

Л. Пантелеева явно угадываются в повести Молданова, главный герой которой говорит: *«Я научился не бояться и не дрожать на морозе, потому что мы жили в зоне вечной человеческой мерзлоты»*.

Острота постановки вопросов о редукции человечности и атрофии способности к состраданию во взрослом мире сближает книгу Е. Молданова с дебютным романом *Мариам Петросян «Дом, в котором...»*, рукопись которого неожиданно для многих вошла в шорт-лист «Большой книги». Роман создавался более десяти лет, его автор – не писатель, а художник-мультипликатор (чем, кстати, обусловлена кинематографически сложная структура произведения). Одна из последних статей Е. Молданова посвящена именно этому роману, который он назвал «книгой о большой человеческой вере»¹⁷.

На окраине большого промышленного города стоит Серый Дом, в котором живут подростки с тяжелыми недугами: инвалиды-опорники, слепые, безрукие, онкологические больные, сиамские близнецы. Дом – это нечто гораздо большее, чем просто интернат для детей, от которых отказались родители. Герои его ненавидят, склоняют, проклинают, но все же бояться быть выставленными из Дома в большой мир, который им неведом. И чем больше они ненавидят свой Дом, тем больше они его любят и бояться потерять, потому что он единственное, что у них есть в настоящем. Население Дома делится на «стаи» – Птиц, Фазанов, Бандерлогов. У каждой стаи свои вожаки, свои традиции, кодексы поведения. Для героев очевидно, что только в стае можно выжить. О прежней жизни и родителях никто из них и не вспоминает, так как только в Доме у ребят появляется настоящая семья, они чувствуют родственную связь не только друг с другом, но и с самими стенами дома.

Главный герой романа Курильщик попадает в Дом уже семнадцатилетним, незадолго до выпуска. И он тоже счастлив обрести Дом, стать своим в стае, почувствовать себя частью единого организма: *«Я лежал, кутаясь в свой краешек одеяла, и мне было хорошо. Я стал частью чего-то большого, многоногого и многорукого, теплого и болтливого. Я стал хвостом или рукой, а может быть, даже костью. При каждом движении кружилась голова, и все равно, давно уже мне не было так уютно»*. Курильщик видит, что та сердечная теплота, которая связывает обитателей Дома, на самом деле – взаимопонимание белых ворон. Точная трагическая нота романа М. Петросян связана с тем, что придуманный Курильщиком, Сфинксом, Слепым, Табаки, Лордом, Кузнечиком (у героев нет имен, только прозвища, которые

¹⁷ Молданов Е. http://www.livebooks.ru/goods/dom_v_kotorom/dom_arist.

они получают, переступив порог Дома) мир бесконечно далек от мира реального, в котором так или иначе придется оказаться каждому после выпуска. «В этот причудливый мир, невероятно сложный, с кучей своих правил, законов и табу вторгается реальность. Кому-то суждено погибнуть, кому-то – исчезнуть, кого-то заберут с собой странные дурманящие вещества... Все просто – дети вырастают. И тут начинаешь догадываться, что мир Дома – эта развернутая метафора детства, которое Петросян видит как нечто прекрасное и ужасное одновременно, детство, которое само по себе – кошмар, но и расставание с ним – неизбежно.¹⁸ В книге «Надзирать и наказывать» французского философа Мишеля Фуко на широком историческом и социокультурном материале показано, что на заре Нового времени «неполноценные» группы населения – дети, старики, инвалиды – были фактически вытеснены в своеобразные гетто. Их не ограничивали в передвижении и не заставляли носить специальную одежду, но во всех смыслах отбросили на периферию социальной и общественной жизни. В течение XX века общество медленно осознавало эту несправедливость и училось с ней бороться, однако, как показывает книга М. Петросян, эта проблема осталась актуальна и для XXI века.

Критики, откликнувшись на неприглядное изображение современной школы, посчитали, что в зеркале современной прозы школа посттоталитарная и постсоветская оказалась страшнее школы тоталитарной и советской, а учитель – «давно уже никакой не наставник, не гуру, не носитель истины, а маргинал, стоящий на самом краю общества, собственно, *на дне*. То есть все же на твердой почве. А вот дальше начинается социальная бездна, в которую заглядывают уже и без всякого ужаса, просто по привычке к тому, что ничего нельзя изменить»¹⁹. Однако все же необходимо вспомнить, что критическое изображение школы являлось своеобразным лейтмотивом всей русской классической литературы (это и «Очерки Бурсы» Н. Помяловского, и автобиографическая повесть С. Аксакова «Гимназия», и роман «В путь – дорогу!» П. Боборыкина, и «Гимназисты» Н. Гарина-Михайловского, и «Конduit и Швамбрания» Л. Кассиля, и повести Л. Чарской, и мн.др.).

Школа – чуть ли не самое массовое социальное учреждение. Поэтому вполне закономерно то, что все особенности нашего социума и нашего «ксеркса культуры» (по определению Ж. Бодийара) могут сканироваться через образ Школы и образ Учителя, причем сканиро-

¹⁸ <http://www.slovosfera.ru/bookreview/petrosian.html>.

¹⁹ Лебедушкина О. Прощай, королевская грусть? О любимчиках и пасынках «нового производственного романа» – 2 // Дружба Народов. 2009. № 11.

ваться с помощью широкого использования инструментария массовой культуры. «Кризис педагогической метафизики оказывается вполне совпадающим с тем, что происходит в области культуры и гуманитарного знания («кризис философии», «кризис истории», «смерть автора», «смерть человека» и т. п.). Под вопросом оказывается также ценность традиции: в ситуации преемственности и традиции ценности были устойчивыми константами и ориентирами социализации, но в ситуации дискретности и фрагментарности более значимыми оказываются локальные жизненно-образовательные ориентиры», – справедливо полагает А. Грякалов²⁰.

Школа – живой социальный институт, в котором концентрируются человеческие характеры и оживают разнообразные стереотипы. Для героев произведений, о которых шла речь в этой статье, школа является площадкой, на которой ставятся эксперименты, проверяются гипотезы, ищутся ответы на большие вопросы, это этапы и формы жизненного пути, самоопределения, познания себя и мира. *«Я человека ищущу, всю жизнь ищущу – человека в другом человеке, в себе, в человечестве, вообще человека!»*, – говорит один из героев о своем предназначении учителя. Хотелось бы, чтобы эти поиски современной литературы все-таки увенчались успехом.

²⁰ Грякалов А. Философия и транспедагогика детства // Инновации и образование. Сборник материалов конференции. Серия "Symposium". Вып 29. – СПб., 2003. С. 53-62.

С. Г. Леонтьева (Санкт-Петербург)
**«Первый отряд»:
на путях к воскрешению пионеров-героев**

В октябре 2009 года в прокат вышел мультфильм «Первый отряд. Момент истины» (режиссёр Ёсихару Асино, сценарий: Михаил Шприц и Алексей Климов)¹. Мультфильм и кроссоверные версии (манга, роман, косплей, компьютерная игра, значки и пр.) стали предметом обсуждения в интернете: на аниме-форумах и в широких кругах

¹ Сейчас вокруг этого мультфильма ведутся активные дискуссии, в ВШЭ в феврале даже прошел посвященный ему круглый стол. Я сознательно хочу уйти от обсуждения этого мультфильма в искусствоведческом ключе и не буду останавливаться на его цитатном и реминисцентном кино- и фотофоне, об этом много сказано в публичных обсуждениях («Матрица», «Тимур и его команда», «Фантастическая четверка», «Воскрешение из ада», фотография Макса Альперта «Комбат» и др.).

блогосферы и социальных интернет-сетей, кроме того, было размещено некоторое количество профессиональных и любительских рецензий и комментариев к ним, иногда довольно развернутых. Нельзя сказать, что мультфильм стал особо громким событием, но определенный резонанс все же вызвал, в особенности в среде любителей аниме.

Оценки этого мультипликационного продукта во многом основываются на рефлексии по поводу советского героического прошлого, и в частности, фигур пионеров-героев Великой Отечественной войны, которым и посвящен мультфильм. При этом как в суждениях профессиональных рецензентов, так и «просто зрителей» можно обнаружить набор определенных стереотипных представлений о пионерах-героях. Генезису и функциональному полю этих стереотипов и посвящена эта работа.

Авторы рецензий и форумных отзывов устойчиво связывают содержание мультфильма с советскими детьми-героями, которых с 1950-х годов принято называть – «пионеры-герои», хотя в пресс-релизе действующие лица названы «пионеры Первого отряда». Это дети, имеющие в фильме только имена: Леня, Марат, Зина и Валя. Проницательный зритель (под которым стоит понимать взрослого человека, осведомленного о культе пионеров-героев) догадался, что за этими именами зашифрованы дети – Герои Советского Союза: Леня Голиков, Валя Котик, Зина Портнова, Марат Казей. Дети-зрители, напротив, как правило, демонстрируют свою неосведомленность и просят помочь им познакомиться с биографиями «фантастической четверки». Действительно, в последние двадцать лет планомерной работы по осведомлению о жизни этих героев педагогами не велось, в то время как в послевоенное время культ формировался целенаправленно и методично.

Культе пионеров-героев как некоего воображаемого детского общества стал складываться во второй половине 1950-х годов, в рамках «оттепельного» возвращения к военной тематике и преддверии 40-летия пионерской организации. Во Всесоюзную Красную книгу имени XVII Съезда Коммунистической партии, которая была создана еще в 1934 г. при «Пионерской правде», стали заносить имена детей, проявивших героизм во время Великой Отечественной войны. В 1954 году она была переименована в Книгу почёта Всесоюзной пионерской организации им. В.И. Ленина.

Именно с середины 1950-х годов появляется идея сводного отряда пионеров-героев², выходят их жизнеописания под названием

² Ср. название недавней статьи: Сергей Карамаев. Пионеры-герои. Сводный отряд послевоенного советского детства // <http://vip.lenta.ru/topic/victory/pioneers.htm>.

«Пионеры-герои»³. Затем на протяжении тридцати послевоенных лет велась кампания по накапливанию материалов о пионерах-героях, стали издаваться указатели литературы о них⁴, вплоть до того, что к началу 1980-х вышла брошюра под названием «Пионеры-герои: Учебное пособие»⁵, представляющая собой биобиблиографический справочник.

Возглавлял сводный отряд Павлик Морозов, в канонический список вошли отдельные дети-герои периода коллективизации и первых пятилеток, а также большое число детей, отличившихся в годы Великой Отечественной войны.

Число известных советскому ребенку пионеров-героев пополнялось за счет «местночтимых» детей (именно к таким относится белорусская девочка Надя Богданова – прототип главной героини мультфильма). В среднем героический список-пантеон с прилагающимися портретами и жизнеописаниями (в виде буклета), с которым должны были быть ознакомлены все дети, вступающие в ряды пионерской организации, в 1970-е годы – на момент зрелой стадии культа – включал в себя около 25 имен.

Тот набор персонажей 4+1 (четверо общесоюзных героев и одна «местная» героиня), который представлен в мультфильме, отражает глубинные числовые свойства культа (советские дети обязаны знать 4-5 персонажей) и корреспондирует с известным современным сетевым текстом: «Вы родом из СССР (Вариант: Вы родом из 60–70–80-х), если знаете имена хотя бы 5 пионеров-героев». Как правило, при попытке припомнить пионеров-героев возникают имена и фамилии вполне конкретных детей – титулованных героев Советского Союза⁶. Между тем, культ «фантастической четверки» оформился не сразу после войны, звание Героев СССР детям присваивали в разное время

³ Пионеры-герои. – М., 1956. Пионеры-герои. – Свердловск, 1958. Пионеры-герои. – Воронеж, 1959. В 1956 году Московский городской Дом пионеров издает брошюру «Пионеры-герои», в которую вошло 10 текстов, а в 1958 году сборник с тем же содержанием перепечатывается в Свердловске, а еще через год – в Воронеже. Во втором издании добавляется один абзац, содержащий в себе директиву очередного, вновь состоявшегося за время переиздания пленума: «Знать о подвигах пионеров-героев – требование одной из пионерских ступеней, утвержденных 2-м пленумом ЦК ВЛКСМ от 30 июля 1958 г.», а в воронежском издании появляются рисованные портреты.

⁴ См. указатели литературы: Пионеры-герои / Сост. М.И. Агапова, К.И. Шадская. – М., 1972; Орлята Великой Отечественной войны. – Сыктывкар, 1983.

⁵ Пионеры-герои. Учебное пособие. – М., 1982.

⁶ <http://k73.narod.ru/7080e.html>. Например, в одном из вариантов этого сетевого текста обнаруживаем: «Вы способны на спор вспомнить имена как минимум пяти пионеров-героев: Володя Дубинин, Валера Волков, Коля Мяготин, Марат Казей, Леня Голиков, Валя Котик, Зина Портнова, Нина Куковерова...» (Слоним-форум: <http://www.slونim.org/forum/index.php?s=e74fcce90b0eb15fa25fd5dc20b64601&act=idx>).

(Леня Голиков (02.04.1944), Зина Портнова (01.07.1958), Валя Котик (27.06.1958) Марат Казей (08.05.1965)), памятники тоже ставили не одновременно и попарно: у павильона «Юные натуралисты и техники» на территории ВДНХ – было установлено четыре бюста героям-пионерам (скульптор Н. А. Конгисер): Лене Голикову и Вале Котику в 1960 году, Марату Казею и Зине Портновой в 1982 году. Но еще в 1950-е два будущих Героя СССР – Марат Казей и Валя Котик – были объединены в фильме «Орленок», вышедшем на экраны в 1957 году (реж. Эдуард Бочаров).

Четверку героев группировали вместе на страницах летописей пионерских дружин, отрядных бортжурналов, пионерских дневников (дневник вступающего в ряды пионерской организации), на стендах в пионерской комнате, в сценариях пионерских сборов, в буклетах и альбомах и т. п. Однако содержание биографий этих героев войны, обычно известное советским детям, в мультфильме не вошло. Тем не менее некоторые общие черты жизнеописаний пионеров-героев в мультфильме представлены, но, любопытно, что в интернет-отзывах эти традиции отрицаются:

В результате в трейлере мультфильма, который недавно был номинирован на MTV Russia Movie Awards 2009, можно было увидеть и пионерские галстуки, и советскую технику, и документальные фрагменты. Однако на этом сходство с советской действительностью заканчивается, и начинается действие по всем канонам аниме с динамичными и жесткими сценами, в которых герои, наделенными сверхспособностями, сражаются с такими же «паранормальными» врагами⁷.

Однако дело обстоит несколько сложнее, хотя сюжет мультфильма действительно никак не связан с сюжетами жизнеописаний «фантастической четверки». Тем не менее из структуры типичного жизнеописания⁸ использованы два ее основных элемента – подвиг и смерть, но, в отличие от своего жанрового прототипа, эти элементы даны в другой последовательности: сначала герои умирают (в начале войны), а потом – в 1942 году – совершают подвиг. Такой ход сценаристов вполне оправдан жанровым ожиданием, сформированным беллетризованными биографиями пионеров-героев: в них все повествование стремится к моменту тщательного изображения смерти главного пер-

⁷ Б.а. «Советские пионеры стали героями японского мультфильма» (http://lydi.ru/news/art/sovetskie_pionery_stali_gerojami_japonskogo_multfilma).

⁸ О структуре пионерских жизнеописаний см. подробнее в: Леонтьева С. Г. Жизнеописание пионера-героя: текстовая традиция и ритуальный контекст // Современная российская мифология. – М., 2005. С. 89-123.

сонажа – пытки фашистов, побег, решительная схватка в бою и т. п. В мультфильме, напротив, смерть пионеров-героев показана скупой, но она становится точкой отсчета, наделяется сюжетопорождающей функцией, только умерший – настоящий герой⁹; соответственно и после смерти «есть место подвигу». Пионерская некрофилия в советское время имела культовую поддержку, например, пионеры посещали могилы погибших детей-героев; фотографии могил, на фоне которых снимались пионеры-паломники, развешивались в пионерской комнате, клеивались в пионерские летописи.

Можно предложить и более отдаленную генетическую перспективу пионеров-героев из «Первого отряда»: дети-герои могут быть уподоблены детям, умершим неестественной смертью, «до срока», в славянской фольклорной традиции такие покойники назывались «заложными»¹⁰. Они, как правило, изображаются в фольклоре беспокойными, периодически возвращающимися в мир живых, чтобы им вредить. Умершие до срока дети, пионеры-герои, возвращаются с другой целью – чтобы совершить свой подвиг, еще один в цепочке уже совершенных и будущих. Состояние готовности к подвигу, которое и воспитывалось в советских детях на примере пионеров-героев, продлевается в загробную жизнь. Такой сюжетный ход был невозможен для советской атеистической культуры, но потенциал «оживления мертвецов» был заложен: ведь дети-герои живее всех живых, вечно молоды, снова и снова совершают подвиги в вечности.

Рецензенты относят возможность перехода из мира мертвых в мир живых на счет традиции аниме, и в целом они правы, но подчеркнем, что такая валентность пионеров-героев заложена в самой некрофильской ткани их жизнеописаний: особые дети, дети-мученики, могут и после смерти творить чудо. Заметим, что в этом случае оказалась не востребована житийная аналогия посмертных чудес святого мученика, здесь подключен код других жанровых традиции – русской фольклорной былички и литературного мистического нарратива.

⁹ О культе героической смерти в советскую эпоху существует много разнородных работ, см., например: *Günther H. Der sozialistische Übermensch. M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos.* – Stuttgart, 1993; *Есаулов И. Жертва и жертвенность // Социалистический канон / Сб. ст. под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко.* – СПб., 2000. С. 797-803; *Кларк К. Советский роман: история как ритуал.* – Екатеринбург, 2002; *Морозова О.М. Побуждение к смерти как диагноз времени // Cogito. Альманах истории идей.* Вып. 3: НМЦ «Логос». – Ростов н/Д., 2009. С. 332-350 и мн. др.

¹⁰ См. например: *Зеленин Д.К. К вопросу о русалках (Куль покойников, умерших неестественной смертью, у русских и у финнов) // Зеленин Д.К. Избранные труды: Статьи по духовной культуре. 1901-1913.* – М.: Наука, 1994. С. 178-192.

К слову, и телепортация, с помощью которой героиня мультфильма Надя отправляется в загробный мир к своим товарищам, чтобы призвать их на помощь, – не новость в сюжетах о военном времени, предназначенных детям. И в фильме Леонида Мартынюка «Пятерка отважных» (Беларусьфильм, 1970) во время посещения Музея Великой Отечественной войны пятеро школьников переносятся в 1941 год и вступают в борьбу с фашистами. Такая же телепортация во времени оказывается возможной и в фильме Игоря Николаева «Если это случится с тобой» (студия Горького, 1972), но только портом становится танк Т-34 времен войны. Так что и телепортация имеет свои корни в истории советского детского кино.

Стилистика литературных жизнеописаний пионеров-героев также сказалась и на художественных особенностях мультфильма. Правда, в отзывах зрителей в этой наследственности отказано: «Советских *пионеров-героев* поместили в мир аниме, с присущими для этого жанра ужасами и жестокостью»¹¹, однако это умозаключение несколько опрометчиво, как и другое «Аниме местами кровожадное, но душа у него наша русская, и печаль утраты и грусть»¹². В мультфильме действительно можно обнаружить садистские сцены насилия фашистов над советскими людьми (первые эпизоды мультфильма, где показан захват и истребление мирного населения, смерть советских воинов или схватка главной героини с двумя эсесовками). Однако в приведенных формулировках из отзывов совершается подмена – кровожадность и жестокость, с точки зрения рецензента, это черта аниме, в то время как она и неотъемлемая часть суггестивного описания истязаний пионеров-героев, например, пытки той же Нади Богдановой:

Первый раз её схватили, когда вместе с Ваней Звонцовым вывели её 7 ноября 1941 года красный флаг в оккупированном врагом Витебске. Били шомполами, пытали, а когда привели ко рву – расстреливать, сил у неё уже не оставалось – упала в ров, на мгновение опередив пулю. Ваня погиб, а Надю партизаны нашли во рву живой... Второй раз её схватили в конце 43-го. И снова пытки: её обливали на морозе ледяной водой, выжигали на спине пятиконечную звезду. Считая разведчицу мёртвой, гитлеровцы, когда партизаны атаковали Карасево, бросили её. Выходили её, парализованную и почти слепую, местные жители.¹³

¹¹ <http://www.rian.ru/video/20090506/170107640.html>.

¹² http://nnm.ru/blogs/alexshel2/pervyy_otryad_moment_istiny_first_squad_the_moment_of_truth_2009_dvdrip_licenziya/page2/#comments.

¹³ Пионеры-герои. – М., 1979.

Кстати, и мотив слепоты в мультфильме получил свое развитие: девочка Надя – ясновидящая, в начале мультфильма она выступает перед солдатами с завязанными глазами, среди прочего «ясно видит» их грядущую гибель, которая, к слову, тоже показана в жутковатой стилистике: подтеки крови на обезображенных лицах бойцов.

Изображение ужасающих подробностей насилия над детьми в беллетризованных биографиях пионеров-героев заполняло лакуну изображения ужасного, искусственно созданную в детском чтении в советскую эпоху. Эти традиции узнаваемы в мультфильме. Как в целом узнаваема (и опознаваема рецензентами) и визуальная традиция изображения пионеров-героев. Хотя портретного сходства с пионерами нет, единственное, что сохранено, это наличие пионерских галстуков, которые, как и положено в пионерском дресс-коде, мультипликационные пионеры-герои носят не снимая.

И здесь, конечно, очевидна связь визуального наполнения культуры пионеров-героев и графики аниме. Так, бросается в глаза общность цветовой гаммы и графической манеры изданий жизнеописаний пионеров-героев в издательстве «Малыш», выполненные художниками Юрием Монетовым, Владимиром Юдиным, Владимиром Гальдяевым, Никитой Чебаковым и др. Землистая гамма и установка на акварельную или карандашную натуралистичность, привычная со времен 1960–1970-х годов, привела к ошибочному толкованию аниме как реалистического фильма (так же, как трактовались жизнеописания пионеров-героев), и, как следствие, возник эффект обманутого ожидания и отторжение графического аниме-кода (форма рта, мимика, пластика героев и пр.). Преподъявляемые в отзывах претензии к тому, что пионерский галстук надет на голое тело, прически у детей не 1940-х годов, вызваны установкой на натуралистичную достоверность, которую привыкли видеть бывшие советские дети в графике альбомов-выставок, имитирующих зачастую карандашный рисунок с натуры. Такому эффекту способствует и сам кроссовер мультфильма (манга, роман, значки, подвески к мобильникам в виде медведя с красной звездой), он вполне укладывается в традиции трансляции культа пионеров-героев, когда издавались книги с полнотекстовыми версиями жизнеописаний, альбомы-выставки формата А4, с краткими редакциями жизнеописаний и карточками с портретами, которые размещали на стендах или использовались индивидуально для обмена; плакаты, значки, марки и почтовые конверты и т.д.

Таким образом, мультфильм — это своего рода повод актуализировать память советских поколений о войне, поколений, рефлексизирующих свой опыт причастия культу пионеров-героев (именно к этому

поколению относятся сценаристы и большинство рецензентов). Зрители, бывшие некогда пионерами, воскрешают массовые поколенческие стереотипы, неустанно примеряют их к мультипликационной версии, которая стала очередной формой кроссовера старого доброго культа детей, жертв войны, не случайно из уст этого поколения звучат слова: «Реально – очень круто. Хотя требуется некоторое усилие, чтобы сломать в себе самом какие-то стереотипы»¹⁴. Как мы пытались показать, не столько требуется «сломать», сколько припомнить непрочно забытый визуальный и содержательный контекст.

С другой стороны, подростки, основные потребители аниме-продукции, тоже оказались вовлеченными в ревитализацию культа пионеров-героев, под аниме-оберткой укрылись известные их родителям и прародителям имена и культы. Для тех, кому сейчас от 10 до 18, «пионеры-герои» – не связанное словосочетание, вызывающее рефлекс припоминания пяти имен, а «какие-то пионеры и герои», в которых можно даже рядиться. Именно это происходит в косплеях (костюмированные игры по мультфильмам, фильмам и книгам), столь популярных сейчас в подростковой юношеской среде. Но чтобы играть, надо хоть что-нибудь знать о своих героях, отсюда и обращения в библиотеки и интернет в поисках сведений о погибших пионерах – культурных героях второй половины XX столетия.

На одной фотографии с такого косплея в Воронеже запечатлены подростки в костюмах Гарри Поттера, Джека Воробья, Нади и других героев мультфильма «Первый отряд». Так воскресшие пионеры-герои вернулись из плохо забытого прошлого и снова вступили в сводный отряд героев – образцов для подражания у нашего младшего современника.

¹⁴ <http://relax.ngs.ru/forum/board/cinema/flat/1875805399/part/3?startpage=0&Searchpage2=0&archive=0&table=0&page=3&view=collapsed&sb=5&o=&vc=1>.

М. А. Литовская (Екатеринбург)

«Время всегда хорошее»: социальная психология для современного подростка

Литературу для подростков создают взрослые, и она соответствует сложившемуся в обществе представлению о подростковости. Этот период человеческого развития трактуется обычно как кризисный, когда вчерашний ребенок переживает период резких физиологических изменений, сопровождающихся освоением новых социальных ролей.

Что ждет, по мнению общества, от литературы подростков? В первую очередь, рассказа о процессе взросления. Не случайно книги для подростков основаны на повторяющемся фабульном сценарии: символический побег ребенка из Дома и возвращение в него в новом качестве, с изменившимся пониманием мира и себя. Таким образом, важнейшей задачей этого сегмента литературы, причем задачей, осознаваемой писателями, является последовательная и целенаправленная социализация молодого человека, передача ему существующих в обществе представлений о ценностях, социальных ролях, нормах, достойных моделях и формах поведения. Предполагается, что на границе детства / взрослости необходимы произведения, закрепляющие в сознании подростка базовые ценности, многократно их повторяющие и транслирующие.

Вполне естественно, что молодые люди прислушиваются к тому, что предлагают им старшие члены общества. Но в каждом новом поколении, вступающем в социальную жизнь, происходит более или менее решительное столкновение традиционных социальных ролей, транслируемых семьей и институтами образования, с меняющимися ценностями и условиями жизни. В отдельные периоды оно носит особенно болезненный характер, что, очевидно, произошло в России в 2000-е годы, когда институциональные и ментальные изменения усилили разрыв между поколениями. В умах подростков 1990–2000-х годов столкнулись установки, навязываемые традиционным образованием, задаваемые воспитанными в советском мире родителями, с новыми моделями поведения, предлагаемыми, в частности, современной массовой культурой.

Книги, входящие в круг детского чтения, считаются самыми социально действенными: изменение нравов напрямую связано, в том числе и с набором прочитанных в детстве книг. Не случайно проблемы литературного образования занимали российское общество в периоды образовательных реформ при коренных идеологических перестройках. Они могли ставиться как теоретически, так и практически, через обсуждение того, какой должна быть новая литература, «инвентаризацию» имеющегося в ней и «заказ» писателям недостающего. Последний раз подобного рода работу, видимую и вполне эффективную, проводило советское государство периода своего становления.

Эпоха распада советского государства подобного рода обсуждений не спровоцировала. Спонтанно проводившиеся в то время изменения в политике детства сложно назвать целенаправленными реформами. Отказ от советской идеологии привел к уничтожению соответствующих молодежных организаций и выводу из активного обращения обслуживающих их книг. Распад централизованной системы планиро-

вания книгоиздания должен был разрешить (и разрешил) проблемы с дефицитом детских книг. Широкая книгоиздательская сеть была брошена в литературное море, чтобы выудить оттуда все, предназначенное для подростков. Эти публикации-переиздания определяли ситуацию в подростковой литературе 1990-х годов. Кроме того, чрезвычайно кстати успели романы о Гарри Поттере, которые не только обеспечили молодое поколение новыми увлекательными текстами, но и дали читательской аудитории сладостное ощущение причастности к мировому сообществу.

Собственно, сверхпопулярный текст Джоан Роулинг задал параметры книг-«клонов»¹, которые вместе с другими клонами – детскими детективами и сентиментальными повестями для девочек – составили основную массу вновь созданной в России литературы для подростков рубежа 2000-х годов. Подобные книги были интересны родителям подростков – покупателям книг, поскольку отсутствовали в период их молодости. Кроме того, они были написаны на языке, вполне доступном всем подросткам, изучающим в школе литературу. Но широкое распространение «массовых» «жанровых» книг вошло в противоречие с существующими в России рекомендациями для подросткового чтения, поэтому вокруг них разгорелись споры, связанные, в первую очередь, с проблемой отказа от традиции, которая считается – и, видимо, справедливо – национальным достоянием. Подросткам предлагалось читать литературу «трудную», «на вырост»; вспомним хотя бы школьную программу русской и зарубежной классики с ее сложным художественным языком, неоднозначными решениями социальных и психологических проблем. Массовая литература, заполнившая нишу подростковых книг, при всем разнообразии форм своего проявления демонстративно тривиально транслирует некие базовые ценности общества и строго организована в соответствии с принятым на определенный период канон, основанным на наиболее успешных образцах-предшественниках.

Проблема заключалась в том, что новый тип общества оказался не готов внятно сформулировать подростку существующие у него базовые ценности. В характерной для России конца XX века ситуации мощного мировоззренческого разлома устойчивые представления о должном претерпели качественные изменения. Оказавшись наиболее

¹ Самый очевидный – серия Д. Емца про Таню Гроттер, например, «Таня Гроттер и локон Афродиты», «Таня Гроттер и магический контрабас», «Таня Гроттер и исчезающий этаж», «Таня Гроттер и золотая пиявка», «Таня Гроттер и трон Древнира», «Таня Гроттер и посох волхвов», «Таня Гроттер и молот Перуна», «Таня Гроттер и проклятие некромага» и др.

болезненным для старших поколений, этот слом затронул и тех, кто родился на излете советской или уже после советской власти. Ранние этапы их социализации пришлось на период лихорадочного общественного отстаивания старых, а также поиска и утверждения новых ценностей, происходивших не в отдаленном от детей пространстве большой политики, а буквально в каждой семье, в каждой школе, в доступном медиа-пространстве.

Разбалансированность социальных институтов, свойственная постсоветскому мироустройству, гибридность норм и практик социальных отношений, отсутствие единых критериев оценки поведения привели к тому, что представления подрастающего поколения о том, «что такое хорошо и что такое плохо», оказались изначально противоречивыми. Нормирующие практики, предлагаемые различными агентами социализации, были (во многих случаях по-прежнему остаются) рассогласованными. В то же время общество заинтересовано в поддержании социального мира, в том числе и между поколениями, в успешной передаче подросткам значимых для старших духовных ценностей. Как это ни парадоксально на первый взгляд, но предлагаемые подросткам литературные тексты разного типа призваны, помимо всего прочего, смягчить рассогласование, объяснить позицию старших и создать условия для продуктивного межпоколенческого общения.

Наиболее распространенный вариант подобного смягчения предложили многочисленные молодежные журналы², возникшие в постсоветском пространстве. Подростковые журналы – этого нельзя не заметить, просматривая их один за другим, – пишут всегда об одном и том же. Разговоры о Главном и Важном (красота и стиль, трудности в общении со сверстниками, родителями и педагогами, звезды поп-рок-культуры, развлекательно-познавательная информация о путешествиях, предназначенные быть модными новинки в одежде, музыке, кино,

² Их создатели исходят из представления о том, что для подростков характерны признание самодостаточности молодости, известная неопределенность идеалов, связанная с размытостью осознания значимого / незначимого. В то же время эта возрастная группа стремится к сопричастности чему-то большему, чем индивидуальная жизнь, явно тяготеет к выработке цельной системы ценностей. Подростки обладают высокой степенью доверия к «своим» и низкой критичностью по отношению к тому, что вызывает доверие. Среди популярных среди подростков 12-17 лет журналов: *Cool Girl* (с 2006 – *Girl*; издательский дом «Burda», тираж 200 000); *Elle Girl* (издательский дом «Achette Philippucki Schkuleff», тираж 140 000); *Seventeen* (издательский дом Hearst Magazines International, тираж 170 000), *Jalouse* (издательский дом Les Editions Jalou, тираж 50 000). Из российских журналов наиболее популярными являются журналы *Штучка* (ежемесячник «Ровесник», тираж 70 000), *Девичьи слезы* (издательский дом «Медиамир», тираж 153 700). На рынок попадают также предназначенные для девочек-подростков журналы *Маруся*, *Oy*, *Love you* и общеподростковые журналы *Молоток*, *Ровесник*.

литературе), задаваемые каждой отдельной редакцией, на первый взгляд, принципиально отграничены от «рабочей» рутинной повседневной жизнедеятельности подростка. Постсоветские журналы для подростков не критикуют современное состояние общества, они его игнорируют, хотя в журналах упоминаются, реже – изображаются реалии, как будто типичные и характерные для российской жизни. Поскольку социально ответственному взрослому человеку кажется, что установки журналов внушают молодым людям неоправданные надежды, а значит, станут основой для будущих немалых разочарований, на подростковые СМИ обрушивают обвинения, выдержанные в тональности от сурово-апокалиптической до язвительно-саркастической, в том, что они упрощают, опошляют, неправильно ориентируют, отупляют, то есть в конечном итоге **п о р т я т м о л о д е ж ь**, ориентируя на жизнь «мимо» реального состояния общества.

В то же время эти издания, что признают самые строгие их критики, дают молодым людям дельные ответы по усовершенствованию собственной внешности и межличностных отношений. В условиях трансформирующихся обществ «нишевые» молодежные издания, решая общие для массовой культуры задачи (отвлечения, развлечения, подмены сложного заведомо упрощенным), выполняют своего рода **о б у ч а ю щ у ю** функцию, которую не могут принять на себя представители старшего поколения, одновременно со своими детьми осваивающие новые формы жизни. Подобные издания задают своего рода алгоритм поведения в типовых повседневных ситуациях, выступают проводниками распространившейся в постсоветском пространстве идеологии: не откладывать удовольствие на завтра, а получать его здесь и сейчас; быть индивидуально–технологично позитивным, ориентироваться на цель и ее неперенное достижение, то есть брать будущее в свои руки и т.п.

Создавая иллюзию достижения возможностей, по определению невозможных для большинства членов общества, эти издания гасят протестный потенциал, вызывают ощущение удовлетворения желаний и победы над жизнью, снимают неизбежный драматизм повседневного существования. Они постоянно транслируют мысль о преодолении всех кризисов и благополучном достижении каждым конкретным человеком **д о с т о й н о й ж и з н и** в случае соблюдения относительно несложных предписаний. Тем самым они – и эта их функция типична – осуществляют символическое сглаживание ментальных и социальных противоречий. В каждом издании есть определенные рубрики (обычно это рассказы, повести с продолжениями – то есть заведомо **в ы м ы ш л е н н ы е** тексты), главные герои которых выступают

своего рода примирителями двух моделей, характерных для постсоветского общества: сориентированные на ценности, они в итоге добиваются и своих целей.

Низкий уровень толерантности, в целом характерный для постсоветского общества, приводит, скорее, к резким столкновениям в рамках взаимоисключающих установок, чем к поиску компромиссов. «Глянец», дидактичный, последовательно проповедующий внутренне непротиворечивую систему ценностей, где установки отцов и детей могут быть соединены, оказывается для подростков своего рода зоной цельности и позитивности.

Массовая литература также обладает подобным примиряющим эффектом, закрепляя образ устойчивой в своих основах действительности. По сути дела в пространстве литературы подросток последний раз перед вхождением в жесткую взрослую жизнь может в выдуманном за него завершенном устойчивом мире получить последнюю прививку уверенности в своих силах, оптимизма и онтологической устойчивости. Общество, заинтересованное в том, чтобы передавать свои базовые ценности молодому поколению наиболее эффективным путем, предложило в качестве основных для подростков «жанровые», в первую очередь, приключенческие книги. Тексты подобного рода предполагают энергично развивающуюся фабулу, основанную на разгадке тайны или преодолении некоего препятствия, группу главных и второстепенных героев с отчетливо прописанными положительными и отрицательными характерами, но главное – приключенческая основа предоставляет широчайшие возможности для комментирования, которое и является в конечном итоге содержательной основой детской книги.

Подростковая книга должна в соответствии с принятыми педагогическими моделями обучать, развлекая. Она обязательно является скрыто нравоучительной и/или образовательной: сведения по географии и истории, этнографии и философии, изложенные в виде прямых комментариев, вставных эпизодов, включенные в текст как часть фабулы, – варианты могут быть различны. Эта информация может быть сугубо вспомогательной, как, например, в детективе Валерия Сотникова «Поросенок.ru»³, где герой читает стихотворение С. Есенина, в связи с развитием детективной истории рассказывается о минипигах и дается представление об устройстве музеев-усадб. Одновременно ход развития фабулы показывает читателю-младшему подростку преимущества коллективного знания перед индивидуальным, значимость

³ Сотников В. Поросенок.ru. Серия «Детский приключенческий клуб». – М., 2008.

опыта старших, важность ответственного отношения к своим обязанностям и т. п. Тем самым подтверждается система ценностей, которая, несомненно, уже знакома адресату повести, но подтверждается еще раз в истории обаятельных и веселых героев.

Во многих книгах подобного типа приключенческая фабула оказывается стержнем для прямого изложения автором своих взглядов. Так, в детективных повестях Мариэтты Чудаковой из цикла «Дела и ужасы Жени Осинкиной»⁴ главная информация как раз заключена в прямых комментариях повествователя к увиденному и услышанному главной героиней. Знакомая читателю условность приключенческой повести (героиня безупречно симпатична и умна; у нее верные друзья разных возрастов, которые готовы без лишних вопросов предоставить в распоряжение тринадцатилетней девочки крупную сумму денег, машину с двумя шоферами-охранниками на неопределенный срок; она едет из Москвы в сибирскую деревню Оглухино для того, чтобы вместе со своими сверстниками из разных точек страны спасти товарища, обвиненного в убийстве) расширяется и приобретает актуальность за счет современных деталей и комментариев автора по различным аспектам политики, социальной истории, психологии, страноведения.

Автор опровергает расхожие представления о потерянном поколении современных подростков: Женья и ее друзья не заиклены на потребительских радостях, а страстно увлечены юриспруденцией, футболом, «Евгением Онегиным» или Конан-Дойлом. Им интересна история, они хотят думать над тем, что их окружает, исповедуют принципы деятельного добра, касаются ли они чужой жизни («не дать кого-то убить – это действительно круто!») или привычки не глядя хлопать дверями в метро. Мир вокруг героев лишен идилличности, в нем постоянно происходит страшное и опасное, что требует нравственных оценок, дать которые невозможно без помощи опыта и знаний взрослых. В книге провозглашается четкая система ценностей: добро побеждает зло, если проявляет волю и прилагает усилия, любой человек несет ответственность за свои поступки, рано или поздно за них расплачиваясь. М. Чудакова, комментируя события сама или через своих героев, приучает читателя внимательно приглядываться к окружающему, учиться думать. Для этого она прямо говорит, что в мире, с ее точки зрения, является нелепым, страшным или, например, трогательным. Читатель книги о Жене Осинкиной узнает важную для автора повести интерпретацию войн афганской, чеченской, Великой Отечественной, рассуждений об уничтожении генофонда нации, акциях

⁴ Чудакова М. О. Дела и ужасы Жени Осинкиной. Тайна гибели Анжелики. – М.: Время, 2005.

скинхедов, получит информацию о недозволенных методах следствия, суде присяжных, истории нового российского гимна, типах американских университетов и многих других предметах, о которых редко кто из взрослых говорит с подростками.

Социализация, собственно, и состоит в усвоении принятых в данном конкретно-историческом типе общества интерпретационных стереотипов. В контексте подростковой повести эти стереотипы преподносятся как своего рода универсалии, не подвергающиеся сомнениям, которые считается необходимым передать приходящим в жизнь поколениям. Содержательная определенность и ценностная устойчивость «жанровых» книг понятны подростку, он знает правила и условности жанров, легче усваивает информацию, попадая в вымышленный мир, существующий по понятным для него законам.

Обращать внимание на окружающую социальную реальность, задумываться об отличиях поколений предлагают и книги, фабульно основанные на перебросе действия из одного времени в другое. Эта типовая фабула подростковой повести дает возможность показать изменчивость мира, релятивность существующих в нем установок, осознаваемых «внутри» того или иного периода как естественные, существующие всегда⁵. Так, в повести А. Жвалецкого и Е. Пастернак «Время всегда хорошее»⁶. Два главных героя – мальчик Витя из 1980 года и девочка Оля из 2018-го – меняются местами. В результате Оля со смелостью человека, никогда не боявшегося пионерского осуждения, защищает одноклассника, а Витя учит детей из будущего играть и разговаривать друг с другом без помощи компьютера. Современному подростку предлагают оказаться во времени детства его собственных родителей и представить, каково это – жить по совсем другим, плохо понятным для него незнакомым правилам. Также ему предлагают взглянуть на свое время глазами человека из прошлого и увидеть в том, что ему кажется естественным и привычным, не просто странности, но явные недостатки. Прошлые и прогнозируемые будущие социальные проблемы, тем не менее, корректируются людьми, которые связывают времена и «улучшают» их. В отличие от повестей М. Чудаковой открыто дидактическая интонация проявляется только в оптимистическом названии «Время всегда хорошее», все остальные выводы читателям поручено делать самим.

Поскольку подросток в современной культуре воспринимается как существо, фрагментарно владеющее узловыми концептами куль-

⁵ Имен этот тип фабулы был избран Б. Акуниным для «Детской книги» из серии «Жанры».

⁶ Жвалецкий А., Пастернак Е. *Время всегда хорошее*. – М.: Время, 2009.

турно обусловленной групповой коммуникации, то, стремясь восполнить пробелы, общество предлагает ему увлекательное познавательное доступное чтение, внедряя в него необходимое знание. В надежде, что потом он перейдет к более сложным текстам, и на этот случай в литературе существуют тексты с более сложными социальными и психологическими коллизиями. Обсуждение проблем социальной ответственности или выбора путей саморазвития, формирования гражданского общества или разных типов национальных, конфессиональных, сословных разногласий всегда оказываются за границами подобного рода изданий, тем самым заведомо маркируясь как *н е д е т с к и е*.

Приключенческие подростковые книги, которые воспринимались обществом без осуждения («Два капитана», «Белеет парус одинокий», «Тимур и его команда» и т.п.), рассчитаны не только на подростков, но и на взрослых. Знаменитые книги, рассказывающие о подростках, будь то «Отрочество», «В людях», «Республика ШКИД», «Школа», «Над пропастью во ржи» или «Убить пересмешника», изначально предназначались взрослым. Подобная двудерзность также служит внутреннему межпоколенческому сближению. «Книги, на которых выросли поколения», передаются очередной генерации читателей в надежде, что они будут приняты. В свою очередь, современное старшее поколение, готово рассказывать подросткам о своем отрочестве, своих «побегах» и сложностях взросления.

Не случайно одна из таких серий «сложных» книг называется «Для взрослых и детей»⁷. Книга об отце Ю. Нечипоренко «Начальник связи», философские притчи «Запахи миндаля» С. Георгиева, «Двор прадеда Гриши» Владислава Отрошенко и другие рассказывают о тончайших оттенках человеческих отношений, которые возможно обсуждать и по-разному трактовать и взрослому читателю. «Класс коррекции» Екатерины Мурашовой, ее же «Гвардия тревоги» при всей условности выбранных в них в качестве фабульной основы ситуаций побуждают к анализу существующих в обществе отношений.

Подросток должен учиться думать о сложном и нетривиальном. Ему приходится осваивать ряд социальных конструкторов, которые нуждаются в обстоятельном разборе, при том что современное ему общество практически не предусматривает условий для подобного разговора. Ему приходится во многом самостоятельно осваивать азы социальной психологии. Социально ответственные авторы, к какому бы направлению литературы они ни относились, стараются облегчить своему читателю этот процесс. В условиях постсоветской России, когда

⁷ Серия книг издательства «Арт Хаус Медиа».

конфликт поколений основан на различном понимании таких фундаментальных основ общества, как соотношение материального / духовного, поведенческой ориентации-на-цель / ориентации-на-ценность, именно они помогают подростку получить навыки ориентации в современном мире.

А. А. Сенькина (Санкт-Петербург)

**Художественный текст
в книгах для чтения XIX–XXI вв.:
из классики в детскую литературу**

Одно из наиболее значимых мест в системе детского чтения занимает учебная литература. Занятия по учебным пособиям – неотъемлемая составляющая школьного обучения уже несколько веков, и, таким образом, учебник – один из старейших видов специализированной книги для детей и подростков. Разного рода учебные пособия часто становятся первыми самостоятельно читаемыми ребёнком книгами. Кроме того, достаточно очевидно, что с этим видом литературы сталкиваются все дети, проходящие обучение в школе, – следовательно, именно учебные издания заведомо являются наиболее массовыми в детском и подростковом чтении. В этом плане особенную позицию занимают те учебные пособия, которые предназначены прежде всего для чтения как такого, а не для усвоения материала. Помимо хрестоматий по литературе к таким пособиям относят сборники текстов, используемые в начальной школе для отработки навыков чтения. Они вошли в отечественную учебную практику в первой половине XIX в. и получили устойчивое обозначение «книги для чтения». О них и пойдет речь в этой статье.

Долгое время единственным учебником при обучении чтению была азбука, и только начиная с конца XVIII в. появились специализированные учебные книги, предназначенные для упражнений в чтении, пересказе и заучивании наизусть, для развития кругозора и когнитивных способностей учеников. Первым учебником такого рода была книга, изданная Императорской Академией наук в Санкт-Петербурге в 1797 г., «Детский друг. Книга для чтения поселянам, изданная на Российском языке с подражанием г-ну Рокову»¹. Отечественная педагогика в эпоху своего становления постоянно перенимала европейские

¹ Детский друг: Книга для чтения поселянам, изданная на российском языке с подражанием г-ну Рокову [Ф. Э. Рохов]. – СПб.: [Тип. Брункова], 1797.

достижения образовательной теории и практики, используя разработанные и получившие признание в Европе формы и методы обучения, способы организации учебного процесса и школьной жизни. И в этом плане появление переведенного с немецкого оригинала «Детского друга», как и его включение в список пособий, предписанных «Уставом учебных заведений...» от 5 ноября 1804 г.² для использования в начальной школе, в целом укладывается в характерные для той эпохи тенденции развития образовательной литературы. Однако широкое распространение в российской педагогической практике таких учебных пособий началось с появления в 1830-х гг. нескольких русских версий другого немецкого учебника для начальной школы – «Der deutsche Kinderfreund, ein Lesebuch für Volksschulen von F. P. Wilmsen»³. Вместе с немецкими учебниками для начального обучения было заимствовано и видовое название *Ein Lesebuch*, переведенное как «книга для чтения».

Основное содержание книг для чтения составляли нравоучительные повести, в лучших традициях назидательной литературы XVIII в. излагающие примеры правильного и неправильного поведения, и познавательные рассказы научно-популярного характера о тех или иных явлениях природы, животных и растениях, частях света и т. п. Задача таких учебных текстов заключалась в том, чтобы не просто представить некую сумму знаний о мире или природе в более или менее понятной для ребенка форме, но посредством чтения воспитывать. Таким образом, первыми текстами для обучения школьному чтению служили повести и рассказы, написанные специально для детей.

При переводе «Der deutsche Kinderfreund» переработке, переделке и дополнениям главным образом подверглось содержание отдельных глав и частей, что было вызвано естественным желанием со-

² Устав учебных заведений, подведомых университетам // Сборник постановлений по Министерству народного просвещения: В 2 т. – СПб., 1864. Т. I. С. 330-332.

³ В начале XIX в. в разных учебных округах (Санкт-Петербургском, Московском, Варшавском, Одесском) независимо друг от друга было издано несколько его переводов и переработок под разными названиями. В результате рассмотрения книги для чтения первой половины – середины XIX в., сохранившихся в фондах российских библиотек, удалось установить, что в той или иной степени переводами «Der deutsche Kinderfreund» или его частей являются: «Чтение для умственного развития малолетних детей и обогащение их познаниями» Е. Гугеля (Санкт-Петербург, 1832), «Начальное чтение для образующагося юношества» А. Ф. Вельтмана (Москва, 1837 [ценз. 1836]), «Друг детей. Книга для первоначального чтения» П. П. Максимовича (Санкт-Петербург, 1839, 1940), «Книга для чтения в пользу начинающих учиться русскому языку. Отделение первое» (Варшава, 1842), «Первоначальное чтение» В. Золотова (Одесса, 1842), «Первоначальное чтение» А. А. Чумикова (Санкт-Петербург, 1847), «Первая книга для чтения после азбуки» К. Полевым (Санкт-Петербург, 1852).

ставителей отечественных книг для чтения адаптировать имеющийся учебный материал для русской детской аудитории. В целом эти изменения касались общего смысла переводимого текста. Как правило, упоминаемые немецкие реалии заменялись предельно обобщенными описаниями или схожими отечественными явлениями, немецкие имена героев рассказов заменялись русскими: Василий, Евстафий, Фекла и т.д.

По настоящему оригинальной особенностью учебных книг для чтения, изданных в России, стало появление в них текстов художественных произведений. Первыми туда попали басни И. А. Крылова, которые сперва потеснили, а постепенно и полностью заменили нравоучительные рассказы. Впоследствии этот факт, кстати, неоднократно ставился в заслугу не составителям хрестоматий, а самому Крылову. Педагоги 1860-х годов объявляли его первым автором, с творениями которого в школьное преподавание вошел истинно народный русский язык и национальный дух. Например, Э. Лескин, приветствуя включение басен Крылова в учебные пособия, писал: «Замечательно, что Иван Андреевич был русским человеком в то время, когда всякое подражание почиталось просвещением, когда слово иностранное было тождественно со словом умное, гениальное»⁴. В тот же год столетия со дня рождения баснописца другой известный педагог и филолог писал: «А во дворцах и в домах вельмож Иван Андреевич для детей заменял русский народ и язык этого народа; целому полчищу иностранцев-воспитателей Крылов с полным правом мог сказать: Я один шёл против вас, отстаивая русских детей и спасая их от вашего противонародного влияния: моё имя – легион!»⁵.

Однако одним Крыловым не ограничивалось. Число текстов художественной литературы или фрагментов из них от одного издания к другому увеличивалось, а количество учебных текстов, переведенных из немецкой книги, сокращалось. Составители отечественных книг для чтения включали в них среди прочего и произведения детской художественной литературы того времени – повести, рассказы, сказки таких авторов как А. О. Ишимова, А. Зонтаг, А. Погорельский, Ф. Одоевский, В. И. Даль. Однако их доля была незначительна. Основной массив художественных текстов и фрагментов, включаемых в эти пособия, составили произведения «взрослой» литературы. Так в учебные книги для младших школьников, едва освоивших грамоту, вошли

⁴ Дедушка Крылов (Жизнеописание русских баснописцев) / Соч. Эспера Лескина. – М., 1868. С. 6.

⁵ Крылов, как высший представитель русской басни: Академическая речь профессора А. [И.] Селина. – Киев, 1868. С. 39.

Е. А. Баратынский, К. Н. Батюшков, В. А. Жуковский, Г. Р. Державин, И. А. Крылов, А. В. Кольцов, М. Ю. Лермонтов, А. С. Пушкин, Н. М. Языков и многие другие. Встречаются образцы и из европейской литературы, например, отрывки из «Приключений Робинзона Крузо» Д. Дефо, сказки Г. Х. Андерсена, Ш. Перро, братьев Гримм и т. д. В 1843 г. А. Д. Галахов предложил свой вариант учебной книги для начального обучения чтению – «Русскую хрестоматию для детей», которая полностью была составлена из художественных произведений и/или фрагментов из них. С этого времени практика включения произведений изящной словесности в учебники, обучающие чтению и родному языку, получила особенно широкое распространение. Таким образом, культурно-исторические условия создания первых российских учебных книг для чтения и цели, преследуемые их составителями, определили специфическую черту этих изданий, отличающую их от европейских прообразов: наряду с текстами, написанными собственно для детей, в отечественную книгу для чтения стал вовлекаться материал «высокой» литературы.

Однако нередко художественные произведения, особенно большие по объему или содержащие фрагменты, «невозможные» для детского чтения, необходимо было особым образом препарировать, чтобы ввести в контент учебника. Подобного опыта у составителей не было, а в европейских книгах для чтения, на которые они ориентировались, как уже было сказано, художественные тексты, написанные не для детей, отсутствовали. Единственным образцом здесь могли служить хрестоматии для обучения языкам, прежде латинскому и греческому. Однако у авторов книг для чтения была другая задача: фрагмент, попадая в книгу для начального обучения, не должен был восприниматься ребёнком как образец жанра или часть большого произведения, он подавался как отдельный цельный литературный текст вне историко-литературного контекста. Методист и критик учебных пособий для начального обучения Д. Семенов в рекомендации к составлению «идеальной» книги для чтения писал: «По *форме* изложения каждая статья должна представлять собою нечто законченное, целое <...>»⁶. Связь отрывка с произведением, из которого он извлечен, в хрестоматиях для младших и средних классов считается не просто необязательной, но и вредной, мешающей пониманию *данного* текста как *целого*. Другой педагог XIX в. Л. Поливанов отмечал: «очевидно, что такими пояснениями достигается цели совершенно обратной назначению объяснительного чтения: они отучают сосредотачивать вни-

⁶ Семенов Д.Д. Русская книга для первоначального чтения в связи со школою. (Историко-педагогический очерк). – СПб., 1888.

мание при чтении для восприятия слова, как члена мысли... словом, препятствуют пониманию читаемого»⁷.

Рассмотрим, каковы же были приемы включения фрагментов в учебную книгу для обучения чтению. Во-первых, в большинстве случаев обозначалась фамилия автора, но не указывалось, из какого произведения извлечён данный фрагмент. Каждому отрывку в соответствии с его содержанием составитель хрестоматии давал новое название. Показательно, что нередко у одних и тех же отрывков в разных хрестоматиях были различные названия. Например, фрагмент из книги С. Т. Аксакова «Записки ружейного охотника», описывающий движение воды по реке через водяную мельницу, в хрестоматии П. Басистова назван «Устройство мельницы»⁸, а в хрестоматии П. Смирновского – «Воды»⁹. Отрывок из повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба», описывающий степь во время пути главных героев в Запорожскую Сечь, в хрестоматии Л. Поливанова – «Новороссийская степь»¹⁰, в хрестоматии П. Смирновского – «В дороге»¹¹. Таким образом, отрывок, получая собственное название и независимость от основного произведения, как бы становился самостоятельным произведением.

Во-вторых, нередко автор-составитель хрестоматии не только старался выбрать фрагмент, представляющий собой единое целое по своему содержанию и художественной форме, но и сам делал его таковым, подвергая логической и синтаксической обработке¹². В том случае, когда выбранный фрагмент повествует о каком-либо событии (или событиях), оно перестает быть органичной составляющей макросюжета и становится основой нового, самостоятельного нарратива. Одновременно теряются исходные и возникают новые смысловые связи и идеологические доминанты. К примеру, из повести И. С. Тургенева

⁷ Русская хрестоматия / Сост. Л. И. Поливанов, препод. 4-й Московской гимназии: Ч. 1-3. – М., 1870. Ч. 1. Для двух первых классов среднеучебных заведений.

⁸ Для чтения и рассказа. Хрестоматия для употребления при первоначальном преподавании русского языка / Сост. П. Басистов. – М., 1862.

⁹ *Смирновский П.* Маленькая русская хрестоматия для детей, проходящих курс русского языка, соответствующий приготовительному классу при гимназиях Министерства Народного Просвещения. – СПб., 1892.

¹⁰ Русская хрестоматия / Сост. Л. И. Поливанов, препод. 4-й Московской гимназии: Ч. 1-3. – М., 1870. Ч. 1. Для двух первых классов среднеучебных заведений.

¹¹ *Смирновский П.* Русская хрестоматия. Ч. 1-2. Изд. 3-е. – СПб., 1884. Ч. 1. Для двух первых классов средних учебных заведений.

¹² Аналогичное поведение современных составителей хрестоматий на примере поэтических произведений описывается в работе: *Круглякова Т. А.* Модификация стихотворений в детской книге и материнском прочтении // *Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства* / Сост.: Е. В. Кулешов, И. А. Антипова. – М., 2003. С. 191.

«Муму» в книгах для чтения попал отрывок, озаглавленный «Герасим и Муму». Фрагмент представляет собой небольшой рассказ об отношениях между человеком и собакой. Начинается повествование с описания обстоятельств, при которых встретились:

Дело было к вечеру. Он шел тихо и глядел на воду. Вдруг ему показалось, что что-то барахтается в тине у самого берега. Он нагнулся и увидел небольшого щенка, белого с чёрными пятнами, который, несмотря на все свои старания, никак не мог вылезть из воды, бился и скользил и дрожал всем своим мокреньким и худеньким тельцом.

Далее следует основное событие:

Герасим поглядел на несчастную собачонку, подхватил её одной рукой, сунул себе в пазуху и пустился большими шагами домой¹³.

Затем рассказывается, как Герасим ухаживал за Муму, как животное было предано своему спасителю, как они привязались друг к другу, как из щенка выросла разумная и верная сторожевая собака. За скобками, таким образом, остается и портрет главного героя, и фигура барыни, по вине которой в его жизни произошли драматические события, и сами эти события – то есть все то, что имеет первостепенную важность для замысла, восприятия и толкования этого знаменитого произведения. Печальная история из эпохи крепостного права замещается небольшим идиллическим рассказом-зарисовкой о спасении человеком собаки и их взаимной дружбе. Из материала Тургеневской повести выстраивается, по сути, совершенно новое художественное произведение.

В-третьих, стараясь выбрать высокохудожественные образцы речи, представляющие собою нечто цельное, авторы-составители часто брали из больших эпических произведений так называемые лирические отступления. Например, в отрывке «Дорога» из поэмы Н. В. Гоголя «Мёртвые души» не описывается конкретная дорога, по которой едет герой повествования, а излагаются размышления автора о дороге и времени, проводимом в переездах вообще. Эти рассуждения связаны с сюжетом поэмы, ее образной системой и чрезвычайно важны для понимания авторской идеи. Но при этом фрагмент «вырезан» таким образом, что начало и финал создают иллюзию его содержательной самодостаточности:

¹³ Смирновский П. Маленькая русская хрестоматия для детей...

Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога!

<...>

А сколько родилось в тебе [дороге – А. С.] чудных замыслов, поэтических грёз, сколько предчувствовалось дивных впечатлений!¹⁴.

В-четвертых, очень часто составители хрестоматий извлекают из художественных произведений вставные новеллы, которые изначально представляют собой цельное повествование – «текст в тексте». Сказки, предания, легенды и т. д., вписанные в композицию повести, романа или поэмы, играющие определённую смысловую роль в произведении, приобретают статус самостоятельного произведения в хрестоматии. Например, «Рассказ старика об Овидии» из поэмы А. С. Пушкина «Цыганы», легенда о двух казаках из повести «Страшная месть» Н. В. Гоголя «Иван и Петро», «Повесть о капитане Копейкине» из поэмы «Мёртвые души» и многие другие.

В-пятых, в тех случаях, когда составителю хрестоматии не удалось выбрать из произведения изначально цельный фрагмент, но очень хотелось включить отрывок, то он мог купировать или дописывать инициальные и финальные конструкции. Для этого из первого предложения фрагмента убираются слова, обеспечивающие смысловую связь с предшествующим предложением (союзы, местоимения и т. п.), из последующего – элементы, связывающие с последующим текстом. Так, в отрывке из романа Гончарова «Обломов», озаглавленном «Летний вечер», в первом предложении опущен союз «а», в последнем – сокращена вторая часть сложного предложения:

<Дворня собралась у ворот: там слышится балалайка, хохот. Люди играют в горелки. А> *«Солнце уж опускалось за лес; оно бросало несколько чуть-чуть теплых лучей, которые прорезывались огненной полосой через весь лес, ярко обливая золотом верхушки сосен.*

<...>

На небе ярко сверкнула, как живой глаз, первая звездочка <, и в окнах дома замелькали огоньки>¹⁵.

Некоторые отрывки дописывались составителем книги для чтения, а иные «лишние» части произвольно убирались. В пособии П. Смирновского дан отрывок из повести С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука», описывающий эпизод из жизни главного героя в

¹⁴ Для чтения и рассказа. Хрестоматия для употребления при первоначальном преподавании русского языка / Составлена П. Басистовым. – М., 1862; *Новаковский В.* Русская хрестоматия для простолудинов. Кн. II. – СПб., 1864.

¹⁵ *Смирновский П.* Маленькая русская хрестоматия для детей...

деревне Сергеевка, который в начинается фразой: *«Поехали мы к Булгаковым в Алмантаево»*. В оригинале в повествовании, предваряющем выбранный отрывок, говорится: «через неделю поехали мы к Булгаковым в Алмантаево, которое мне очень не понравилось...», далее следует небольшое отступление, в котором повествователь описывает особенности природы тех мест. Всё это исключается П. Смирновским, т. к. не имеет значения для рассказа о событии, произошедшем в Алмантаево и составляющем повествовательную основу нового нарратива, помещенного в хрестоматии под названием «Алмантаевское приключение»¹⁶.

Таким образом, очевидно, что составители книг для чтения выбирают внутренне цельные части из произведений, либо подвергают их минимальной доработке, необходимой для автономизации фрагмента и придания ему свойств (и, соответственно, статуса) самостоятельного текста. Если рассматривать этот процесс в рамках истории литературы, то можно отметить вытекающие из этого два последствия. С одной стороны, множество произведений «взрослой» литературы стала устойчиво восприниматься как детские – ср.: «Муму» И. С. Тургенева, «Каштанка» А. П. Чехова, «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова и др. при этом некоторые фрагменты превратились в отдельные произведения и обрели самостоятельную жизнь вне зависимости от целого текста: к примеру, мало кто из неспециалистов помнит или знает, что стихотворение Пушкина «Птичка» – одно из самых популярных в дореволюционных учебных книгах для чтения – является отрывком из поэмы «Цыганы»:

Птичка божия не знает
Ни заботы, ни труда,
Хлопотливо не свивает
Долговечного гнезда <...>

Такое явление можно назвать хрестоматизацией фрагмента в учебной детской книге.

Во-вторых, сам принцип наполнения книг для чтения фрагментами из художественных не детских произведений стал восприниматься как базовый. Мы рассмотрели лишь примеры хрестоматий XIX в., однако этот принцип с успехом применялся и применяется вот уже протяжении 200 лет. От него не отошли даже в 1920-е гг.: например, в книге В. Вахтерова «Мир в рассказах для детей» для 2-го класса школы первой ступени в подборке произведений о революции – «На ули-

¹⁶ Смирновский П. Маленькая русская хрестоматия для детей...

цах красные флаги» и «Освобожденная Россия» В. Брюсова и др. – помещено небольшое стихотворение Пушкина – с названием «1917 год» и подзаголовком «Исполнившееся предсказание поэта»:

Товарищ, верь, взойдет она,
Звезда пленительного счастья.
Россия встанет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишет наши имена.¹⁷

В более позднем издании той же книги (1923 г.) в качестве названия фрагмента из повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» вместо привычного «Петербург» появляется «Петроград», ниже следует вводная фраза: «Кузнец Вакула из глухого селения приехал в Петроград», а под отрывком размещена фотография петроградской улицы с едущим по ней трамваем на переднем плане. Во второй половине 1920-х гг. авторы книг для чтения стали отходить от традиционной модели, однако в 1930-х гг. вновь вернулись к ней в стабильных учебниках по предмету чтение, где с рассказами о революции, гражданской войне, советских праздниках, коллективизации и индустриализации соседствовали всё те же стихи Пушкина, Лермонтова, Некрасова, басни Крылова, фрагменты из повестей Гоголя и Тургенева, к которым были добавлены писатели Серебряного века. По сути, на протяжении XIX вв. сформировалась традиция обучения навыкам чтения, пересказа и заучивания наизусть на материале художественных произведений признанных отечественных авторов, которая была унаследована советской педагогической практикой в XX столетии и во многом продолжается сегодня¹⁸.

¹⁷ Вахтеров В. П. Мир в рассказах для детей. Первая и вторая книги для классного чтения в начальных училищах. 63-е изд. – М., 1920.

¹⁸ При этом в разрез с существующей традицией на рубеже XIX-XX вв. наряду с произведениями классических авторов в учебные книги для обучения чтению в начальной школе стали проникать тексты собственно детской литературы. Большинство из них написаны еще советскими авторами (В. Голявин, В. Драгунский, Н. Носов, Г. Сапгир Э. Успенский и др.), и единичные случаи, когда встречаются современные (М. Бородинская, М. Яснов). В начале 1990-х гг. методистами и педагогами Бунеевыми были изданы учебные пособия почти целиком составленные из художественных сочинений детской литературы. См: Бунеев Р. Н., Бунеева Е. В. Капельки солнца: Книга для чтения в 1-м классе. – М., 1993; Бунеев Р. Н., Бунеева Е. В. Маленькая дверь в большой мир: Книга для чтения во 2-м классе [В 2-х ч.]. – М., 1992 и др.

ПАРАДОКСЫ СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

И. А. Сергиенко (Антипова) (Санкт-Петербург)

«Страшные» жанры современной детской литературы

I

Детская литература буквально с момента своего возникновения широко использовала смысловое и эстетическое поле страшного – вспомним нравоучительные повести XVIII века, где за непослушание маленькие герои бывали наказаны самым жестоким образом¹, вспомним сумрачные сказочные фантазмагии писателей-романтиков, вспомним пионерскую повесть и литературу о пионерах-героях, изобилующую множеством макабрических деталей и мотивами откровенной некрофилии и т. д. На всем протяжении развития детской литературы, авторы, пишущие для детей, уверенно и интенсивно осваивали различные приемы «страшного», однако тот феномен, который мы понимаем сегодня под терминами «триллер» / «ужастик», сложившимися в издательской и читательской среде, явление сравнительно недавнее. Легитимизация произведений, которые ставят основной своей целью вызвать у читателя переживание страха, и при этом специально написаны для детей, произошла буквально на наших глазах.

Детский триллер возник значительно позднее, чем остальные жанры беллетристики для детей – детские детективы, книги для девочек, фантастика и приключения. Очевидна генетическая связь детского триллера с жанром фэнтези, с которым они почти одновременно появились на литературном горизонте. В западной массовой культуре этот процесс начался в 1980-е гг., ознаменовавшись появлением книг американского писателя Роберта Лоуренса Стайна, за которым закрепилось прозвище «Стивен Кинг детской литературы». Его короткие повести ужасов, особенно те, что вошли в знаменитый цикл «Goosebumps» («Мурашки», 1992-1997), а также книги других авторов, включенные в серии «Point horror» (1986-2005), «Demon Headmaster» (1992-2005), «Horrible histories» (1993-2010) и пр., сформировали каноны

¹ См. как, например, пишет об этом М. С. Костюхина в своей статье «История шалуна в старой детской литературе»: «Много раз предупреждали Карлушу об опасности лазить в погреб, в итоге проказник свалился и сломал себе шею. Аннушке советовали не брать в рот булавки – в результате непослушница умерла в страшных мучениях. Ванюша не захотел принять лекарство – отдал Богу душу» (*Костюхина М. С. История шалуна в детской литературе // Детская литература. 1997. С. 23*).

Парадоксы современной детской литературы

жанра и определили его место в системе массовой литературы для детей.

То, что «ужасы для детей» появились и стали востребованы именно в этот период, исследователи объясняют рядом следующих факторов:

- в 1960–1970-е гг. в западном обществе начали утверждаться ключевые позиции «либеральной педагогики», радикально изменившей взгляд на детство и его культурные феномены (детскую речь, детский фольклор, материальную культуру и пр.).

- интенсивное расширение рынка детской книги, формирование системы жанров массовой литературы для детей, копирующей систему массовых жанров для взрослых, а также литературная деятельность Стивена Кинга, растущая популярность его книг и жанра триллера в целом.

- утверждение в массовой культуре влияния постмодернизма, ориентированного на использование уже существующих образов, высокую степень цитации, заимствования и «переписывания», рост интереса к ранее маргинальным жанрам и низовой культуре, стремление к ироническому переосмыслению культурного наследия.

- напряженность общественно-политической ситуации в жизни западного общества в 1960–1980-е гг.: гонка вооружений, «холодная война», кризисные процессы в социальной реальности и мироощущении постиндустриального общества и т.д.

В отечественной массовой культуре книги ужасов, написанные специально для детей, появились в 1990-е гг. Первым опытом в этом роде можно считать повесть Э. Успенского «Красная рука, черная простыня, зеленые пальцы», которая изначально публиковалась в №№ 2-4 журнала «Пионер» за 1990 г., а в 1991 г. вышла отдельной книгой. «Красная рука...», представлявшая собой, по сути, связанный единым сюжетом пересказ классических образов «страшного детского повествовательного фольклора»², понравилась детской аудитории, но вызвала недоумение и даже возмущение со стороны взрослых: родителей, библиотекарей, учителей и литературных критиков.

Однако спустя несколько лет, в 1997 г., литература ужасов для детей была уже поставлена на поток: издательство «Росмэн» начало выпуск серии «Ужастики», первыми книгами которой стали переводы

² Термин предложен В. А. Шевцовым (*Шевцов В. А.* Страшный детский повествовательный фольклор: жанры и тексты // Детский фольклор и культура детства: материалы науч. конф. «XIII Виноградовские чтения». – СПб.: СПбГУКИ, 2006. С. 43).

повестей Р. Л. Стайна³. В начале 2000-х гг. практически каждое российское издательство, специализировавшееся на выпуске массовой детской и юношеской литературы, предлагало свои серии ужасов: «Страшилки» (Эксмо, 2000), «Твой ужастик» (Астрель-Аст, 2001), «Ужастики-2» (Росмэн, 2003) «Большая книга ужасов» (Эксмо, 2008) и многие другие. Таким образом, на сегодняшний день детский триллер является одной из устойчивых жанровых составляющих массовой детской литературы, и обладает своими особыми жанровыми канонами и поэтикой.

II

Возможно, краткий анализ художественной системы современных «детских триллеров» позволит понять некоторые из причин устойчивой популярности этого жанра у широкой аудитории читателей-подростков.

Первое, что обращает на себя внимание – это тесная связь с жанрами аутентичного страшного детского фольклора, широкое и декларируемое заимствование его сюжетов, образов, художественных приемов и пр.

Эта особенность подчеркнута и обыграна в повести «Красная рука...», в эпизоде, где главный герой, милиционер Виктор Рахманин, расследующий загадочные происшествия, в которых фигурируют таинственные Красная Рука, Черная Простыня, Белое Фортепьяно и т.д., читает своему помощнику, капитану Матвеевко, письмо от некоего мальчика, где тот рассказывает страшную историю «про старушку с зеленым пистолетиком». Капитан спрашивает: *«И много у тебя таких историй?»* и получает ответ: *«Почему у меня? У всех советских детей. Остановите на улице любого ребенка и спросите: "Знаешь историю про Желтые Шторы?" Он ответит: "Знаю". Или спросите: "Знаешь историю про Черный Тюльпан?" И вам скажут: "Конечно"»*⁴. Таким образом, автором четко обозначен источник, к которому он обращается – страшный детский городской фольклор. Позже авторы детских

³ В этой связи заслуживает упоминания одно любопытное издание – книга «Победители драконов», вышедшая в Риге в 1993 г., представляющая собой сборник молдавских сказок, но при этом названная «Детским триллером» (эти слова указаны на обложке, титуле, заднем форзаце, и в выходных данных). В небольшом послесловии подчеркивается, что «в настоящий сборник включены действительно лучшие и самые страшные сказки молдавского эпоса <...>» (Победители драконов: Детский триллер. – Рига: ЛТД «Ассоциация XXI», 1993. С. 204). Данный пример позволяет предположить, что к этому времени культурно-коммерческая потребность в жанре детского триллера уже ощущалась, а представления о канонах этого жанра еще не сформировались.

⁴ Успенский Э. Красная рука, черная простыня, зеленые пальцы: Страшная повесть для бесстрашных школьников // Пионер. 1990. №№ 2-4. С. 55.

триллеров включают в свой арсенал и традиционный фольклор – в их произведениях появятся персонажи народной демонологии: ведьмы, лешие, домовые, русалки, оборотни, и даже такая этнографическая экзотика как кикиморы, шишиги, банники, Полудница, Житный дед и прочие, действующие, например, в сборнике Г. Науменко «Призраки ночи». А в юмористическом триллере «Здесь вам не причинят никакого вреда» писатели А. Жвалецкий и И. Мытько создают иронический пантеон кошмаров, конструируя его по аналогии с пантеоном традиционной фольклорной нечисти – на основе особой «функциональности» того или иного кошмара – например, «чвак колодезный», «полоскрип паркетный», «лифтогрыз оригинальный» и т. д.⁵

К фольклорной традиции отсылает читателя и один из устойчивых сюжетно-композиционных приемов – ситуация «рассказывания» той или иной страшной истории, что соответствует бытованию этих текстов в детской субкультуре и устной традиции. Такой рассказ, например, служит сюжетной завязкой повести Е. Невוליной «День вечного кошмара», где герои уговаривают одного из своего товарищей рассказать «историю пострашнее»: *«Рассказывать Егор любил, так что просить его дважды не приходилось»*.

*– Давным-давно, – начал он таинственно приглушенным голосом, – еще в прежние времена, был у моря пионерский лагерь. Каждое лето приезжали туда школьники из разных городов. Лагерь как лагерь ничего особенного. Но однажды в нем погиб один мальчишка...»*⁶.

В другом произведении – «Чудовище с улицы Розы» лейтмотивом повествования становится быличка про оборотней, но в большинстве случаев эту роль выполняет легенда, причем, как фольклорно-мифологического, так и литературного характера. Пожалуй, трудно найти детский триллер, где бы в сюжетную ткань не вплеталась легенда о проклятом месте («Проклятье Волчьей бухты», «Жуть подводная» и др.), демоническом существе, колдуне / маге («Черная душа», «Призрак Ивана Грозного» и др.), неотомщенном злодеянии («Механические монстры», «День вечного кошмара»), древних магических культах («Здесь гуляет Овечья Смерть», «Наследница тьмы») и т. д.

Пространство и время в детском триллере зачастую конструируется под влиянием сказочно-мифологической модели. Место, где происходят события, чаще всего маркируется как странное (идеальный

⁵ Жвалецкий А., Мытько И. Здесь вам не причинят никакого вреда. – М.: Время, 2006. – 507 с. (Сер. «Нотгор / Нитог; Страшно / Смешно»).

⁶ Неволина Е. Наследница тьмы. День вечного кошмара. Лорд Черного замка // Большая книга ужасов 19. – М.: ЭКСМО, 2008. С. 126.

курортный городок с очень тихими местными жителями⁷, странное черное озеро, завораживающее молчанием⁸), обозначенное подчеркнуто фольклорным топонимом (городок Еруслановск⁹), находящееся на границе мира живых / мертвых, культуры / хаоса (например, домик у кладбища, поселок у леса, туристический лагерь у подножия гор и пр.). Это может быть и классический «*locus terrible*» – заброшенный пионерский лагерь, подземные катакомбы, кладбище и пр., или вполне заурядное на первый взгляд место – бабушкина деревня, спортивная база, школа и пр. В любом случае – практически всегда это будет новое, неизвестное пространство для героя, в чем и таится его опасность.

Если же действие развивается в привычной и обыденной обстановке, то герой входит в контакт с демоническими силами, нарушив временные границы – например, в повести «Призрак Ивана Грозного» ученик проникает в школу ночью и сталкивается с «опрокинутым» ночным миром, казалось бы, такого знакомого и безопасного места. Помимо сакральности временных и пространственных границ из фольклорно мифологической традиции детский триллер заимствует категорию циклического, сказочного времени, в котором иногда оказываются герои.

Широкое использование фольклорно-мифологических, и, особенно, сказочных, моделей и паттернов характерно практически для всех жанров массовой литературы, чем, собственно, многие исследователи и объясняют их устойчивую популярность и востребованность у читателей. Спецификой детского триллера в этом ряду становится обращение к пласту детского страшного фольклора, причем в этом жанре степень прямого заимствования и цитации также высока, как и степень художественной переработки фольклорного материала.

Говоря о взаимодействии аутентичного детского фольклора и детского триллера, являющегося своего рода экспликацией (и эксплуатацией) этой фольклорной традиции, специалисты отмечают: «сейчас можно с уверенностью сказать, что жанр «страшных рассказов» медленно угасает. Потребность в страшном ныне обслуживается массовой культурой и средствами массовой информации <...>»¹⁰.

⁷ Е. Неволina «Наследница тьмы» (2009)

⁸ Е. Неволina «Лорд Черного замка» (2009)

⁹ Е. Нестерина «Магазин “Белые тапочки”», «Домик у кладбища» (2008)

¹⁰ Шевцов В. А. Страшный детский повествовательный фольклор: жанры и тексты. С. 43.

III.

Детский триллер, подобно остальной массовой беллетристике, относится к жанрам, построенным по определенной литературной формуле, где под «формулой» подразумевается «комбинация или синтез ряда специфических культурных штампов и более универсальных повествовательных форм или архетипов»¹¹. Эта формула, по наблюдению Дж. Г. Кавелти, представляющая собой «соглашение» («конвенцию»), заключаемую по умолчанию между автором и читателем, определяет специфику детского триллера, заключая его топику и поэтику в весьма жесткие рамки.

Жанровые «конвенции» отражены уже в поэтике самих названий детской литературы ужасов: «Зловещие мертвецы», «Механические монстры», «Кладбище кукол», «Доктор-мумия», «Костыль-нога», «Домик у кладбища» и подобные им, повторяемые из раза в раз, создают определенный суггестивный эффект – узнавания, ожидания и даже комической гиперболизации «страшного», что позволяет не только подтвердить «конвенцию», но и вступить с читателем в, своего рода, игру. Даже рекламный анонс, помещенный на последней страничке издания, и не относящийся к основному тексту, может стать элементом этой игры «в ужасы»: *«в следующих книгах серии читайте леденящие душу истории Леонида Влодавца: “Хозяин Гнилого болота”, “В стране монстров”, “Призраки бездонного озера”, “Клад под могильной плитой” <...>»* – призывает читателя издательство «Эксмо» в серии «Страшилки»¹².

В обобщенном виде формула детского триллера состоит из следующих устойчивых элементов:

1. Поэтика заглавия
2. Специфика фабулы:

Фабульная природа детского триллера полностью совпадает с триллером для взрослых, и она довольно проста. Её суть сводится к описанию контакта и борьбы героя / героев с какими-либо демоническими силами.

В сюжетном отношении фабула воплощается достаточно разнообразно и изобретательно, авторы интенсивно используют ресурсы фольклорно-мифологических и литературных источников, образы современной видеокультуры, компьютерных игр и т. д. Так, например, повесть «Здесь гуляет Овечья Смерть» представляет собой рассказ об инициации, вписанный в художественные рамки детского триллера, а

¹¹ Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 35.

¹² Влодавец Л. Жуть подводная. – М.: Эксмо, 2002. С. 191. (Сер. «Страшилки»).

в повести «Мечь Крысиного короля» прослеживается фольклорный сюжет о трудностях избавления от вредоносного дарителя. Классическая литературная традиция и массовая культура отражены в сюжетах детских триллеров с не меньшей полнотой. Справедливо будет заметить, что, подобно другим массовым жанрам, в фабульном отношении детский триллер представляет собой, по сути, сплошную цитату из самых разнообразных источников, переработанную в рамках жанровой поэтики.

Фабула воплощается в следующих элементах:

а) Экспозиция.

Описание «обыкновенной» жизни героя, чаще всего ретроспективное. Реже это описание отсутствует, и герой представлен читателю, будучи уже погруженным в «пространство ужаса» (как, например в упоминавшейся уже повести «Чудовище с улицы Розы», где, однако, рассказывается предыстория «обычной жизни» героя, но в хронологическом порядке).

б) Завязка.

Столкновение героя с демоническими силами, которое может произойти как вследствие нарушения героем какого-либо запрета (в том числе и морального) или перемещения его в новое опасное пространство, так и совершенно случайно. В этом, похоже, заключается ещё одна отличительная черта детского триллера – морально-дидактическая составляющая не всегда здесь является обязательной. Если, например, героиня повести «Лорд Черного замка» провоцирует контакт с этим самым Лордом, позволив завладеть собою чувствам зависти, мести и ревности, то в триллере В. Влодавца «Жуть подводная» мотив нарушения морального запрета оказывается ложным, и иронически обыгрывается автором. Сначала к его герою по имени Колька обращается как будто бы представительница «добрых духов», а то и небесная праведница, которая разъясняет, почему жуткие демоны привязались именно к нему и его товарищам: *«Демоны любой образ принять могут. Узрели они, что вы в дикарей заморских играете с увлечением, и явились тебе в их облике. А выбрали они тебя оттого, что ты более всех завидовал товарищам своим и мечтал первым в игре быть. Такого отрока в соблазн ввести им гораздо легче»*¹³. Но впоследствии выясняется, что собеседница героя – никто иная, как злая ведьма, которая ведет древнюю войну с местными демонами, а Колька с приятелями стали лишь невольными и случайными участниками этой демономании.

¹³ Влодавец Л. Жуть подводная. С. 151.

Помимо нарушения морального запрета и слепой игры случая, можно отметить еще один принцип выбора героя, хотя и не столько распространенный. Генетическая связь с родственными триллеру литературными жанрами – готическим романом и «бульварной» беллетристикой прослеживается в устойчивом мотиве родового проклятия, которое, тяготея над ничего не подозревающим героем, делает его законной добычей демонических сил. Так, например, в повести «День вечного кошмара», подростка притягивает заброшенный пионерский лагерь – «локус зла», где когда-то невольно совершила страшное преступление его юная мать, в повестях «Магазин «Белые тапочки» и «Домик у кладбища» мальчику достается в наследство зловещий семейный бизнес и т. д.

в) Образ Героя и Антагониста.

Образ главного героя-подростка представляется одним из наиболее интересных слагаемых в формуле детского триллера. За небольшим исключением, авторы стремятся подчеркнуть, прежде всего, узнаваемость, «обыкновенность» своего персонажа. Если рассматривать детские триллеры с дидактически-педагогической точки зрения, то впору прийти в недоумение – их главными героями чаще всего оказываются весьма несимпатичные мальчики и девочки – недалекие, жадные, завистливые, глуповатые, трусливые, тщеславные и эгоцентричные, чья картина мира складывается из расхожих штампов, а движущими импульсами являются примитивные желания: герои хотят стать «крутыми», разбогатеть, отомстить обидчикам, переплюнуть соперницу, насолить злой училке, поразить всех чем-нибудь необыкновенным и т. д. Такой подход связан с прагматикой жанра, когда авторы стремятся, прежде всего, изобразить захватывающее действие, «экшн», не ставя перед собой задачи (а, чаще всего, и не имея такой возможности) создать психологически достоверный портрет подростка. В результате на страницах детского триллера читатель видит отражение авторских стереотипов даже не о том, каков современный подросток, а о том, каким его нужно изобразить, чтобы достичь эффекта узнаваемости. Впрочем, этот шаржированный образ отражает и ряд культурных стереотипов – например, мальчики чаще всего изображаются утрированно брутальными, девочки – погруженными в любовные переживания и страсти по моде, и т. д.

При этом, подросткам на страницах триллеров присущи и специфические черты героя-супермена: – они часто обладают какими-либо сверхспособностями, неимоверной выносливостью, ловкостью, большим «ресурсом жизни», и, наконец, фантастически неограничен-

ным количеством времени для участия в своих мистических приключениях и расследованиях.

Несмотря на подчеркнутую антидидактичность, современный детский триллер при внимательном рассмотрении оказывается весьма нравоучительным жанром. Книги, где герой, столкнувшись с силами зла и пройдя всевозможные злоключения, остается прежним и не переживает никаких душевных потрясений (как, например, в повести «Проклятье Волчьей бухты»), в количественном отношении существенно уступают тем, где персонажи-подростки испытывают настоящий катарсис и приобретают столь милый сердцу педагогов и руководителей чтения нравственный опыт, пусть даже и самый тривиальный. Приведем один из наиболее характерных примеров – Саша, героиня повести «Лорд Черного замка, заносит нож, для того, чтобы ударить Повелителя кошмаров, но тот останавливает её:

– Постой! <...> Это – твоё сердце!

Нож со звоном упал на гладкую поверхность стола. <...>

Да, это она сама вызвала Повелителя кошмаров из небытия, для того, чтобы утолить свою жажду мести. Она сама собрала свои обиды и страхи и на них построила этот Черный замок <...> Все те люди, чьих имен она даже не знала – все они были без колебания брошены на алтарь её самолюбия, её неумения прощать.

– Да, это мое сердце! <...> – Нож как будто сам собой скользнул в её руку. – Это было моё сердце! – закричала она, нанося удар...¹⁴.

Мотив победы над силами зла за счет торжества моральных качеств, особой душевной чистоты или благородного поступка представлен настолько часто, что его можно назвать доминирующим.¹⁵ Эта особенность также демонстрирует генетическую связь детского триллера и с фольклорно-мифологической традицией, и с нравоучительно-сентиментальным готическим романом конца XVIII в., и с литературой ужасов эпохи романтизма. Любопытно, что этот мотив сохраняется даже в пародийных образцах этого жанра, как, например, в «Кентервильском привидении» О. Уайльда.

¹⁴ Неволина Е. Наследница тьмы. День вечного кошмара. Лорд Черного замка. С. 343.

¹⁵ «Только один мальчик на земле может победить Дин-яра <...>. Он будет похож на ангела, спустившегося с небес, чтобы уменьшить земное зло и порадовать людей своей чистой душой. Но это не ангел, а обыкновенный ребенок». [Зимина 2001; 19]. «Твой друг отдал за тебя жизнь, и это навсегда разрушило мой мир, – говорит демонический персонаж из повести «День вечного кошмара». – <...> Мой мир оставался прежним, пока я не верил ни в доброту, ни в дружбу» (Неволина Е. Наследница тьмы. День вечного кошмара. Лорд Черного замка. С. 226) и т. д.

Однако, центральным смысловым и эстетическим узлом всякого триллера, его основной прагматической и художественной задачей является изображение сил зла, фигуры антагониста. Здесь, в этой части формулы происходит главное осуществление «конвенции» между автором и читателем, и разворачивается потенциал писательской изобретательности. Пантеон антагонистов чрезвычайно широк и разнообразен, большинство из них имеет своих предшественников в мировом фольклоре / литературе / массовой культуре, но встречаются и оригинальные авторские креатуры. Похититель душ, Крысинный король, Часовщик, Черная Дама, девочка Чума, Безумная Училка, Овечья Смерть, Кукольник, Костыль-нога, Мертвый пионер, Старушка с Зелеными пирожками, оборотни, вампиры, ведьмы, водяные, зомби, монстры, покойники, привидения, и, конечно же, Синие Руки, Красное Пятно, Зеленые занавески, Пылесос-Людоед и прочие персонажи, заслуживают того, чтобы стать предметом отдельного исследования. Здесь же хочется отметить только то, что именно с антагонистами связан основной «макабрический текст» триллера, сцены схваток, насилия и смерти. Второстепенные герои триллера тоже нередко гибнут, но их смерть изображается сдержанными штрихами, а вот гибель демонических персонажей авторы рисуют с размахом, яркими красками, обильно снабдивая эти сцены натуралистическими подробностями и колоритными деталями.¹⁶

г) Развязка и финал.

Развязка сюжета чаще всего наступает неожиданно для героев, которые, к этому моменту, как правило, уже исчерпали свои силы и почти потеряли надежду. Частым приемом является «спасительное неведение» героев – когда они, сами о том не подозревая, выполняют некое действие, приводящее к уничтожению сил зла, или приостанавливающее его козни. Большую роль в построении сюжета и, особенно, в самом моменте развязки, играет детективный элемент, когда выясняется под какой именно личиной таилось зло – и учительница географии оказывается ведьмой со стажем, принятая в семью сиротка – страшным оборотнем «виндиго», пожирающим всё живое, добрая соседка – тайной жрицей кровавого культа и пр.

¹⁶ «Я воткнул копьё в шею Римме, но она оказалась не мягкой и податливой, какой должна быть шея одиннадцатилетней девочки, а жесткой и крепкой, как пожарный шланг. <...>Я достал нож, рассек Римме грудную клетку. Это было трудно – ребра оказались на редкость прочными и какими-то вязкими. За ребрами я нашел сердце. Оно продолжало биться, равномерно и независимо. Оно билось даже тогда, когда я вырвал его... И оно было черного цвета» (Веркин Э. Чудовище с улицы Розы // Большая книга ужасов 1. – М.: ЭКСМО, 2008. С. 67) и т. д.

Каноны построения финала в детском триллере (и триллере, в целом) делают этот жанр исключительным в ряду остальной массовой беллетристики, требующей непременно хэппи-энда. В триллере допускается финал, где силы зла торжествуют или открытый финал. К «фирменным» приемам триллера можно отнести эффект «ложной развязки», когда после счастливого избавления, внезапно выясняется, что оно было мнимым, как например, в повести «Наследница тьмы», где в последних строчках читатель вместе с героем по имени Сашка, понимает, что демонический дух Жрицы Луны, воплощавшийся в Сашкиной погибшей бабушке, вовсе не уничтожен, а вселился в его подругу и т. д.

3. Некоторые устойчивые художественные приемы.

В целом, поэтика триллера совпадает с художественной системой массовой литературы, ориентированной на клишированность, условность и схематизм изображения, но, в то же время, здесь можно выделить и некоторые особенности.

Роман ужасов практически всегда построен по принципу хронологической композиции. Верно это и для детского триллера. Как правило, его герои оказываются вовлечены в конфликт, который начат еще задолго до них, и чтобы спастись и победить, они должны восстановить предыдущие события. Эта фабула роднит триллер с детективом, но если в детективе ретроспектива, необходимая для расследования преступления восстанавливается благодаря действиям сыщика, то в триллере эту функцию выполняют случайно обнаруженные (или подброшенные) дневники и письма, легенды, предания, пророчества, прорицания, сны и видения.

Характерной чертой триллера по сравнению с прочей массовой беллетристикой для детей, является наличие в тексте описания пейзажа, выполняющего важную функцию в создании необходимой тревожной атмосферы.

Центральный художественный вектор всякого триллера устремлен к изображению «страшного», «жуткого», куда авторы и прилагают свои основные усилия. В детском триллере, несколько чаще, чем во взрослом, к «страшному» и «жуткому» присоединяется эстетика безобразного и отвратительного. Мир антагонистов – нечисти всех родов и видов – органически связан с низовым миром: могильные черви, животные-мутанты, трупные пятна, разлагающиеся тела, фонтаны крови, тление, зловоние и уродство в обилии представлены на страницах этого жанра. Эта особенность связана не только с традиционным и детским фольклором, но и с некоторыми специфическими чертами молодежной культуры, активно использующей обращение к категории

омерзительного и скаталогического, в том числе, и для достижения комического эффекта. В этом ключе, например, написана повесть М. Некрасовой «Доктор-Мумия» (2009), где речь идет о зловещем зубном враче, живущем еще со времен Гиппократ, и практикующем ныне в современной Москве.

Беглое исследование жанровой специфики детского триллера, предлагаемое в данной статье, позволяет заметить, что детский триллер, не отражая действительность и не претендуя на эту задачу, тем не менее, связан со многими сущностными аспектами и современной подростковой культуры, и массовой культуры в целом. При этом, детский триллер не стремится выйти за рамки массовой беллетристики, справедливо осознавая свою компенсаторно-релаксационную функцию в чтении подростков.

А. В. Миронов (Нижний Тагил)

**Искушение злом в современной детской сказке:
традиции и новаторство
(по книге А. Горалик «Агата возвращается домой»)**

Жанровая специфика сказки Линор Горалик «Агата возвращается домой» (2008)¹ была соотнесена критическими очерками с «детским триллером»², «натуральнейшим детским страшком»³ и даже со «светской сказкой»⁴. Но чаще всего в отзывах на книгу звучит следующее определение – сказка-притча⁵. Действительно, эта сказка о противостоянии искушениям несет на себе оттенок притчевости, если рассматривать этот текст во взрослом прочтении. Девочка Агата в силу своей неусидчивости и любознательности сталкивается не с традиционным

¹ Горалик Л. Агата возвращается домой / Оформл. О.Пашенко. – М.: LiveBook, 2008.

² Бригер Л. Триллер для самых маленьких (Коммерсантъ. 07.07.2008) [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.livebooks.ru/goods/agata-domoi/kom-triller>.

³ Хаецкая Е. Девочка и дьявол (Питерbook. 18.09.2008) [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://www.livebooks.ru/goods/agata-domoi/Devotchka_diavol.

⁴ Кучерская М. Вечные ценности: грех – не беда (Ведомости. 01.07.2008) [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.livebooks.ru/goods/agata-domoi/ved-cennosti>.

⁵ Кочеткова Н. Техника чтения (Известия. 15.07.2008) [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://www.livebooks.ru/goods/agata-domoi/izv-tehnika_chtenia; Молдавская К. Была ли права Агата // Кн. обозрение (М.). 2008. 28 июля – 3 авг. (№ 29-30). С. 27; Порядина М. Как бы дитя (Библиогид. 27.02.2009) [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.bibliogid.ru/news/portret/podr-goralik>; Рубинштейн И. В гостях у страшной сказки (Родное Подмосковье. 01.07.2008) [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://www.livebooks.ru/goods/agata-domoi/rodpod-v_gostyah.

воплощением зла в понимании детской сказки (злая волшебница / волшебник, злое существо или зверь и т. п.), а с «отцом лжи», прибывшим в сказку со страниц взрослых книг.

Сюжетный зачин сказки вполне традиционен: ребенок один отправляется в лес. Правда, это современный ребенок. Время действия сказки вполне маркировано – вторая половина первого десятилетия XXI века⁶. Только место действия, вероятно, не совсем российское: на это указывают имена подруг Агаты (Лора, Мелисса, Карина). Легкая экзотичность имени, как и ориентированная на скандинавскую сказочность атмосфера, соответствует стилизации под зарубежную сказку, действие которой происходит «в некотором государстве», не совсем у нас.

Восьмилетняя Агата остается дома одна, поскольку она «ответственная девочка». Агата «умирает от скуки», ей «страшно хочется пойти погулять». Нарушая родительский запрет, она решает выйти всего на две минуты и зайти в лес всего на сто шагов, после чего немедленно вернуться обратно.

Здесь важно обратить внимание на одну существенную деталь: «Сейчас зима, снег, все палисадники уже украшены рождественскими гирляндами, электрическими оленями, медленно поворачивающими голову, когда ты проходишь мимо, и ненастоящими Санта-Клаусами». Домики городка «уже украшены» к Рождеству. Эта деталь и дает своеобразный ключ к жанровой особенности сказки. «Агата возвращается домой» – это святочная история. Автор развивает повествование, полагаясь на традицию фантастического святочного рассказа.

Корни «литературного суеверного рассказа» связаны с быличками, основой сюжета которых является столкновение человека с inferнальными сущностями. Сказку Л. Горалик можно считать современной быличкой, в которой детская душа проходит бесовские искушения и, согласно специфике рождественской сказки, чудом ускользает из мягких ладоней (а не когтистых лап) беса.

Святочная история Агаты пересекается с волшебными ситуациями классических рождественских историй для детей. Накануне Рождества происходит столкновение Мари Штальбаум с «запечным» королевством Мышильды (Э. Т. А. Гофман «Щелкунчик и мышиный король»); во время зимних каникул⁷ мальчик Алеша вступает в контакт с Чернушкой и страной подземных жителей (А. Погорельский «Черная курица, или подземные жители»).

⁶ На это указывает фильм «Пираты Карибского моря» (год выпуска – 2007), который Агата «посмотрела в девятисотый раз».

⁷ Зимние каникулы – зимние праздничные каникулярные дни Рождества.

В этих классических случаях ребенок взаимодействует с демоническим миром, полагаясь на чувство сострадания и любви. Агатой же движет «странная, приятная тоска и скука», что, вероятно, и привлекает к ней беса.

В данном случае начинает работать сказочная модель одиночного приключения девочки в инобытие: у нее нет помощников или друзей-попутчиков. Прогулка в лес совершается наскоро, втайне и в нарушение родительского табу («Зимой Агате запрещено даже заходить в лес без папы»).

В предпраздничное время, согласно традиции святочного фантастического рассказа, наблюдается преобладание сил зла, это «время предельного сгущения хаоса, вследствие чего в действительности возникают беспорядок, бесформенность, размытость грани между предметами и явлениями»⁸. Л. Горалик постоянно подчеркивает тревожное приближение сумерек, тем самым поддерживая святочную традицию, в которой «темнота – первый признак и первая внешняя причина начавшегося хаоса»⁹. В лесу «оказывается гораздо темнее, чем казалось Агате», а небо постепенно становится «синим до черноты, тревожным».

Точкой отсчета сказочных событий является падение Агаты в расселину и ее реакция на падение: очищаясь от снега, девочка «чертыхается». Именно здесь, при словесном упоминании черта, и появляется бесенок. Он совсем не страшный, трусливый, жалкий, поэтому-то Агата относится к нему совершенно по-детски как к находке, добыче, видя в нем не комочек зла, а невиданную зверушку.

Здесь нельзя согласиться с позицией, изложенной в рецензии Дины Суворовой «Сэр, возьмите Алису с собой»¹⁰, где утверждается, что Агата – это «обычный советский ребенок» атеистических позиций, не веривший ни в бога, ни в черта. Напротив, девочка интуитивно понимает мистическую природу «находки» и полагается на правила «договора», согласно которому бес обязан служить человеку, поймавшему его, «пока человек сам его не отпустит».

В данном повествовании интересен синтез классических сказочных мотивов грубого обращения героя с нечистой силой. Подобно пушкинскому Балде, Агата безжалостно обходится с бесенком: хватает за загривок, зажимает под мышкой, привязывает к стулу, «тыча ему в

⁸ Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. – СПб.: С.-Петербургский гос. ун-т, 1995. С. 115.

⁹ Там же. С. 116.

¹⁰ Суворова Д. Сэр, возьмите Алису с собой [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://booknik.ru/reviews/fiction/?id=27266&articleNum=2>.

спину пальцем, гонит в ванную». В конце концов, как гоголевский кузнец Вакула, Агата совершает на бесенке перелет.

Изначально Агата не понимает цели своей игры. Но постепенно эта игра в «дочки-матери» (волочет как маленького ребенка, купает его, чистит ему зубы) перерастает в интригу: «Она знала о людях, которым удалось увидеть в лесу беса, – из сказок и из кино, – но поймать беса, пусть и совсем мелкого, живьем? У Агаты дух захватывает от происходящего».

Финальная точка «игры» с бесенком для Агаты – обещанный ей клад. Именно здесь и начинает работать тайный механизм искушения, автором которого является не бесенок, а его отец. Агата соблазняется возможностью обретения легкого богатства, оправдывая это материальной заботой о своей семье, в которой должен появиться младенец.

В общении с бесенком Агата полагается на опыт, взятый ей из книг, иллюстраций, кинофильмов. Но как только девочка оказывается в стеклянном лесу, куда заносит ее бесенок, игра в сказочные «книжные» правила заканчивается. На чужой территории «ей почему-то делается очень страшно».

Природа сказочного леса неоднократно меняется на протяжении всей истории: в первом случае Агата попадает в деревянный лес, во втором – в стеклянный, в третьем – в оловянный. Автор апеллирует здесь к опыту читателя-школьника, мистифицируя со всем известными словами-исключениями. Обыденное правило обретает магический подтекст не на уровне игры, а на уровне страшной сказки, в жуткую действительность которой начинаешь верить.

Попадая в леса-исключения, Агата выпадает из правил повседневной жизни. Здесь ей и предлагается стать человеком-исключением, которого не будут касаться неудобные правила человеческой жизни (страдания физические и душевные), если она примет подарок от отца бесенка – самого сатаны.

Л. Горалик корректно избегает упоминания этого зловещего имени в тексте, адресованном детям. Для ребенка-читателя это «человек в большой серой шубе». Но сразу с его появления становится понятно, кто перед нами: «Агата тоже смотрит на этого человека, прекрасно понимая, кто это такой».

Несомненным достоинством сказки про Агату является представление об архитектонике зла. Перед читателем возникает не традиционно действенное зло, чьи помыслы и устремления ясно направлены против человека, а раскрывается сам умысел зла, его природа, внутреннего сущность, не выявленное коварство.

Тепло от ладоней человека в шубе согревает Агату. Ей становится хорошо и весело от игры в ладоши, которую предлагает этот

человек. Игра в ладоши с дьяволом списывает с Агаты все ее детские грехи (маленькие хитрости, лживые и жестокие поступки). Эта игра, не просто отменяющая, но и оправдывающая маленькие агатины грехи, позволяет забыть об ответственности за свои поступки и атрофирует чувство совести.

Игра с дьяволом и вызванные ей восторженные образы напрямую соотносятся с представлением о том, что «видения, инспирированные бесами, вызывают тяжелое чувство смущения и тоски или, напротив, судорожной веселости, которыми они сопровождаются»¹¹.

Последствия такой игры опасны. Во-первых, у Агаты возникает желание вновь ощутить эйфорию от этой игры: «Агата так нравится себе, ей так легко и так хорошо, что она до конца своих дней играла бы и играла с человеком в шубе, никогда бы не останавливалась». Во-вторых, Агата постепенно утрачивает жизненные силы (у нее болят ладони, становится трудно дышать, тело пронзает острая боль).

Вернувшись из стеклянного леса, девочка тяжело заболела. При этом она умышленно стремилась провалиться в горячный сон, поскольку там каждый раз повторяется игра в ладоши с человеком в шубе: «Агата знает, что она болеет от тоски, и что она все время спит, чтобы во сне играть в ладоши с ласковым человеком в огромной, мохнатой серой шубе, и чувствовать себя счастливой, умной, ловкой, хитрой Агатой, совершенно прекрасной Агатой, которая вот-вот узнает, что надо сделать, чтобы остаться такой навсегда». Стремление человека к совершенству становится здесь удачной предпосылкой охоты сатаны за человеческой душой. Игра в ладоши постепенно и незаметно приучает Агату к уже не детскому греху – гордыне.

Но перед тем, как покинуть стеклянный лес, Агата трижды проходит через искушения, предлагаемые человеком в шубе. Это дало повод в одном из отзывов назвать историю об Агате «детской вариацией искушения Христа в пустыне»¹². Сатана трижды предлагает девочке «небольшой подарок» – колечко (сначала оловянное, потом деревянное, потом стеклянное). Оловянное колечко избавит от любой физической боли, деревянное даст «любовь кого угодно» и избавит от душевных страданий.

От первых двух колец Агата отказывается. При этом она загодя понимает, что от человека в шубе принимать ничего нельзя: «Агата быстро зажимает рот рукой. Она знает, что с этим человеком нельзя

¹¹ Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 92.

¹² Бриггер Л. Триллер для самых маленьких (Коммерсантъ. 07.07.2008) [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.livebooks.ru/goods/agata-domoi/kom-triller>.

вступать ни в какие сделки». В данном случае проявляется еще одно свойство дьявола – умение проникать в человеческие мысли: «Это не сделка, Агата, – терпеливо говорит человек в шубе. – Это настоящий подарок, я ничего не хочу от тебя взамен. Совершенно ничего».

Важным элементом искушения становится апелляция сатаны к свободному выбору человека. Человек в шубе ни к чему не принуждает Агату, он постоянно ставит акцент на доброй воле, на свободном выборе, который должен сделать сам человек. В этом и таится сущность лукавства и смысл искушения Агаты. Это свойство искушения соответствует природе самого беса, поскольку живущее в сатане зло является следствием сделанного им когда-то ложного выбора его свободной воли, следствием свободного отрешения от Бога.

К такому ложному выбору – свободному отрешению от Бога – и подталкивает Агату человек в шубе. Он трижды соблазняет ее возможностью продолжения сладостной игры в ладоши, после каждого своего предложения повторяя: «И, как знать, может, пока другие люди будут болеть и страдать, у тебя будет время прийти поиграть со мной в ладоши».

От третьего кольца (стеклянного) Агата не смогла отказаться. Это кольцо дает возможность абсолютной независимости и безнаказанности. Причем спектр возможностей представляет решение проблем не только детской, но и взрослой жизни: «Любая помощь, Агата, – говорит человек в серой шубе. – Только захоти, – и я приду и сделаю все, что ты попросишь. Решу задачу¹³, уберу в комнате, спрячу труп, – что угодно, Агата».

Суть этого искушения связана не просто с предложением обрести полную свободу. На самом деле зло лишает человека права на свободный выбор: делая что угодно, Агата может не задумываться, хорошо это или плохо, ей все сойдет с рук. Следовательно, все, что она ни сделает (не приготовит уроки, убьет человека) будет правильным, ей не придется выбирать, поскольку право выбора в ней просто отомрет.

Страшная сущность третьего кольца закамуфлирована: «колечко переливается чистым, мягким светом, в нем нет совсем ничего страшного». Но сразу по прибытии домой Агата «запускает вслед несущемуся прочь бесенку дурацким стеклянным кольцом». Девочка решается бороться с человеком в шубе его же методом – обманом: «Никогда она не пожелает помощи этого человека, никогда не позовет его, никогда-никогда, – это так понятно, что Агата начинает смеяться. Она возьмет это кольцо, лишь бы оказаться дома, конечно».

¹³ Посетивший подземных жителей Алеша из сказки А. Погорельского «Черная курица...» получает такую же возможность: не учившись, всегда знает урок.

В традиции святочной сказочной истории ошибка героя допустима. Но проступок Агаты автор связывает не со слабостью ее духа, а с усталостью, истощенностью общением с сатаной. Алеша из «Черной курицы» А. Погорельского намерен воспользоваться магией конопляного зернышка, Агата же изначально отрекается от практического применения inferнального подарка.

И все же посредством такого подарка девочка проходит своеобразный обряд обручения с человеком в шубе. Связь между ними уже не может прерваться. Этот подарок нельзя просто выбросить. Неслучайно Агата находит это прозрачное кольцо в сугробе, несмотря на то, что дважды за неделю ее болезни выпадал снег.

Приближая историю к развязке, автору удается сохранить интригу. «Агата не выдерживает», она ищет встречи с бесом, который прикосновением снимает с нее болезненный жар и снова дает радость игры в ладоши. Создается впечатление, что девочка окончательно увязла в трясине дьявольских наваждений: «Агата начинает дышать свободно, ей вдруг становится спокойно и весело, теперь она уже не понимает, почему несколько дней назад повела себя так глупо, почему выбросила кольцо, почему вообще ушла из стеклянного леса, почему не вернулась к этому человеку раньше».

Она как бы не замечает, что интерьер игры становится более зловещим: деревья в оловянном лесу «все в черных пятнах», а из рукавов уже явно бесовской шубы, вывернутой теперь наизнанку, «торчит жесткий серый мех». Здесь максимально проявляется ложность дьявольской опеки: с одной стороны, бес предупреждает о том, что следующий сеанс игры станет для Агаты последним («Третий раз разорвет тебе сердце»); с другой – он сам намекает на продолжение и ждет этого третьего раза: «И если ты попросишь меня сыграть с тобой в третий раз, я не смогу тебе отказать».

Кульминационной точкой здесь является жест Агаты, которая протягивает сатане руки как бы для последней игры. На самом же деле таким образом она возвращает ему кольцо. Девочка побеждает сатану, полагаясь на правила дьявольского договора: бес вынужден выполнить желание Агаты – взять у нее кольцо. При этом поражение дьявола лаконично и ярко визуализируется рассказчиком: «Человек в вывернутой шубе быстро закусывает губу, как если бы Агата сделала ему очень больно».

Но рассеявшееся наваждение не является еще финалом искушения. Оказавшись вновь в обычном (деревянном) лесу, Агата проходит испытание, направленное на закрепление данного ей урока. Перед девочкой вновь появляется жалкий маленький бесенок, как бы предлагая

поймать себя. Это уже другой «подкидыш»: шерсть на нем не серая, а коричневая, он «толстоват и неуклюж». В данном случае действия Агаты предсказуемы: предлагаемая человеком в шубе сюжетная кумуляция отрицается. Ребенок-читатель, прошедший с героиней все испытания, готов поддержать девочку и, пока бесенок открывает пасть для жалобного вопля, вместе с Агатой крикнуть на опережение: «Пошел вон! Пошел вон! Пошел вон!»

На протяжении всей истории возникает подозрение: а не сон ли все это? Действительно, в традиции святочных историй мотив сна позволял использовать «фантастический сюжет, не нарушив реальную основу рассказа, причем граница между сном и явью либо затуманивалась, либо сознательно делалась автором расплывчатой»¹⁵. Но у Л. Горалик абсолютно не представлен момент хотя бы мнимого пробуждения героини. В последнем абзаце сказки Агата медленно бредет из леса в сторону дома. Все, что случается с героиней, происходит на самом деле. В данном случае автор близок к современному осмыслению сказочного двоемирия, где инобытие являет собой параллельную плоскость существования, граница которого находится совсем рядом (как, например, в сказке Н. Геймана «Коралайн» (2002)).

Л. Горалик осваивает и еще один традиционный мотив святочных детских историй – мотив болезни, развивающейся у героя после соприкосновения с иным миром¹⁶. Сильный жар появляется у Агаты после посещения стеклянного леса. Но болезнь ребенка в данном случае не является просто знаком выхода персонажа из сказочного пространства. Именно болезнь дает возможность человеку в шубе проникать в горячечные сны девочки, чтобы напоминать ей о прелестной игре в ладоши. Для автора болезнь героини становится не просто итогом посещения иного мира. Болезнь является частью подарка человека в шубе. Это дает понять нам простую истину: безвозмездных подарков от зала не бывает. За них надо расплачиваться слишком великой ценой.

Болезненный жар героини предвосхищен в самом начале сказки, когда Агата играет в контрастные ощущения: прижимается лбом к горячей батарее, а потом к холодному стеклу («Батарея горячая, Агата терпит, сколько может, но не слишком долго, а то иначе получается не игра, а испытание»). Контраст между холодом и теплом постепенно разовьется в мотив игры, переходящей в серьезное испытание. По су-

¹⁵ Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. С. 203.

¹⁶ В горячке лежит после битвы кукол с мышами Мари (Э. Т. А. Гофман «Щелкунчик»); сильная горячка настигает Алешу (А. Погорельский «Черная курица»).

ти, фабула всей сказки устроена на контрасте игры, переходящей в искушение, с ответственным испытанием.

В одном из недоброжелательных отзывов на сказку говорится: «Добра в книге нет, как нет ни любви, ни бога, ни ангелов, а зло безымянно и повсеместно»¹⁷. Действительно, силы добра вроде бы не участвуют в конфликте. Но стоит помнить о том, что перед нами святочная история, представляющая предрождественское время, когда активизирующееся зло в самом преддверии светлого праздника усиленно пытается «выучивать грехам добрых людей»¹⁸.

Агата остается один на один со злом. Но все же можно предположить, что ребенок незримо охранен высшей силой. Важные, ключевые решения и поступки как бы снисходят на Агату. Отец бесенка является перед девочкой в человеческом облики, но «внезапно она понимает, что все это происшествие – совершенно ужасное, что вот она стоит в мертвом стеклянном лесу, совершенно одна, и только что она играла в ладоши с очень страшным человеком, а может, и не с человеком вовсе...»

В стеклянном лесу Агата под обаятельным влиянием сатаны была уже готова отпустить бесенка, но почему-то в последний момент спохватилась и потребовала отвезти ее домой. Это тревожит человека в шубе, его глаза «становятся очень внимательными». Его, проникающего в агатины мысли, настораживают такие неожиданно правильные поступки девочки.

Рождественская сказка Л. Горалик, опираясь на традиции святочных историй для детского чтения, наделена признаками нравоучительного повествования о нравственном выборе, о трудности этого выбора. Но элементы нравоучительности лишены здесь дидактического проговаривания.

Для юных читателей становятся ясными следующие выводы:

- не тащите домой всякую гадость;
- никогда не разговаривайте с незнакомыми и не принимайте от них странных подарков;
- будьте личностью, способной делать самостоятельный выбор.

Ключевой особенностью сказки «Агата возвращается домой» становится сама форма конфликта, согласно которой столкновение со злом происходит не просто на действенном уровне. Зло не принимает ужасный облик, оно страшно изнутри постепенным и непринужден-

¹⁷ Суворова Д. Сэр, возьмите Алису с собой [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://booknik.ru/reviews/fiction/?id=27266&articleNum=2>.

¹⁸ Гоголь Н. В. Ночь перед Рождеством // Гоголь Н. В. Собрание соч.: В 8 т. – Т. 1. – М.: Правда, 1984. С. 154.

ным засасыванием в себя. Главным здесь является внутренне, духовное противостояние, основанное на свободном выборе человека.

На примере этой сказки дети на интуитивном уровне понимают природу зла. Взрослые же полагаются еще и на контекстуальный опыт прочтения. Этим и объясняется двухадресная направленность текста (на детского и взрослого читателя), отмеченная во многих рецензиях на книгу. Таким образом, опираясь на традицию святочного рассказа, Л. Горалик предлагает читателю новую версию искушения человека злом, преодолеть которое позволяет верность себе и своему дому, куда обязательно нужно вернуться.

К. А. Маслинский (г. Санкт-Петербург)

Задачники Григория Остера: школьная норма и литературное отклонение

Такие различные области словесности, как детская литература и учебные тексты, обладают, тем не менее, целым рядом сближающих их функциональных свойств: направленность от взрослого (создателя текста) к ребенку (адресату), существование в печатной (книжной) форме, функционирование в ситуациях, организуемых взрослыми (чтение вслух, урок и т. п.). Как представляется, это функциональное сходство закладывает основу для пересечения, взаимодействия и взаимопроникновения учебных текстов и детской литературы. Оставляя в стороне вопрос о том, как педагоги и методисты используют или могли бы использовать детскую литературу в рамках учебных текстов, мне бы хотелось проанализировать обратную ситуацию, когда автор детской литературы пытается создать собственно учебный текст.

Первое произведение в жанре учебного текста – «Противные задачи» – Григорий Остер опубликовал в 1992 году¹. Данное издание представляет собой небольшой сборник текстов-пародий в жанре школьной математической задачи. Пародии эти «взрослого» содержания, и книга не адресована детям, что указано как в выходных данных («Книга для родителей»), так и в авторском предисловии. В предисловии Остер мотивирует публикацию позицией родителя, которому случилось заглянуть в школьный учебник собственных детей по математике в начале 1991/1992 учебного года, где он обнаруживает не изменившиеся с советских времен реалии в текстах математических задач:

¹ Остер Г. Б. Противные задачи: [Книга для родителей] / Илл. Г. Мурышкин. – М.: Ред. «Независимая газета», 1992.

коммунистический субботник, пионеров, перевыполнение плана и т. п. Возмущение идеологической нагрузкой учебных текстов, ставшей особенно заметной с падением советского строя, автор и заявляет как основной повод к изданию собственных пародийных задач.

В предисловии к «Противным задачам» Остер озвучивает также свою программу по созданию идеологически не ангажированного задачника для детей: «Но если и в будущем году учебники не изменятся и выйдут в том же виде, придется и мне предложить свой противный задачник школьникам». В том же 1992 году выходят и первые издания задачника по математике, адресованного детям². Изначально книга печатается с грифом «Рекомендовано Министерством образования Российской Федерации в качестве пособия для учащихся», который уже к 1993 году исчезает с переизданий. Впоследствии книга переходит в регистр вполне традиционной детской литературы, и в новой, расширенной, редакции и с новыми иллюстрациями Дениса Бурусова³ многократно переиздается по сей день под разными названиями и довольно значительными тиражами (далее – «Ненаглядное пособие»). Остер продолжает работать в жанре школьной задачи, в частности, создает аналогичный задачник по физике и множество небольших тематических задачников, которые в данной работе рассматриваться не будут.

В том же предисловии Остер приводит фрагмент текста задачи о коммунистическом субботнике, обнаруженной на одной из первых страниц учебника для 4 класса. Это позволило восстановить прямые текстовые и жанровые источники первых задачников Остера, т. е. те учебники, с которыми он работал, создавая свои пародии. В предисловии к «Ненаглядному пособию» указано, что в задачах содержится материал для 2, 3 и 4 класса, соответственно, для текстологических сопоставлений использовался учебник Моро и др. авторов для 4 класса за 1991 год⁴, а также учебники тех же авторов для 2-3 классов двух предыдущих лет издания⁵, в предположении, что эти книги были учебниками детей автора, и поэтому оказались наиболее удобным для него материалом.

² Остер Г. Б. Задачник: Ненаглядное пособие по математике / Илл. В. А. Буркин. – М.: Спарк-М, 1992.

³ Остер Г. Б. Задачник по математике: Наглядное пособие / Илл. Д. Бурусов. – М.: Росмэн, 1993.

⁴ Моро М. И. и др. Математика: 2 класс: Учеб. для четырехлет. нач. шк. / Под ред. Ю. М. Колягина. Изд. 3-е. – М.: Просвещение, 1989.

⁵ Моро М. И. и др. Математика: 3 класс: Учеб. для четырехлет. нач. шк. / Под ред. Ю. М. Колягина. Изд. 3-е. – М.: Просвещение, 1990; Моро М. И. и др. Математика: 4 класс: Учеб. для четырехлет. нач. шк. / Под ред. Ю. М. Колягина. Изд. 3-е. – М.: Просвещение, 1991.

Гипотеза о том, что Остер использовал тексты названных учебников при работе над своими задачками, подтверждается как прямыми соответствиями, когда текст Остера является пародией на конкретный текст из школьного учебника (3 случая в «Противных задачах» и 12 в «Ненаглядном пособии»), так и более многочисленными косвенными соответствиями, когда в прототекстах и пародиях прослеживается общность фонда словесных клише, сюжетных ситуаций и предметных реалий. Рассмотрим несколько примеров переработки текстов задач, чтобы продемонстрировать, что сохраняется и что смешается при пародировании на содержательном и на словесном уровне.

За 3 ч работы бульдозер **разровнял 234 м² дороги**. Сколько квадратных метров дороги разровняет бульдозер за 10 ч, если будет работать с прежней производительностью?⁶

За два часа работы бульдозер **разогнал 256 участников несанкционированного митинга**. Сколько участников митинга разгонит бульдозер за пять часов, если будет работать с прежней производительностью?⁷

В данном примере пародийный текст чрезвычайно детально повторяет синтаксическую и семантическую структуру изначальной задачи. Единственная замена оказывается очень точечной: центральный предикат *разровнял* с прямым объектом заменяется предикатом *разогнал* соответственно с прямым объектом. Оба предиката семантически и даже синтаксически изоморфны: описывают ситуацию, позволяющую измерить ход некоторого процесса. Получившаяся задача для автора является пародией на совершенно конкретный текст, однако и для читателя, незнакомого с претекстом, легко опознаваема структура и стиль школьной задачи. Подобный пример строгого следования претексту не единичен, однако преобладают более сложные трансформации содержательного плана задач.

В игре «Конструктор» 130 деталей. Мальчик использовал 28 деталей для сборки машины и 12 деталей для сборки прицепа. Сколько деталей он не использовал?⁸

В папиных часах – 16 колесиков и 28 разных других мелких деталей. После того, как Вовочка разобрал, а потом собрал папины часы, половина колесиков и четверть других мелких деталей в них не поместились. Сколько теперь колесиков и сколько других мелких деталей в папиных часах?⁹

⁶ Моро М. И. и др. Математика: 2 класс.

⁷ Остер Г. Б. Противные задачи.

⁸ Моро М. И. и др. Математика: 2 класс.

⁹ Остер Г. Б. Задачник: Ненаглядное пособие по математике.

Этот пример из задачника, адресованного детям, отличается прежде всего направлением семантического сдвига. Если в предыдущем примере происходил сдвиг из сферы детского, официального, допустимого в сферу недетского, неофициального, диссидентского, то здесь сдвиг происходит в сфере оценки. В первом примере (задаче из учебника) мы видим официально одобренное в стандартизированной педагогической системе ценностей конструктивное действие: ребенок играет. У Остера же сюжетообразующим действием становится детская шалость, которая с точки зрения той же стандартизированной системы ценностей имеет отрицательную оценку. Подобный «педагогический натурализм», когда в тексте демонстрируются такие образцы поведения детей, которые обычно подавляются взрослыми, характерен для произведений Остера – вспомним «Вредные советы», впервые вышедшие в 1991 году.

Также поводом к созданию пародии может оказаться не столько сюжетная ситуация, сколько конкретная формулировка, допускающая двойное прочтение:

Ученики одной школы следят за тем, чтобы вода не лилась из крана зря. За 2 месяца они сэкономили 1200 л воды. Сколько литров воды они могут сэкономить за 9 месяцев, если ежемесячная экономия воды останется такой же?¹⁰

Ученики одной школы следили за тем, чтобы вода не лилась из кранов зря, поэтому половина учеников этой школы приходит на занятия с немытыми руками. Другая половина приходит не только с немытыми руками, но и с немытыми лицами. Сколько всего учеников в этой школе, если каждый день с немытыми лицами на занятия приходят 290 мальчиков и 46 девочек?¹¹

В данном случае даже без обращения к корпусу текстов позднесоветских задач видно, что исходная задача отклоняется от жанрового канона – авторы слишком откровенно, слишком многословно и прямо начинают с воспитательной функции, безусловно декларируемой для советских задачников 1980-х, традиции которых наследует учебник Моро и др. Нарочитая назидательность провоцирует пародию: Остер дает этой фразе другое прочтение и разворачивает свой собственный сюжет. В других подобных случаях пародируемая фраза также находится в начале исходного текста, что подчеркивает структурообразующую роль начальной позиции для жанра задачи, отраженную в структуре пародии.

¹⁰ *Моро М. И. и др.* Математика: 2 класс.

¹¹ *Остер Г. Б.* Задачник: Ненаглядное пособие по математике.

Также от пародирования конкретных текстов и конкретных сюжетов Остер переходит и к продуцированию своих собственных текстов по мотивам имеющихся в его распоряжении школьных задач.

На фабрике за месяц изготовили **40000 пар обуви**. Мужской обуви 8900 пар, женской в 2 раза больше, чем мужской. Сколько пар детской обуви изготовили?¹²

Ученый с мировым именем Иннокентий изобрел ботинки без подошв, чтобы от всех тайком ходить босиком. Сколько подошв сэкономит за месяц обувная **фабрика**, если, выпуская в год по **40000 пар ботинок**, 3/4 этих ботинок выпустит без подошв?¹³

На примере этой пары задач хорошо видно, как определенные реалии, встречающиеся в школьном учебнике, провоцируют автора на обработку собственного сюжета: стимулом к возникновению сюжета пародии исходная задача в данном случае не является, но использованная в ней реальная ситуация – выпуск обуви – служит материалом для пародии. Основное пародическое ядро в данном примере основано на сюжетах экономии и рационализации, которые довольно широко представлены в учебнике Моро и др.

Итак, основным приемом пародирования является травестия, когда при сохранении официального стиля математических задач используются сниженные сюжеты. В случае «Противных задач» тематикой задач становятся пьянство, воровство, проституция, уровень жизни партийной элиты и рядовых советских граждан, дефицит, тоталитаризм и идеология, что мотивировано не советским математическим задачником, а кругом острых социальных и политических тем позднесоветского периода. В целом «Противные задачи» являются пародией на обращенный к детям в форме задачника официальный советский дискурс.

Более сложной интерпретации требует содержание задач «Ненаглядного пособия», для которого пародическая функция отнюдь не является основной. При создании этого текста перед Остером стояла задача, сохранив образовательные функции учебного текста, заменить воспитательный и идеологический план советского дискурса содержательным планом, уместным для детской литературы. Как уже было показано, текст «Ненаглядного пособия» очень сильно опирается на материал учебника Моро, в том числе, почти все предметные реалии, которые встречаются в учебнике Моро, так или иначе возникают и в задачнике Остера. Это позволяет детально проследить трансформации

¹² Моро М. И. и др. Математика: 2 класс.

¹³ Остер Г. Б. Задачник: Ненаглядное пособие по математике.

учебных текстов на пути их преобразования в тексты детской литературы.

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ

Персонаж в текстовой математической задаче зачастую выступает как функциональная роль, задавая возможную сюжетную ситуацию (*велосипедист, рабочий, пионер*). Поэтому анализ системы всех персонажей задачника одновременно дает значительную информацию и о тематике задач. Круг персонажей, общих для школьного учебника и «Ненаглядного пособия» невелик. Это прежде всего дети (школьники), т. к. принцип рассказывать детям о детях характерен как для учебных текстов, так и детской литературы. Также это члены семьи (родители, бабушки) как ближайшее актуальное окружение ребенка и некоторые домашние животные. При этом в «Ненаглядном пособии» даже общие со школьным учебником персонажи вовлечены в совершенно иные сюжетные ситуации (пример с детской шалостью уже был рассмотрен выше). Полностью исключены Остером персонажи-трудящиеся, а также формальные детские коллективы (пионерские отряды и даже школьные классы), что непосредственно соотносится с перечисленными в предисловии к «Противным задачам» идеологизированными сюжетами.

Список персонажей, привнесенных в «Ненаглядном пособии» по сравнению с учебниками Моро, довольно широк:

- персонажи детской литературы и детского фольклора: *Кощей, Баба Яга, пираты, Вовочка*;
- нон-слова, вымышленные персонажи: *Мряка, Пусик*;
- персонализированные абстракции: *слагаемые, разность*;
- маргинальные для советского задачника возрастные группы (младенцы/старики): *младенец Кузя, трехлетняя Маша, 40 бабушек*;
- детское сообщество: *петины друзья, соседка по парте*;
- сообщество взрослых: знакомые и соседи;
- профессиональные роли: учителя, милиционеры и преступники;
- индивидуализированные: *печальный дядя Боря, учёный с мировым именем Иннокентий*.

Нужно отметить, что для позднесоветского школьного учебника характерны существенные ограничения на круг допустимых персонажей задач, причем наиболее частотными оказываются рядовые советские трудящиеся и рядовые советские учащиеся¹⁴. Младенцев в позд-

¹⁴ Подробнее см.: Маслинский К. А. Школьная математика: формулы советского дискурса // Неприкосновенный запас. 2008. Т. 58. № 2. С. 120-131.

несоветском учебнике нет вообще, старики единичны, равно как для сюжетов задач недопустимы такие неформальные социальные связи в детском и взрослом сообществе как друзья и соседи, также невозможны персонажи с личным именами и личной историей. В школьном учебнике частотны сюжеты, построенные на ситуациях профессиональной деятельности персонажей (в основном рабочих). Единственные персонажи, занятые непосредственной профессиональной деятельностью в задачах Остера – милиционеры и преступники. Все задачи об учителях изображают непрототипические ситуации деятельности педагогов (педсовет, педагогический съезд, подсчет поставленных двоек за трудовую карьеру).

Участие персонажа в нескольких сюжетах задач позволяют Остеру строить характер, возникающий как будто «между» эпизодами. На сходство этого приема с нелинейным принципом построения «Сказки с подробностями» уже указывалось¹⁵. Любопытно, что очень многих персонажей Остер заимствует из своих собственных более ранних произведений: «Сказка с подробностями»¹⁶, «Легенды и мифы Лаврового переулка»¹⁷, «Петька-микроб»¹⁸ и др. Таким образом, все добавленные в «Ненаглядном пособии» персонажи пришли из текстов детской литературы. В целом, системы персонажей текстов Остера и учебных текстов практически не пересекаются и по многим параметрам находятся в отношениях дополнительной дистрибуции.

НАРРАТИВНЫЙ УРОВЕНЬ

Наиболее интересны модификации, происходящие на уровне нарративной структуры текстов задач. Все названные далее принципы (выделены курсивом) отражают те жанровые нормы, в соответствии с которыми строится нарратив в школьных задачах и которые нарушаются в текстах «Ненаглядного пособия».

Принцип бесконфликтности. Сюжетный мир школьных задач лишен конфликтов, все происходящее там конструктивно, позитивно и результативно. Сюжетный мир Остера прямо противоположен в этом отношении: он наполнен погонями, побоями, поеданиями и прочими

¹⁵ Корф О. Б., Кордемский Б. А. «Ненаглядное пособие по математике», или «Могут ли дети полюбить манную кашу?» // Начальная школа. 1995. № 3. С. 90-93; Кувалдина О. Е. Гипертекст как коммуникационная модель в «Сказке с подробностями» Г. Остера // Ярославский педагогический вестник. 2006. № 2. С. 23-27.

¹⁶ Остер Г. Б. Сказка с подробностями: Роман для детей мл. возраста. / Илл. С. Денисов. – М.: Детская литература, 1989.

¹⁷ Остер Г. Б. Легенды и мифы Лаврового переулка: [Для ст. дошкол. возраста] / Илл. Г. Юдин. – М.: Детская литература, 1980.

¹⁸ Остер Г. Б. Петька-микроб [Сказки. Для дошкол. возраста] / Илл. В. Дмитриук. – М.: Детская литература, 1979.

Парадоксы современной детской литературы

событиями, влекущими телесные и имущественные повреждения. Зачастую основной предикат, организующий сюжетную ситуацию, оказывается инверсией одного из предикатов, характерных для школьных задач: *дать* заменяется на *отнять*, *встретиться* на *столкнуться* и т. п.

Дедушка купил 5 одинаковых пакетов с картофелем, общая масса которых была 15 кг. Витя **помог дедушке донести** 2 пакета. Сколько килограммов картофеля нес Витя?¹⁹

Убегая от своих друзей, Петя **нечаянно толкнул дедушку**, купившего 4 одинаковых пакета помидоров общим весом 8 кг. Пакеты порвались, и помидоры запрыгали по земле. Дедушка собрал их все до единого, сложил в кучу и распределил следующим образом: помидоры из 3-х пакетов **кинул в Петю**, а помидоры из 1-го пакета кинул в петиных друзей. Узнай сколько кг помидоров улетело в Петю, а сколько в его друзей.²⁰

Принцип статичности. Традиционная школьная задача номинативна и эксплицитна, т. е. в ней рисуется некоторая абстрактная ситуация, характеризующая отношения действий и величин, возможно, даже состоящая из нескольких эпизодов, но всегда представленная как законченная. Остер реализует последовательное развертывание нарратива, эпизоды сюжетов его задач могут быть выстроены во времени.

Ровно в 2 часа начи с балкона двенадцатого этажа **выплеснут** ведро воды. Вода **долетит** до земли через 9 секунд. Сколько минут **осталось быть сухим** коту Тарзану, если он, сидя на том самом месте, куда **прилетит** вода, **начал еще в полночь** петь свою любимую песню и поет уже 1 час 57 минут 9 секунд?²¹

В приведенном примере временная точка отсчета (наблюдатель) помещена внутрь сюжетной ситуации, что выражено во времени глаголов, часть из которых стоит в форме будущего времени, а часть – в форме прошедшего, что было бы невозможно в традиционной школьной задаче. Вопрос этой задачи заключен в том, чтобы вычислить количество времени, проходящее до сюжетной кульминации – этот прием используется в целом ряде текстов «Ненаглядного пособия». Кроме того, в задачах Остера распространены разного рода нарративные связки, синтаксически оформляющие последовательность эпизодов

¹⁹ Моро М. И. и др. Математика: 3 класс.

²⁰ Остер Г. Б. Задачник: Ненаглядное пособие по математике.

²¹ Там же.

(союзы *потом, когда* и др.), а также традиционные нарративные зачинные формулы (*Один мальчик, Однажды*). Иначе говоря, нарративная структура задач «Ненаглядного пособия» более напоминает структуру традиционных нарративных жанров, чем резко отличается от статичных школьных задач.

Принцип полезности. В тексте школьной задачи не может быть никаких данных и деталей, которые не полезны для ее решения, текст не должен отвлекать от своей основной педагогической функции – абстрагирования ситуации и вычислений на основании полученной абстрактной модели. У Остера мы встречаем самые разнообразные характеристики действия, которые позволяют читателю оценить суть и обстоятельства происходящего, т. е. служат прежде всего нарративным целям («Сколько *кричащих и вырывающихся* первоклассников поднимает одной рукой пятиклассник Тяпа Тапочкин?»²²). Причем возможно даже введение числовых данных, которые не требуются для решения задачи (ситуация, исключенная с методической точки зрения), но которые тем не менее мотивируют сюжетную коллизию:

Два мальчика побежали навстречу друг другу по спортивной дорожке, длина которой – 100 м, а **ширина – 60 см**. Один мальчик бежал со скоростью 5 м/с, и второй бежал со скоростью 5 м/с. Через сколько секунд они столкнулись лбами?²³

Принцип замкнутости сюжета. Каждый сюжет школьной задачи должен быть замкнутым в себе миром: все вопросы, которые она ставит, должны быть в ней же и разрешены. Поэтому в задаче недопустим открытый финал или сопутствующие сюжетные обстоятельства. В «Ненаглядном пособии» мы обнаруживаем и то, и другое:

Вовочка 10 раз дернул за косичку Машу, 5 раз – Дашу, 7 раз – Клаву и 1 раз, по ошибке, – завуча Маргариту Багратионовну. Спрашивается: сколько раз дергал Вовочка за косички и **что теперь будет?**²⁴

Принцип нейтральности. В школьных задачах недопустима оценка любого рода: ни явная, ни скрытая. В задачах Остера мы можем встретить и явную оценку (*к сожалению* – вводное слово, внешняя модальность, привнесенная повествователем), и скрытую:

²² Остер Г. Б. Задачник: Ненаглядное пособие по математике.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

Парадоксы современной детской литературы

На веревке висели и **спокойно сохли** 8 выстиранных наволочек. 6 наволочек стащила с веревки и сжевала коза Люська. Сколько наволочек **спокойно высохли** на веревке?²⁵

Здесь слово *спокойно* представляет собой случай несобственной прямой речи, которая заключает в себе внутреннюю оценку ситуации.

Принцип симметрии. Поскольку реальные ситуации, на основе которых строятся сюжеты школьных задач, могут иметь достаточно сложную и неоднородную структуру, в задачах для упрощения персонажи и обстоятельства зачастую намеренно симметризируются, подчеркиваются их равные свойства. Остер пользуется этим, с одной стороны, нарушая принцип симметрии и вместе с тем горизонты ожидания читателя:

В первой банке – 6 крупных соленых огурцов, во второй – 9 средних, а в третьей – два **маленьких, но очень голодных крокодилчика**. Сколько раз сунет руку в эти банки Петр Петрович, если, таская из банок по одному огурцу, начнет с первой, потом прикончит вторую и уж тогда примется за третью?²⁶

С другой стороны, Остер злоупотребляет принципом симметрии, смещая его на таких участников ситуации, на которых с точки зрения школьной нормы симметрия не должна распространяться. Так в текстах задач возникают одинаковые мальчики и поровну розданные детям подзатыльники.

Принцип действия. Школьная задача – это мир факта, мир совершенных событий, представленных в тех или иных наблюдаемых проявлениях. В «Ненаглядном пособии» очень много упоминаний внутренних (ментальных) состояний героев, мотивировок поступков и эмоциональных состояний. Эмоциональный спектр получается довольно широким: персонажи плачут, завидуют, радуются, у них есть настроение и т. д. В традиционных школьных задачах, напротив, частотность употребления глаголов ментального и эмоционального состояния будет близка к нулю. Принципиальная установка позднесоветского жанрового канона на схематизм ситуации и недопущение каких бы то ни было психологических мотивировок приводит иногда к выхолощенным, абсурдным сюжетам. Подобные сюжеты провоцируют Остера к пародическому переосмыслению ситуации в эмоциональных терминах, доходящему иногда до гротеска:

²⁵ Остер Г. Б. Задачник: Ненаглядное пособие по математике.

²⁶ Там же.

Володя и Миша **умножили одно и то же число на разные множители**: Володя умножал на 37, а Миша – на 12. Володя получил в произведении 11433. Какое произведение должен получить Миша?²⁷

Два мальчика развлекались тем, что **умножали одно и то же число на разные множители**. У первого мальчика был большой множитель, а у второго – в два раза меньше. Первый мальчик получил в произведении 11010 и **долго радовался**, а второй получил только 5505 и **горько заплакал от зависти**, но потом прибавил к своему множителю 15 и сразу повеселел, потому что его сомножитель стал таким же, как у первого мальчика. Какое число умножали мальчики, не знавшие в жизни никаких других радостей, кроме умножения одного и того же числа на свои такие разные множители?²⁸

Обобщая рассмотренные нарративные принципы традиционных школьных задач и отклонения от них, можно заметить, что Остер, переделывая задачи из школьного учебника, *проблематизирует сюжеты*, подбирает к ним мотивировки на разных уровнях, интерпретации эмоционального или физического состояния героя, призванные объяснить, почему в задаче произошло то, а не иное. Подобной интерпретации может подвергнуться даже численное неравенство в данных:

С первого куста смородины собрали 5 стаканов садовых вредителей, а со второго – на 4 стакана меньше. Сколько стаканов садовых вредителей собрали со второго, **невкусного** куста смородины?²⁹

Такой подход к сюжетам задач нарушает принципиально важную установку учебного текста: к нему следует относиться как к данности, нельзя задавать вопрос «а почему так?». Ребенок в школе должен научиться, среди прочего, воспринимать учебный текст без рефлексии над его реальным содержанием. Трудности, которые возникают при этом у детей, описаны в том числе и в детской литературе, см., например, рассказ Аркадия Аверченко «Экзаменационная задача». Особенность учебных текстов Остера состоит в том, что неудобный для школьной задачи вопрос *почему* выражен непосредственно в самих текстах его задач, в данных им сюжетных мотивировках. Благодаря этому читатель оказывается соучастником рефлексии над сюжетом, предложенной автором. Поэтому кажется неслучайным, что учитель начальной школы, делясь опытом преподавания по задачнику Остера,

²⁷ Моро М. И. и др. Математика: 2 класс.

²⁸ Остер Г. Б. Задачник: Ненаглядное пособие по математике.

²⁹ Там же.

отмечает, что после работы с задачкой Остера дети начинали иначе относиться к задачам обычного задачника³⁰.

Подводя итоги, отметим, что при создании «Ненаглядного пособия», опираясь на корпус сюжетов учебников Моро и др., Остер, с одной стороны, деформировал ряд задач как на содержательном (сюжетном) уровне, так и на уровне нарративной структуры, а с другой стороны, он очень четко и аккуратно воспроизвел речевой жанр задачника. Причем, воспринимая тексты задач не как формальные модели, а как мини-нарративы (*эти маленькие математические новеллы*, как он пишет в предисловии к «Противным задачам»), именно в области нарративности Остер нарушает фундаментальные принципы построения учебного текста. В этом смысле задачи Остера оказываются «отрицательным языковым материалом» (по Л. В. Щербе), позволившим выявить, сколь многими нарративными ограничениями регулируется традиционный учебный текст. Как представляется, эти результаты позволяют объяснить, и почему задачник Остера не был принят школой и потерял гриф министерства образования, и почему так плохо и с таким трудом проникает детская литература в учебный текст. Детская литература не соответствует канонам учебного текста не только на поверхностном уровне (тематикой, персонажами и под.), но и по своей сложно осознаваемой и педагогами, и даже самими писателями, нарративной природе, которую, однако, можно формализовать.

³⁰ Корф О. Б., Кордемский Б. А. «Ненаглядное пособие по математике», или «Могут ли дети полюбить манную кашу?» С. 91.

И. Н. Арзамасцева (Москва)

Книга «Запахи миндаля» С. Г. Георгиева: природа комического

Творчество Сергея Георгиевича Георгиева связано с тем противоречивым, неоднозначно оцениваемым литературным процессом, который начался со сменой всей парадигмы культуры в России постсоветской эпохи. В детской литературе рубежа веков происходила (и до сих пор не завершилась) ревизия «старой» художественной модели.

«Золотым веком» русской детской литературы предстают из нашей эпохи переломные и, в общем, весьма мрачные 20–30-е годы XX века. Как только речь заходит о русской детской литературе, обычно вспоминают С. Маршака, К. Чуковского, Б. Житкова, Л. Пантелеева... Творчество писателей первых советских десятилетий всё ещё со-

храняет авторитетность, остаётся художественным каноном, именно ввиду их триумфов предъявляют счет к писателям – нашим современникам, не обращая внимания на то, что язвы 20–30-х не могли не затронуть и детскую литературу. На редких детских книгах того времени, даже лучших, нет следа роковой печати. Среди критических самооценок детской литературы «золотого советского века» обращает на себя внимание мысль о том, что создание литературы *общей* – и для взрослых, и для детей – дело далёкого будущего. В тех условиях проблема двойной адресации произведения нередко решалась с помощью создания смыслового плана «для догадливого читателя»; смысл для юного читателя и смысл для читателя-взрослого стремились развести как можно дальше, до диаметральной противоположности. Создание детской литературы с *общими* свойствами и в наше время представляет большую проблему (оставим в стороне произведения, перешедшие от взрослых к детям). Серия книг «Для взрослых и детей», вышедшая в Москве в 2010 году, представляет собой попытку обозначить общее пространство современной литературы (в неё вошли книги С. Георгиева, А. Дорофеева, К. Драгунской, М. Есеновского, Ю. Нечипоренко, В. Отрошенко, Л. Яковлева).

Наши современники далеко не всегда и не все ученически оглядываются на «золотой век», хотя редко кто решается «сбросить с корабля современности» классиков. Разве что поэт и издатель Лев Яковлев в 90-е годы обвинил Маршака и прочих в создании набора штампов и клише, которые всюду используют нынешние писатели, в особенности поэты, причисляемые Яковлевым к графоманам. То, что он назвал графоманией, на самом деле являлось последней волной эпигонства и вырождения советского «большого стиля» в детской литературе. Уже тогда встал вопрос о нахождении иных, вне-советских, источников художественных идей. В 1990-е годы российская книготорговля была почти целиком захвачена книгой переводной, западной; львиную долю неизвестной прежде зарубежной детской литературы составляли переводы малоценных в художественном отношении текстов в поспешных, небрежных переводах. Эта массовая литература, быстро канувшая в Лету, не могла дать настоящий импульс творческим процессам. Заметим, что это были книги зарубежной прозы – так сказать, эпос для юных читателей (детективы, фэнтези и т.д.). Поэты 90-х годов скорее могли обратиться к отечественным источникам в поисках нового вдохновения – им открывался русский авангард.

На этом фоне прозаик Сергей Георгиев, казалось, забрёл куда-то не туда, оставшись один в пространстве творящейся литературы, без спутников и единомышленников, при всей своей неизменной общи-

тельности и даре дружбы. Будучи востребован как сценарист и детский сказочник, он неожиданно обратился к художественным мирам Востока, но не к тому Востоку, который в предыдущие десятилетия питал горьчайший пессимизм Чингиза Айтматова («После сказки», например) или едкую сатиру Ф. Искандера («Кролики и удавы»), а к тому Востоку, который мог предложить в пору кризиса человеку, «рождённому в СССР», забытую мудрость веселья, без сарказма или сатиры, а также новую, точнее, почти не освоенную русским культурным сознанием идею ничегонеделания в условиях, вроде бы требующих немедленного и бурного делания.

Как известно, ничегонеделание – это даже не идея, а целое учение классической китайской философии. Оно оказалось востребованным в период 1990-х – «нулевых» годов нового столетия, когда паника охватила общество, вернее, то, что от общества осталось.

Книга «Запахи миндаля» С. Г. Георгиева впервые вышла в Екатеринбурге, в 1997 году. Авторское названия жанра – «роман в коротких историях и притчах», данное собранию малой прозы, – можно трактовать как отказ следовать жанровому канону, утвердившемуся в русской литературе. Это своего рода иронический жест автора, весёлое прощание с литературой для взрослых и окончательный переход в литературу для детей.

В первой сказке-притче, служащей ключом ко всему циклу, мудрец Фан Ту переводит текущие события мира на язык запахов, привлекая все запахи из одного-единственного дерева миндаля, растущего перед его окном. Он не только мудрец, но и художник: не одни только соответствия между явлениями и запахами собирает он в своих коробочках, но, главное, смыслом этих соответствий является для него своего рода метонимическое скольжение от запаха к запаху. Метонимия – вот основной принцип-приём этого сборника и, думается, значительной части творчества С. Г. Георгиева.

Последнее, на что указывает покидающая дом жена, – на то, что собака издохла от голода и скоро завоняет:

– Грубая старуха, – сжал пальцами виски Фан Ту. – Собака издохла. Что ж, такой запах у меня тоже есть. И это всё миндаль.

Фа Ту выбрал красную сафьяновую коробку, приоткрыл крышку.

Терпкий солоноватый и пряный запах моря ударил ему в ноздри.

Фан Ту закрыл глаза, потянул носом и сразу же угадал едва различимый аромат сосновой хвои и потные испарения мокрого песка.¹

¹ Георгиев С. Запахи миндаля // Георгиев С. Коржиков. – М.: Арт Хаус медиа, 2010. С. 95.

Последний запах – вместе с тем и первый запах, так начинается сказка. Кольцевое обрамление несёт в себе важнейшую смысловую нагрузку произведения: что бы не творилось в мире людей – война, голод, жесткость и страдание, в мире изначальных сущностей и первых вещей – мире, который неизмеримо больше людей, – всегда море, песок и хвоя будут источать тот же самый запах. При этом напоминанием, знаком запахов первичного мира будет запах сдохшей от голода собаки.

В сюжете этой сказки, в характерах мудреца и его жены нет ничего комического, однако в целом она вызывает у читателя скорее улыбку, чем грусть. На каком же уровне, если не сюжетном или образно-персонажном, проявляется здесь комическое, явно лишённое своих крайних, острых форм, а наоборот, воплощённое в формах легких и летучих, подобных запахам?

Прежде всего комическое активизируется на уровне отношений между автором и героем-мудрецом. Возникает нечто в общем-то несвойственное литературному произведению – эстетическая необходимость воссоединить реального автора и его творение. Как известно, литература тем от фольклора и отличается, что ней обязателен момент отделения-отчуждения произведения от автора-исполнителя. Сергей Георгиев – каким мы его знаем, видим физическим зрением, совершенно необходим для восприятия текста, чтобы оценить вполне образ китайского мудреца. Подчеркнуто не-китаец, С. Г. Георгиев строит свои отношения с героем как диалог далёких во времени и пространстве единомышленников.

Уроженец Нижнего Тагила, житель Екатеринбурга, судьбой связанный с границей между Европой и Азией, евразийский поневоле писатель, Георгиев воспринимает то, что творится на его веку с его «срединным» миром, будто с окраины Китая, а не из канонизированного в литературе центра – Москвы, причём не помышляя о Китае как чужом локусе. Скорее, Китай здесь – далекая область родной ойкумены, а в эстетическом плане в «китайском» есть начало модальности, «китайское» в русской литературе есть род эстетического отношения к действительности. При «китайском» угле зрения обнаруживается некоторая константа мира, прежде бывшая неявной. Заметим, в своё время И. А. Бродский беспощадно иронизировал над евразийством России: «Эта местность мне знакома как окраина Китая» (стихотворение «Представление»).

Георгиев умеет писать иронично, но, думается, *ирония* для него – та форма комического, которую он освоил прежде всего, форма для него нормативная, в определённом отношении даже каноническая.

И эту форму комического он готов оставить, предпочитая осваивать *весёлость*. Высшая форма комического, юмор утверждает человека в мире, оправдывает его бытие, выстраивает иерархию ценностей в пользу человека, независимо от его слабостей, промахов и заблуждений.

Впрочем, в «Запахах миндаля» есть много притч, построенных иронически. Например, «Старость»:

Однажды любимый ученик мудреца Лунь И по имени Па Сюнь начал рассказывать своему учителю про одного человека, которому удалось избежать горьких разочарований и грустных воспоминаний в старости.

– Несчастный, он умер молодым? – сразу же уточнил мудрец Лунь И.

Ирония здесь, как и в других подобных историях, возникает как ощущение-мысль мудреца, транслируемая читателю и совпадающая с ощущением читателя, что в словах Па Сюня есть противоречие, неполнота, ущербность смысла. Лунь И одной репликой дополняет смысл до целого и ученик делается смешон: он пока не владеет искусством мудро мыслить, а говорить уже отваживается. Ирония как приём состоит в том, что главный герой как будто соглашается, принимает ущербный смысл и в согласии слегка его продолжает – до момента, в котором этот смысл исчезает и возникает иной смысл, более совершенный. Чем короче путь от демонстрации ущербного смысла до его разоблачения и исчезновения, тем больше мастерства требуется автору и тем выше эстетическое удовольствие читателя. Это искусство так называемой «тонкой» иронии.

Читатель уверенно оценит эту иронию как «мягкую», «добрую», и будет прав. Средства поэтики, обуславливающие эту оценку, относятся почти исключительно к сфере отношений между читателем, автором и главным героем. Первым в тексте появляется Па Сюнь, последнее названное имя – Лунь И. Поскольку читатель улавливает, хотя бы в малой степени, несовершенство сказанного учеником, но не способен с той же разящей четкостью сформулировать ответную реплику, он мгновенно солидаризируется с Лунь И, так мудрость учителя становится его мудростью. Как следствие, в отношениях *читатель/мудрец* возникает комплиментарность. Поскольку реплика учителя не оставляет ни малейшей возможности для контраргумента, ученику ничего не остаётся, как только принять новый смысл, родившийся из его ложного утверждения. Миниатюра начинается словами «Любимый ученик...», поэтому Па Сюнь оказывается в позиции, близкой к

читателю, прежде всего, читателю юному, наивному. Выстраивается иерархия по степени мудрости: мудрый учитель, умный читатель, любимый ученик. Эта сближенность, переходящая в единство, персонажей и читателя и придает иронии «мягкость» и «доброту» - оценки, возникающие не внутри текста, его структуры, а на самой границе между текстом и его рецептивной формой.

В спектре комического ирония – наиболее интеллектуальная форма, но она не последняя и высшая форма. Ирония служит для разработки отношений между означаемым и означающим. В «Запахх миндаля» несколько историй посвящены, так сказать, вопросам семиотики, главное в их содержании – свойства знака, возможности использования знака. Это такие произведения, как «Иероглиф», «Кисть и рука», «Камень», «Книга жизни», «Смерть и бессмертие».

Целью и смыслом же этой разработки отношений между означаемым и означающим, то есть иронии, является мудрость, понимаемая как веселье. В свою очередь, веселье, согласно древнейшим философским представлениям, есть освобождение от рабства заблуждений, от власти запечатленных знаков, а значит – от власти книги. Неслучайно С. Г. Георгиев завершает свой «роман» притчей «Иероглифы на воде».

Итак, комическое в «Запахх миндаля» кроется в пространстве между текстом и его читательской рецепцией: читатель читает «роман», в котором его убеждают в ущербности, сомнительности писания знаков на бумаге. Однако «Запахх миндаля» есть книга, читать которую легко и весело. Она – тоже своего рода «коробочка» со многими запахами.

СОВРЕМЕННАЯ ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

С. Г. Барышева (Нижний Тагил)

Детская книга в контексте современной массовой культуры (на примере творчества Мадонны и Т. Бертона)

Сегодня становится очевидным тот факт, что детская литература может становиться частью массовой культуры. Подобный феномен зарождается как раз на стыке двух веков, в период, когда в массовом сознании утверждается «поп-музыка», «антиинтеллектуализм», «язык блоггинга» и т. д. В этот период появляются книги известной поп-дивы Мадонны и режиссера Тима Бертона. Мы попытаемся проанализировать их сочинения в контексте современной массовой культуры.

Первая книга Мадонны «Английские розы» вышла 15 сентября 2003 года и была торжественно представлена в Париже в издательстве «Галлимар» (вспомним, что «Галлимар» – самое респектабельное и крупное издательство, которое печатает книги Ж.-П. Сартра, А. Камю, Ж. Жене, Р. Гари и др.). Книга практически одновременно вышла в 100 странах мира. Ее издатели заключили контракты на переводы произведения почти на 50 языков. В России творение певицы появилось на книжных прилавках 20 сентября. Только за первую неделю было раскуплено 9 тыс. экземпляров – при полном тираже российской версии книги в 10 тыс. экземпляров. Половина тиража была раскуплена в первый же день продаж.

Существует множество мнений о первой литературной работе Мадонны – от восторженных до пессимистично-разоблачительных. Подавляющее большинство авторитетных критиков не приняли книгу. «Больше всего это похоже на дневники и песенники, которые любят писать девочки лет десяти: нарисованные фломастерами цветочки-голубочки, анкета для подруг, тексты песен, гадалки (к примеру, чертишь палочки, а потом считаешь и по числу узнаешь правду – «сохнет по тебе», «ревнует к другу», «хочет пригласить в кино»). Так вот этим девочкам, которые жить не могут без анкет и гадалок (а таких девочек большинство), «Английские Розы» понравятся»¹. Или: «Прыткие переводчики за месяц переложили розарий Мадонны на 40 языков. И неудивительно – в нем сорок страниц, из которых двадцать пять занято

¹ Выходит в свет вторая детская книга Мадонны // <http://www.newsru.com/pict/big/633001.html>.

под картинки. Оставшиеся пятнадцать напечатаны столь крупным кеглем, что, ужав текст до стандартного книжного, вышло бы от силы три-четыре. Чего ж роптать, однако? Книга – не батон колбасы, ее ценность не измерить аршином общим. Потому и сообщая: «Английские розы» Мадонны – первоклассный продукт англо-американской кич-культуры, под которым не постыдился бы подписаться и сам Энди Уорхол»². Кич-культура – явление неоднозначное. Некоторые художники (М. Кундера) считают, что это продукт социалистического реализма: поверхностное, идеологически ангажированное искусство. Целью его является не рефлексия внешнего мира, а выпячивание своего «Я», крикливость. Подобное творчество нравится толпе, «черни», ведь оно удовлетворяет ее самые низменные желания. В этом контексте необходимо рассматривать книги Мадонны, которые хоть и не обладают особой художественной значимостью, но отражают потребности современного общества:

1. Английские розы (то есть главные героини) в книге представлены статично и «плоско». Исключение составляет отношение героинь к Бине, когда они избавляются от зависти к ней (что, по сути, является сюжетом книги и главной ее темой). О них из книги мы узнаем только то, что они любили танцевать.

2. Нам ничего не известно про прошлое героинь, их привычки, их частную жизнь. Непонятно, чем, например, отличается Николь от Эмми, Шарлотты или Грейс. «Четыре маленькие девочки жили по соседству, ходили в одну школу, играли в одинаковые игры, читали одни и те же книги, и... нравились им одни и те же мальчики»³. Подобная «размытость» подчеркивает отсутствие индивидуальности, личности, что также является неотъемлемой частью поп-культуры.

3. Назойливое присутствие автора-рассказчика не просто настораживает читателя, но и обнажает характер его, за которым явно угадывается личность самой Мадонны. Например: «Неужто ни разу не чувствовали, что просто лопнете от желания иметь то, что есть у другого? Если вы ответите «нет», я вам не поверю и расскажу вашей маме, что вы ужасные врушки.

А теперь слушайте и не перебивайте меня»⁴.

Далее мы читаем: «– Как это измениться? – переспросила Шарлотта, приходя в себя и пытаясь вытащить свой бутерброд из-под феи.

² Иткин В. Сексуальные крохи // <http://www.top-kniga.ru/kv/review/detail.php?ID=16554>.

³ Мадонна. Английские розы. – М.: Эксмо, 2003. С. 5.

⁴ Там же. С. 8.

– Объясню, если не будете меня перебивать, – промолвила фея»⁵. Амбициозность и кичливость Мадонны наглядным образом иллюстрирует отношение певицы к собственной персоне – беспрекословное подчинение и эгоцентризм.

Вторая книга вышла вскоре после первой – в ноябре 2003 года. Переводчик «Яблок мистера Пибоди» Леонид Яхнин сразу же предсказал успешность продаж в эфире радиостанции «Эхо Москвы». «Достоинство книг Мадонны в том, что они не сухие назидательно-воспитательные, а это сказки, рассказы, истории», – заметил Яхнин. По его словам, Мадонна «излагает притчи и старается это делать динамично, просто»⁶. В книге много иллюстраций и мало текста на странице, поэтому ребенок может легко их осилить, добавил переводчик. Думается, что все же с определением жанра книги – притча – Яхнин явно поторопился, так как в тексте нет формальных признаков для подобного заявления.

Несмотря на поверхностность и неглубокую проблематику, сама Мадонна вкладывала огромный философский смысл в свое творение. Оказывается, сказку певица написала, находясь под большим влиянием мистических учений, которыми она в последнее время сильно увлекается. В книге Мадонна излагает «старую историю, которой уже почти 300 лет и о которой она узнала от своего учителя Каббалы»⁷. По мнению Мадонны, «эта история о силе слов. И о том, как бережно мы должны их выбирать, чтобы не навредить другим людям»⁸.

Истинный автор легенды – Баал Шем Тов родился в XVIII веке. Одно из его главных учений – ценность и важность любви ко всем людям. Однако в сказке мы не находим этому подтверждения. История, рассказанная в книге, незатейлива и очень проста. Однажды маленький мальчик из совсем провинциального городка увидел своего учителя мистера Пибоди, когда тот брал яблоко. По-своему истолковав данный эпизод, мальчик рассказал всем, что мистер Пибоди – вор. Герой даже не представляет, какой вред он тем самым нанес своему учителю. По сути, это весь сюжет произведения. Вторая книга Мадонны стала бестселлером не потому, что в ней зашифровано некое тайное мистическое послание. Успех ее объясняется заявлениями самой певицы и желанием читателей увидеть что-то философское. На самом деле мы снова сталкиваемся с умело разработанной маркетинговой кампанией,

⁵ Мадонна. Английские розы. С. 23.

⁶ Иткин В. Сексуальные крохи.

⁷ Там же.

⁸ Выходит в свет вторая детская книга Мадонны.

хотя сам текст представляет собой довольно банальную историю, написанную без особого таланта.

Примером создания детской книги в контексте массовой культуры может также служить имя Тимоти Уильяма Бертона, известного английского режиссера. В 1997 году он выпустил сборник стихов для детей «Унылая смерть Мальчика-Устрицы» с собственными иллюстрациями. В отличие от Мадонны, книга Бертона не имела большого успеха у читателей. В самом деле: как писатель Бертон потерпел крах. Связано это прежде всего с особенностями мировосприятия автора и стилем изложения материала. Известно, что все его фильмы сняты в жанре черного юмора. Некоторые критики относят его к готической субкультуре. Именно поэтому стихи получились несколько жуткие, мрачные; одинокие и беспомощные персонажи наполняют всю книгу (вуду-герл, семейство Зомби, девочка со множеством глаз и т.д.). Сам Бертон характеризует свой стиль как «нуар» и говорит, что книга адресована тем немногим детям, которым не хватает света в комнатах. «Я помню, когда я был маленьким, у меня в комнате было два окна, отличных окна, из которых была видна лужайка. И по какой-то причине мои родители завесили эти окна, оставив мне всего лишь маленький просвет. Мне приходилось забираться на стол всякий раз, когда я хотел выглянуть на улицу. До сих пор так и не поинтересовался у родителей, зачем они это сделали»⁹.

В книгу входит двадцать три истории в стихах. Среди них особо хочется отметить такие, как «Любовь Мальчика-Тростинки и Девочки-Спички», «Девочка, превратившаяся в кровать», «Дынная голова», «Вечеринка у мексиканской девочки» и др. Это типично бертоновские по тону и содержанию героини-изгой, которых переполняет боль и отчаяние, выраженные в немного жуткой и «черной» манере. При этом их замкнутость всегда автором восполняется наличием какого-либо особого «дара», делаая их одновременно исключительными и непонятыми остальными. Так, например, в двух главах повествуется о Мальчике-Пятнышке. Его особенность заключается в том, что он оставляет за собой грязные следы, куда бы он ни шел.

Я знаю: иногда ему обидно,
Что он не может бегать, плавать и летать.
Одно лишь преимущество, как видно:
В сухой химчистке преогромные счета¹⁰.

⁹ Бертон Т. Интервью: беседы с Марком Солсбери. – СПб.: Азбука-Классика, 2008. – С. 113.

¹⁰ Там же. С. 221.

Однако вскоре мы узнаем, что он супермен – спаситель, герой. У него даже есть специальный плащ с буквой «S». Сам Бертон так говорит о своем персонаже: «Мальчик-пятнышко – один из моих любимых персонажей, в какой-то мере он воплощает все, что было связано в тот год с Суперменом, во всяком случае, он верно передает мои тогдашние ощущения. Если кто-то захочет узнать, каким был для меня тот год, ему достаточно прочитать рассказ»¹¹. Книги Бертона также можно рассматривать в контексте массовой культуры, так как поднятые им экзистенциальные проблемы одиночества, отчуждения остаются неразрешенными и по своей природе лишь описательными. Безусловно, в детской литературе автор может не углубляться в сложные философские вопросы, однако отсутствие морального итога оставляет произведения непонятыми детьми.

Как мы уже сказали, в отличие от книг Мадонны, произведения Бертона не стали бестселлерами и не пользовались огромной популярностью среди читателей. Пожалуй, единственная целевая аудитория, которая восторженно приняла книгу – поклонники его творчества. Причин такого неоднозначного восприятия двух авторов несколько. Во-первых, Мадонна – более известная и популярная личность, чем Тим Бертон. Культовый статус певицы гораздо выше, чем у человека, который пытается снимать арт-хаусные ленты в Голливуде. Во-вторых, огромный тираж книг Мадонны обеспечивался за счет проведения комплекса маркетинговых мероприятий (анонсирование выхода книги во всех СМИ, большая шумиха вокруг произведения, привлечение художников и дизайнеров с мировым именем и т.д.). Все это позволило Мадонне продать свои книги в большом количестве, при этом само содержание не отличается ни новизной, ни глубиной осмысления, ни оригинальным моральным подтекстом. В-третьих, на наш взгляд, творческая неудача Тима Бертона связана также с мрачной и темной атмосферой его произведений, поэтому несколько неудачно обозначен круг читателей его книг. Скорее всего, это книга не для детей, а для взрослых, увлекающихся готической и мистической литературой.

Таким образом, мы рассмотрели книги Мадонны и Тима Бертона в контексте современной массовой культуры. На примере их произведений мы показали, что «массовость» детской литературы может быть разной по своей природе. Несмотря на то, что книга Бертона выгодно отличается от сказок Мадонны (образами, идеями, проблемами), читатель (в том числе и российский) предпочитает произведения более популярных, «раскрученных» авторов.

¹¹ Бертон Т. Интервью: беседы с Марком Солсбери. С. 224.

Несынова Ю. В. (Нижний Тагил)

Эволюция сюжета о Золушке в XX-XXI вв.

Сюжет о Золушке – один из самых популярных в настоящее время сказочных сюжетов. Он давно уже вышел из литературы для детей во «взрослую» жизнь и активно используется в «большой литературе», в романтических историях о любви со счастливым концом, лишаясь только своих фантастических компонентов (место помощницы – феи или мертвой матери-заступницы – занимает в таких случаях обычно «благожелательный богач»). Современная «фабрика грез» – Голливуд сделала образ современной Золушки одним из символов американской мечты. Мотивы этой сказки активно используются в рекламе¹ и т.д. Эта тема настолько обширна, что мы обратимся только к одной ее части – истории, сохранившей черты жанра сказки. На сегодняшний момент сказки о Золушке существуют в литературном, кинематографическом и анимационном воплощении.

Общеизвестно, что сюжет о Золушке существует в двух вариантах. Первый тесно связан с именем французского сказочника Шарля Перро, второй – с немецкими сказочниками братьями Гримм. Сказка Перро – куртуазная, изысканная история, созданная придворным для соответствующего круга читателей. Сказки Перро очень близки к народному творчеству и при этом полностью адаптированы к канонам классицизма, требованиям аристократичного «высшего общества». Его героиня, несмотря на неподходящие условия жизни (грязная черная работа, соломенная подстилка вместо постели, угол у печки на золе вместо кресел в гостиной) несет на себе все черты знатной дамы: прекрасно воспитана, обладает утонченным вкусом. Следуя обычаям и законам хорошего тона, во время бала она подходит к сестрам для непринужденной беседы, а спешно покидая праздник, не забывает попрощаться с родителями принца. Ее маленькая ножка – также признак аристократизма. Сюжет Вильгельма и Якоба Гриммов отличается от истории Перро. Братья стремились как можно меньше вмешиваться в фольклорные первоисточники своих сказок, поэтому их «Золушка» теснее связана с народными преданиями. Героиня получает перед смертью матери наказ от нее быть всегда милой и скромной, который старательно выполняет. За это мать обещает никогда не оставить свою

¹ Кутерницкая Е. Золушка и ее сказка // <http://magazines.russ.ru/neva/2009/7/ku22.html>; Медведева Е. Дурачки, Золушки и Тридевятое королевство // <http://www.ad-vlab.ru/articles/article230.htm>; Прутенко В. Золушка на все времена // Искусство кино. 1997. № 3; Стущова Е. М. Приключения Золушки в стране большевиков // <http://www.a-z.ru/women/texts/stishr.htm>.

дочь. Вместо нарядов и драгоценностей в качестве подарка из города Золушка просит у отца ветку, которая хлестнет его по дороге домой. Из этой ветки, посаженной на могиле умершей матери, вырастает ореховое деревце. На деревце прилетает белая птичка, которая выполняет все просьбы девушки, в том числе, одаривает ее нарядами для бала. Таким образом, вместо феи Золушке, по-видимому, помогает ее умершая мать. Необходимость срочно покинуть бал объясняется в этом сюжете не угрозой утратить чудесный наряд, а тем, что принц пожелал узнать, чья же дочь с ним танцует. Золушка спасается бегством, избегая разоблачения. Сюжет братьев Гримм также более «кровожадный». Во-первых, чтобы натянуть туфельку, сестры Золушки отрубают себе одна большой палец, другая часть пятки. Однако белые голуби на ореховом деревце разоблачают обманщиц. Во-вторых, если у Перро Золушка, став женою принца, от всей души прощает сводных сестер и выдает их замуж за придворных вельмож, то у Гримм сестры несут наказание за жестокость и несправедливость по отношению к ней (традиционный финал народных сказок): во время венчания Золушки им выклеывают глаза голубки на ее плечах².

Большинство сказок XX века («Золушка» Е. Шварца (1947 г.), «Синдерелла» (США, 1950 г.), Золушка (Aschenputtel), (Германия, Франция, Чехословакия, 1989 г.), «История вечной любви» («Ever after»), (США, 1998 г.)) тяготеют к первому сюжету. Черты второго варианта обнаруживаются в сказке «Три орешка для Золушки» (Чехословакия, Германия, 1973 г.), созданной по мотивам романа Божены Немцовой.

Обращения к сюжету всем знакомой сказки ведутся в двух ключах – создание продолжений (сказки о первых днях Золушки во дворце, о приключениях ее маленьких помощников-животных, о сводной сестре и даже о постаревшей Золушке («Золушка 2. Мечты сбываются» (2002 г., США), «Золушка 3 – Завихрение времени» (2007 г., США), «Десятое королевство» (2000 г. США – Германия – Великобритания)) и разного рода трансформации классического варианта истории.

Архитектоника канонической сказки известна:

- усиленная форма отлучки одного из членов семьи – умирает мать героини, девочка остается сиротой;
- отец женится вновь, вводятся образы вредителя – мачехи и ложных героев – сводных сестриц, складывается конфликтная ситуация «мачеха-падчерица»;

² Гронская О. Н. Языковая картина мира немецкой народной сказки. – СПб.: РГПУ, 1998.

– для достижения «глобальной цели» (попасть на королевский бал) героиня проходит через испытания (у Гримм мачеха высыпает горох и чечевицу в золу, требуя, чтобы девушка выбрала их за короткое время. В сказке Ш. Перро испытания заменяются жестким условием: Золушка должна вернуться домой до того, как пробьет полночь);

– у героини появляются волшебные помощники (фея или белая птичка);

– метаморфоза-преображение героини, она наделяется чудесными дарами, в том числе особыми драгоценными туфельками;

– встреча с Прекрасным Принцем, необходимость покинуть бал;

– потеря туфельки;

– примерка туфельки всем девушкам королевства, узнавание героини;

– свадьба, в результате которой героиня повышает свой социальный статус – становится принцессой³.

Основные образы в сказке:

– Золушка – «социально-ущемленный персонаж». (Сюжет о семейном угнетении падчерицы и/или младшего брата встречается в сказках всех народов мира. Появление и устойчивое бытование таких сюжетов совпадает с началом разложения родовой общины, появлением семейного неравенства. Возникновение образа мачехи Е. М. Мелетинский связывает с нарушением племенной эндогамии, т.е. с добыванием невест слишком «издалека»⁴). Золушка – беззащитная, добрая, кроткая девушка, трудолюбивая, послушная, тихая и скромная. Ее имя – это, по существу, обидное прозвище, причина возникновения которого – «чуждость» девушки, вынужденной работать не покладая рук, все время иметь дело с золой и сажей. Она выполняет всю черную работу в хозяйстве, ни на что не жалуется, терпеливо сносит насмешки сестер, робко почтительна к старшим. Несправедливости и жестокости она может противопоставить лишь беспредельное повиновение и всепрощение. Это образ, порожденный средневековым строем с его церковным мировоззрением и патриархальным укладом семьи. Он входит в длинную вереницу безропотных матерей, беззаветных жен, покорных дочерей.

³ Адоньева С. Б. Волшебная сказка в контексте традиционной фольклорной культуры. – Л.: ЛГУ, 1989; Аникин В. П. Русская народная сказка. – М.: Художественная литература, 1984; Пропп В. Я. Золушка // Пропп В. Я. Русская сказка. – Л.: ЛГУ, 1984. Гл. III. Волшебные сказки. С. 231–232; Козловский С. Технология литературных сюжетов // http://sergeikozlovsky.narod.ru/Lit_suget_tech_v25.html.

⁴ Мелетинский Е. М. Классические формы мифа. – М.: РАН, 1995. С. 167–168.

– Прекрасный Принц. Молод, красив, мужественен. Влюбляется в Золушку с первого взгляда и делает все возможное, чтобы найти ее.

– Драгоценные туфельки. Туфельки из какого-то необыкновенного материала – это сказочная традиция. У братьев Гримм Золушка идет на бал в башмачках из чистого золота. В сказке госпожи д’Онуа «Желтый карлик», изданной в 1698 году, героиня-принцесса появляется в алмазных туфельках. Вопрос о происхождении образа туфель из хрусталя остается спорным. Оригинальное французское название сказки Перро «Cendrillon ou La Petite Pantoufle de verre». Одно из значений французского слова *verre* m – стекло, которое в переводах сказок Перро на ряд языков, в том числе и на русский, было заменено на хрусталь. Однако французское слово *verre* m очень похоже на *vair* – «мех для оторочки», что породило суждение, что в некоторых французских изданиях произошла простая путаница, и на самом деле туфельки Золушки были просто оторочены мехом. Эта точка зрения нашла отражение в названии сказки в русском неадаптированном переводе А. Федорова – «Золушка, или Туфелька, отороченная мехом», а также в украинском переводе, изданном в 2003 г. в издательстве «Веселка», – «Попелюшка, або Соболевий черевичок»⁵. Как бы то ни было, хрустальные туфельки подчеркивают изящество и легкость Золушки (в отличие, кстати, от сказки братьев Гримм, где материал башмачков акцентирует в первую очередь богатство и роскошь).

В современных реинтерпретациях сказки трансформацию претерпевают практически все ее значимые компоненты. Интересно, что величина отступлений от канона напрямую связана с количеством времени, отделяющей репродукцию от оригинала.

Веселовский считал, что когда-то поэтическая фразеология, образность, ритмика и прочее служили живым выражением собирательной психики первобытного человека, его представлений о мире. Любая сказка несет в себе определенную систему социальных, этических и эстетических ценностей⁶. Следовательно, любое обращение к ней станет либо подтверждением, либо отрицанием этой системы.

В 1940-е г. в России и на Западе появились «Золушка» по пьесе Е. Шварца и «Синдерелла» Уолта Диснея, до сих пор считающиеся классикой жанра. Обе они достаточно точно повторяют сюжет Перро, но в сказке Шварца происходит его «осовременивание»: реалии сказочного мира подменяются или смешиваются с приметами настоящего

⁵ Дерягина З. Золушка теряет свой хрустальный башмачок // <http://www.narodinfo.ru/articles/57433.html>.

⁶ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – Л., 1940.

времени. Например, в «Золушке» Е. Шварца постоянно подчеркивается, что события происходят в сказочном королевстве: на воротах написано «ВХОД В СКАЗОЧНУЮ СТРАНУ»; здесь живут герои сказок Спящая красавица, Кот в сапогах, Мальчик-с-пальчик, добрый волшебник, сказочный король. «Ненасущность» изображаемого пространства подчеркивается вводимым мотивом игрушечности («Так уютны бывают только игрушки, изображающие деревню, стадо на лугу, озера с лебедями и тому подобные мирные, радующие явления») и детскости (королевский дворец украшен огромными гроздьями воздушных разноцветных шариков, привязанных ниточками к дворцовым башням; король ведет себя как капризный ребенок: сталкиваясь с чем-то, что ему не нравится, он швыряет корону на землю и обещает уйти «к черту, к дьяволу, в монастырь!», но тут же передумывает). В то же время сказка наполнена реалиями 20–30-х гг. XX века: Мальчик-с-пальчик, оказывается, ужасный игрок: все время играет в прятки на деньги; Мачеха Золушки – необыкновенно «пробивная» женщина, все усилия которой направлены на получение разного рода «дефицита» и достижение более значительного статуса: «Я бегая, хлопочу, очаровываю, ходатайствую, требую, настаиваю. Благодаря мне в церкви мы сидим на придворных скамейках, а в театре – на директорских табуреточках. Солдаты отдают нам честь! Моих дочек скоро запишут в бархатную книгу первых красавиц двора! Добрая волшебница, у дверей которой титулованные дамы ждут неделями (...) к нам пришла на дом». Всего этого она достигает, так как у нее есть «связи», причем такие значительные, что ее боится сама добрая волшебница. Благодаря этим введениям достигается эффект актуальности и современности содержания старой сказки и справедливости провозглашаемых ею ценностей для «реального» мира (а автор сценария избегает упреков в опорочивании советского общества). В финале сказки зло наказано, а, значит, оно будет непременно развенчано и в настоящей жизни: «Связи связями, но надо же и совесть иметь. Когда-нибудь спросят: а что ты можешь, так сказать, предъявить? И никакие связи не помогут тебе сделать ножку маленькой, душу большой, а сердце – справедливым»⁷. Все это прекрасно укладывается в выстраиваемую социалистической идеологией картину мира.

Желание придать сказке злободневность к 90-х гг. XX века, трансформируется в стремление вывести ее за границы жанрового канона, перевести из области вымышленного, чудесного в область реально бытовавшего (например, сказка Владислава Крапивина (1989)

⁷ Шварц Е. <http://www.theatre-studio.ru/library/shvarc/zolushka.html>.

или фильм-сказка «История вечной любви» (1998). Однако наряду с этим в сказках начинают происходить изменения, говорящие о постепенной трансформации самой системы ценностей и понимания картины мира.

Сказка о Золушке Крапивина входит в состав повести «Журавленок и молния». Действие разворачивается уже не в сказочном мире, а в небольшом, королевстве Верхняя Унутрия, у которого есть своя история и география, свои традиции и проблемы, как и у обитателей «большого» мира. Собственно сказочные элементы в сказке максимально ослаблены, но не утрачены. Например, бальное платье Золушке дарит Баба Яга, хотя она и предпочитает, чтобы ее называли тетушкой Розой; она же подвозит ее до дворца на избушке на курьих ножках.

Уникальность этой сказки в том, что ее герои – дети 12-13 лет. Специфика возраста становится причиной смещения акцентов в сюжете. Во-первых, Золушка и Принц одиноки, у них обоих нет матери, по ходу развития сюжета между ними завязывается не любовь, а дружба, которая и проверяется испытанием. Во-вторых, в ней отсутствуют такие определяющие элементы сюжета, как бегство Золушки с бала и потеря ей туфельки. В сказке Крапивина превращение Золушки из нарядной красавицы в обычную девочку, одетую в пыльные тряпки, происходит прямо на глазах у Эдоардо, будущего короля Унутрии, и становится «проверкой на прочность» его к ней отношения. В отличие от традиционного сказочного Принца, не способного узнать Золушку в другом платье, для героя сказки Крапивина оказывается абсолютно неважно, что на ней надето. Сказка становится еще одним, косвенным, доказательством одного из излюбленных тезисов В. Крапивина - превосходство ребенка с его прямым и бескомпромиссным взглядом на мир, не замутненным никакими соображениями корысти, статуса и т.д., над подавляющим большинством взрослых. Принц и Золушка возвращаются в танцевальный зал. Необычность наряда из старой мешковины объясняется новой модой, пришедшей из Парижа и Токио, сказка завершается продолжением веселого праздника.

В «Истории одной любви» разрушение сказочного элемента достигает своего максимума. Ориентация на невымысленность повествования воплощается уже в названии – «*История вечной любви*». Действие происходит во Франции. Основной части предшествует своеобразное «вступление»: беседа братьев Гримм с королевой. Королева высоко оценивает книгу сказок братьев, однако она не согласна с историей о «маленькой Золушке», ибо в ней искажена правда. Упоминается вариант «Золушки» Шарля Перро, пересказываются версии материалов, из которых была сделана туфелька. Королева может рас-

крыть все эти загадки, ибо подлинная история Золушки ей известна: это ее пра-пра-бабушка, в семье хранится туфелька красавицы – и она готова поведать ее сказочникам. Так как сейчас будет рассказана не сказка, а быль, королева только подстраивается под манеру речи сказочников: «Как это, с чего вы начинаете сказку? Да. Жила-была маленькая девочка, которая очень любила своего отца». В соответствии с установкой на «быль» все чудесные компоненты сюжета заменяются реалистическими эквивалентами, «привязываются» к конкретным пространственным и временным координатам (что абсолютно не свойственно сказке с ее универсальным характером): место завета умирающей матери занимает «Утопия» Томаса Мора – последний отцовский подарок восьмилетней дочери. Она становится основой взглядов подросшей Даниэль де Барбарак (так на самом деле зовут Золушку) на права человека, на роль образования в обществе, на устройство государства, на отношение королей к своему народу. В истории фигурирует картина Мона Лиза и ее создатель – Леонардо да Винчи, который выполняет по отношению к Даниэль функции феи – помогает ей попасть на бал; принц играет в теннис, принимает решение построить Университет, в котором могли бы учиться все желающие (очевидно, что речь идет о Сорбонне); портрет Габриэль кисти Леонардо висит в этом университете до самой революции; завершается повествование словами: «к этому времени *правдивую* историю сменила простая сказка» и т. д. От собственно сказочного остается только устойчивая инерция восприятия: любые упоминания о Золушке автоматически настраивают читателя на то, что перед ними сказка, – да еще чудесная легкость, с которой простая девушка, хотя и в платье знатной дамы, входит во двор к королю Франции, чтобы побеседовать с ним, а наследный принц может сам решать, на ком ему жениться, при этом ни бедность, ни незнатность невесты не становятся препятствием к браку.

Однако самым интересным, на наш взгляд, становятся те изменения, которые от сказки к сказке происходят с главными героями сюжета – Золушкой и Принцем.

Золушка сохраняет трудолюбие, доброту, но постепенно утрачивает такие качества, как слабость, беззащитность, кротость. Скорее, наоборот, Золушка второй половины XX века превращается в своего рода мальчишку-сорванца: она способна «намылить шею» своему ровеснику-парню, лихо скачет на лошади, стреляет из арбалета, лазает по деревьям («Три орешка для Золушки») и даже способна взвалить принца на плечи и нести его (коллизия из «Истории вечной любви»). Такая героиня превосходит Принца по целому ряду показателей. Любопытно также отметить одну деталь: в «классических» вариантах Зо-

лушка блондинка с золотистыми волосами, в «неклассических» – брюнетка. В самом «крайнем» варианте – сказке «Новые приключения Золушки» – она еще и обладательница короткой стрижки. Таким образом, мы с уверенностью можем говорить об эмансипации, которой подвергается традиционная сказочная героиня.

Принц в современных сказках также наделяется рядом устойчивых характеристик: в начале сказки это легкомысленный юнец, весело проводящий время в забавах с друзьями, такими же оболтусами, не желающий учиться, с ужасом думающий о бремени власти, которое ему предстоит. Он не знает свою страну и свой народ, боится любой ответственности и хочет как можно дальше отдалить момент ее принятия на себя. Жениться он не хочет по тем же самым причинам. При встрече Золушка поражает Принца не только красотой и хорошим характером, но и своим умом, решимостью, смелостью суждений. Под влиянием героини Принц начинает «исправляться», превращаться в настоящего Короля.

Эмансипированность Золушки и несостоятельность Принца, как мы уже сказали, доходят до крайней степени в мультипликационном фильме 2006 года «Новые приключения Золушки» (США – Германия). Эта история, пожалуй, максимально далека от канонического варианта сказки. Хотя начало ее традиционно: в сказочном королевстве с мачехой и сводными сестрами живет Золушка, мечтающая о Принце и королевском бале. Ее мечта исполняется, Принц влюблен, наряд утрачен, туфелька потеряна и найдена и Принц, не узнавший Золушку в старом и бедном платье, отправляется на поиски прекрасной принцессы. На этом сходство старой и новой сказок заканчивается. Почти все основные сюжетные ходы и образы в новой сказке сатирически переосмысливаются и подвергаются травестированию, заменяясь сюжетными схемами, ранее принадлежавшими другим жанрам.

Прежде всего, Принц в этой сказке – самовлюбленный глупец, во всех своих действиях руководствующийся сводом Правил поведения Принцев. Кроме того, он настоящий неудачник, способный только принимать красивые позы и героический вид. В сказку введен вообще не новый для других сказок, но неожиданный для «Золушки» образ слуги Принца Рика. Рик выполняет для Принца ту же самую работу, что Золушка для Мачехи и сестер – моет посуду, начищает башмаки, стирает и гладит одежду. Он давно влюблен в Золушку, (а она долго воспринимает его только как друга) и именно он по ходу сказки совершает подвиги и обеспечивает счастливый финал. Таким образом, традиционная коллизия сказки «героиня-Золушка, антигероини – мачеха и ее дочери» в «Новых приключениях...» удваивается, дополняясь

вариантом: «герой – Слуга, антигерой – Принц». Интересно, что, по-видимому, определенный потенциал у образа «Золушка» имеется. К моменту выхода «Новых приключений...» он уже встречался в нескольких историях, выстроенных по этому сюжету, а в одной из рецензий на недавно появившуюся сказку «Звездная пыль» ее герой назван «Золушкой в штанах» и эта мысль довольно убедительно доказывается автором отзыва⁸.

Необыкновенную активность в сказке приобретает также образ мачехи. (Это тоже одна из тенденций нового времени, активно развивающаяся в вариантах сказки, ориентированных на взрослого читателя. Например, в одной из них Принц оказывается влюбленным не в Золушку, не в Принцессу (они обе борются за его внимание), а в собственную Мачеху-Королеву, отнюдь не собирающуюся отдавать его каким-то молоденьким красоткам. Сказка заканчивается словами: «пока Принцессы мечтают, а Золушки ждут, Королевы – действуют»⁹). Обнаружив несостоятельность Принца, Мачеха отказывается от планов выдать за него своих дочерей и, пока он ищет владелицу туфельки, при помощи волшебства и сказочных злодеев захватывает власть в королевстве. Таким образом, история Золушки и Принца становится не единственной сюжетной линией, отодвигается на второй план, а главной задачей героев становится необходимость восстановить прежний порядок в королевстве. И тут Золушка проявляет неожиданную для достаточно пассивной в каноническом варианте героини активность. Она сама отправляется на поиски Принца и находит его. Сама вступает в борьбу с Мачехой и вместе с Риком побеждает (получается такой своеобразный тандем Золушек-победительниц). Сама делает выбор своего суженого. Сюжетный ход возвращения туфельки истинной владелице теряет всякую значимость, наоборот, на фоне происходящих в королевстве событий навязчивое желание Принца найти незнакомку, чтобы вернуть ей туфлю, начинает выглядеть комичным.

С трансформацией основных образов связано также завершение сюжета сказки. Принц может предложить Золушке только привычное развитие событий – свадьбу и превращение ее в Принцессу (Его книжка-шпаргалка заканчивается именно на этом моменте), после чего ее сказка закончится. Однако современную Золушку это не устраивает. Она задает абсолютно несказочный вопрос: а что дальше? В результате традиционный сказочный финал с изменением статуса отвергается

⁸ Каганов Л. Звездная пыль: сказка о Золушке в штанах для детей до 35 годиков // <http://leo.aha.ru/dnevnik/2007/10/25.html>.

⁹ Сушко Л. Так говорил кот Бегемот. История Золушки // http://www.grafomanov.net/poems/view_poem/64154.

героиней, она выходит замуж за слугу и то, что в классической сказке было знаком ее конца, превращается в начало новой истории.

Таким образом, эволюция сюжета о Золушке, с одной стороны, наглядно демонстрирует новый миф о современном обществе и роли в нем женщины и мужчины. С другой стороны, она выявляет изменение системы этических и эстетических ценностей. «Американская мечта» – свадьба с принцем – утрачивает свою привлекательность и заменяется другими, также весьма популярным в конце XX – начале XXI вв., но уже основывающимися на психологии мотивами «соседского парня», который всегда рядом и к которому надо просто присмотреться, и пониманием свадьбы не как итога, а как начала чего-то нового. Эти мотивы чужды сказке по ее определению и, значит, мы можем также говорить о «размывании» границ традиционного жанра и влиянии на нее других жанровых систем.

В. В. Химич (Екатеринбург)

**Креативные возможности «морской» темы
в детской литературе
(по произведениям Святослава Сахарнова)**

Морская тема является одной из доминантных в детской литературе. Начиная с библейских сказаний и с легенд и мифов Древней Греции, она широко разветвлялась в отечественной и зарубежной литературе, содержательно и аксиологически соотносясь с определенным устойчивым комплексом значений. Романтизм, как и полагалось, сообщил ей оттенок порывистого вольнолюбия, изображая нравственно чистых, образцовых героев – бунтарей, скитальцев, странников. И до сих пор школьники разных возрастов с увлечением читают книги: «Морской волчонок», «Красный корсар», «Дети капитана Гранта», «Робинзон Крузо», «Путешествие Гулливера». Тема здесь согласуется с сюжетом странствий и приключений. Герои сталкиваются с необходимостью преодолевать многочисленные препятствия и всегда выходят победителями.

И в новое время можно назвать немало книг, так или иначе связанных с морем. В статье «О большой литературе для маленьких», написанной на основании доклада на Первом Съезде советских писателей, С. Маршак озабоченно писал о необходимости новой литературы для детей. В разделе «О кораблях и караванах» он призывал знакомить ребят с настоящими профессиями, о чем старые детские книги говорили мало, прежде в них «не пахло морской солью, – там держался на-

гретый комнатный воздух и пахло манной кашей». И поэтому маленькие читатели «чуть ли не с десяти лет набрасывались на авантюрную литературу, на пёстрые номера какого-нибудь «Мира приключений». Там, по крайней мере, были капитаны, водолазы, лётчики, изобретатели ...»¹. А сейчас ребята запоем поглощали книги о смелых, дерзких людях: «Белеет парус одинокий» В. Катаева, «Севастопольский мальчик» К. Станюковича, «Морскую соль» Н. Жданова, «Пленников бездны» Новикова-Прибоя, «На полюсе» И. Папанина.

Как нетрудно заметить, во всех подобных произведениях интерес писателей был прежде всего сосредоточен на самих героях и событиях, а море становилось чаще всего лишь местом действия. Но в детской литературе давно определилось и ещё одно направление функционирования темы, когда внимание авторов приковывало к себе само море как таковое. Оно становилось главным и единственным, самоценным объектом описания. Читатель воспринимал его сквозь призму авторской рефлексии.

Глубоко и интересно представлен такой подход в творчестве Святослава Сахарнова, писателя, за многие десятилетия не изменившего своей привязанности к морскому сюжету. Ещё в конце пятидесятых годов прошлого века с одобрения Виталия Бианки он издал «Морские сказки» и «Зелёную рыбку». Автору «Морских историй» и «Злого моря» был виден особый склад личности пришедшего к нему молодого человека и особая, неслучайная заинтересованность его именно в морской теме. Он угадал в Сахарнове то, что называется «морской душой». Кажется, самой судьбе хотелось навсегда связать этого человека с морем. Он был профессиональным моряком, долгое время служил во флоте и отказался от перспективы адмиральства в пользу писательского дела. Надолго прикрепилось к нему звание адмирала детской литературы. И деятельность его пошла по её широкому руслу, разветвляясь по нескольким рукавам. По его произведениям была создана двенадцатичасовая радиопьеса «Вместе с нами по морям», снят художественный фильм «Пусть приплывают дельфины», мультипликационный «Девочка и дельфин» и диафильм «Кашалотик». Долгие годы он работал в содружестве с такими художниками-анималистами, как А. Целищев, Н. Устинов, М. Беломлинский, В. Пивоваров, С. Остров, Э. Беньяминсон, Б. Кыштымов.

Море Сахарнов знал изнутри: он не только проплыл все моря и океаны, не только участвовал в экспедициях в Арктику, на Командорские и Курильские острова, на Кубу, но многократно погружался на

¹ Маршак С. О большой литературе для маленьких // Маршак С. Собр. соч.: В 8 т. – М. 1971. Т. 6. С. 227-226.

морское дно и был поражён таинственной красотой и богатством подводной жизни. Мир морских глубин навсегда притянул к себе писателя и стал его страстью. Уже по названиям его книг можно видеть, как разнообразно предстала в них жизнь моря: «Кто в море живёт?», «Девочка и дельфин», «Человек под водой», «Какого цвета море?», «Там живут одни киты», «Дом под водой», «Белые киты», «В мире дельфина и осьминога», «Дельфиний остров», «Бухта командора», «Остров водолазов». В «Разноцветном море» Сахарнов напишет, что его море не такое, «которое видно с берега»: «То море всегда одного цвета: голубое или синее в хорошую погоду, чёрное в шторм. Моё море разноцветное: жёлтое, зелёное, розовое, фиолетовое. Это море, каким его видят рыбы и люди, которые умеют плавать под водой, как рыбы»². Его манеру изображения справедливо называли «миром красок»: «Разгадка проста: мир, полный красок, но без запахов, с редкими звуками – это мир водолаза. Сахарнов запомнил его и перенёс это удивительное восприятие жизни на всё, что описывает»³. Вместе с тем, нельзя не заметить, что автор воссоздаёт и «звучащее море», где, оказывается, есть и морские канарейки, и какие-то болтуны, и говорящие дельфины. Разнообразные голоса подводного пространства специально записываются и изучаются Марленом в повести «Дом под водой», где автор побуждает вслушиваться в одушевленную разноголосицу моря: «Сначала звенели колокольчики. Они звенели тихо и мелодично: тень-тень! Потом послышался шорох и скрип, как будто волокут по полу мешок с битым стеклом. Потом опять: тень-тень! ... Кто-то чирикал и посвистывал. Весело так: «Свись-свись!». Помолчит, послушает себя и опять: «Свись-свись!». Похоже на канарейку, только резче и солиднее. ... Третья запись была совсем непонятная. Кто-то скрипел. Сначала он молчал, потом как заскрипит: «Згrrr-rrrr-rrrr...rr...r...». Поскрипел и снова замолчал, И вдруг как забормочет: «Бла-бла-бла!...» Сперва один голос, потом несколько. Галдят, как на базаре» (2, 142).

Зачастую имея в виду младших школьников, Сахарнов пишет удивительно просто и вместе с тем очень занимательно. Для них он, действительно, пишет «морскую азбуку», так называется и одна из его книг. Познавательная ценность его морских рассказов не навязчиво естественна. Автор выбирает позицию человека, впервые знакомящегося с миром морских глубин, и поэтому удивление его выглядит не-

² Сахарнов С. В. Разноцветное море» // Сахарнов С. В. Избранное: В 2 т. – М. 1987. Т. 1. С. 362. В дальнейшем произведения Сахарнова цитируются по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

³ Орлов О. «Пишите каждый день, всю неделю» // Сахарнов С. Избранное: В 2 т. – М., 1987. Т. 2. С. 461.

поддельным, что и привлекает юного читателя. Сахарнов делает акцент на том, что этот мир живой и существует по собственным целесобразным законам. Оттуда на человека «смотрят». Многократно повторяются однотипные эпизоды такого рода: «Я повернулся. Справа на меня смотрело из-под воды бело-голубое, похожее на рыбу животное. У него была удлинённая птичья морда и темные внимательные глаза. Дельфин не шевелился. Насмотревшись на меня, он так же спокойно погрузился. Пошёл к себе домой. На дно» (1, 352). И это не сказка, а обычная дельфинья жизнь, увиденная глазами человека. В детской литературе естественно происходит мышление по ассоциации. Успех книжки «Девочка и дельфин» во многом объясняется именно этим. Малышом назван родившийся дельфинёнок, и вступает он в жизнь по понятной ребенку стезе: «Мать всё время помнила: Малыш должен учиться плавать сам. Проплыв немного, она останавливалась, и тогда дельфинёнок летел через голову, растопырив плавники и трепеща хвостом» (1, 378). Дружба Малыша с Олей не может не вызывать согласного отклика у детей: им понятно, почему в радостной игре с ней он так легко обучился всему. Ясно, почему после её отъезда Бородатый, глядя на него, скажет: «Непонятно! Прежде был такой бойкий, а теперь...». Поэтический финал рассказа учит мужеству и верности, способности быть сильным и нежным.

Рассказы о дельфинах, кажется, самая тёплая страница в морской теме Сахарнова. Он, в точном смысле слова, любовно всматривается в жизнь этого голубого племени, рисует привычки и характеры, разгадывает разговоры: о чём они питают, «вот так: пи-ии-пи-ии?.. Знаете, что это значит? – Да что-нибудь вроде: «Здесь тот чудака в белой шляпе». Да? – «Не совсем. Это значит: «Идите все сюда!» (1, 357). Надолго остаётся в памяти самозабвенная игра Пирата с простой чёрной тряпочкой: «Она лежала на дне. Пират подплывал, поддевал носом и мчался с ней по вольеру. Он мчался, а чёрный лоскут лежал у него поперёк морды, На глазу. Совсем как повязка у разбойника. Ясное дело – Пират. Надоест Пирату лоскут на морде таскать, сбросит его и сейчас же – оп! – поддел плавником. Развевается тряпочка на плавнике. Плывёт Пират, сбросит тряпочку – оп! – подцепил хвостом. На ходу, не оглядываясь. Таскает на хвосте» (1, 353).

Вообще в произведениях Сахарнова видна влюблённость автора в свой материал. Отсюда богатство и многокрасочность тех добрых чувств, с которыми он наблюдает за повадками морских жителей. С мягким юмором называет он одну из своих книжек «Безногие головоногие», поясняя: «Я вспомнил: головоногие – это морские животные, у которых ноги-щупальца растут на голове». Автор с удовольствием

показывает чудеса приспособляемости их к окружающей среде, рассказывая, как ускользает из чана с морской водой кальмар, который, оказывается, умеет летать, как становятся невидимыми каракатицы, искусно перекрашивающиеся то под кирпичи, то под вывеску с надписью «Вход воспрещён». Как выпускает из себя какую-то темную струю осьминог, исчезая за чернильной завесой. Оставшийся ни с чем фотограф внимательно следит, как упорно хитрит усталый осьминог: «Я обернулся. Над чаном торчали два чёрных осьминожьих глаза... Глаза исчезли, и над стенкой показались кончики щупалец. Щупальца перебрались через край и, как змеи, соскользнули вниз. Осьминог трогал ими песок. Песок был колючий, сухой. Осьминогу это не понравилось. Он снова приподнялся над чаном, выставил между щупалец трубку и выпустил из неё на землю струю воды» (1, 323). «Безногие, а удрали», – итожит, кажется, совсем не жалея об этом, рассказчик. Именно разум подводного мира – весьма привлекательная для детей сфера рассказов о природе.

«Путешествие на «Тригле», «Трепанголовы», «Дом под водой» показывают усилия человека, направленные к тому, чтобы разгадать загадки мира, в котором есть всё, что есть на Земле, только «наоборот», научиться при этом длительно находиться под водой. Люди строят подводную станцию «Садко», чтобы облегчить жизнь водолазам, ведь они работают на большой глубине пятнадцать минут, а вынуждены подниматься двенадцать часов. Интересная, полная приключений жизнь водолазов описывается автором. Эта мирная и добрая работа: «За двенадцать дней мы ни разу всерьёз не поссорились и не пожелали друг другу зла». Может быть, именно эта дружная, доброжелательная атмосфера не в последнюю очередь привлекает ребят к книгам Сахарнова, в которых столько удивительного.

Под пристальным наблюдением автора «окаменелое» дно моря неожиданно оживает. В «Рассказах о коралловом рифе» он напишет: «Повсюду на морском дне следы. Каждый след – случай, приключение, загадка. Только примечай да разгадывай» (2, 322). «Мир безмолвия» оказывается звучащим разными голосами. Неподвижный он оказывается полным движения: снуют рачки, юлит какая-то жёлто-синяя рыбка, выплывает рыба-свинья, чёрными плавниками-крыльями машет скат, откуда-то опускается тупоносая акула. При этом каждый занят своим делом. Зорко подмечает автор экзотику моря. Вот он описывает «полуденный туалет толстяка окуня», отмечает, как заплывают рыбешки в его огромный рот, копошатся там, расталкивая друг друга, и выскакивают, неся в зубах белые крошки». Это чистит его разная рыбная мелочь – «добровольные санитары и дантисты». И во всём виден

непреложный закон, по которому «каждый на коралловом рифе – ловец и каждый добыча». При этом и сам риф, на котором течёт эта жизнь, всегда в движении, полон звуков. Риф пуглив, умеет «дремать», бодрствовать и отдыхать: «Днём и ночью бурлит риф. Изменяется и остаётся всё таким же прекрасным, убивает и даёт жизнь» (2, 327). Самообновляющийся подводный мир не отпускает от себя человека, раз увидевшего его.

Множество интересных случаев рассказывает читателю автор. Вот, например, спустившийся на дно моря художник рисует на металлическом листе подводный лес, «бурые разлапистые водоросли и лиловую даль, черные камни и кроваво-красных рыбок-собачек»: «Появились зрители. Стайка чёрных монашек-ласточек остановилась около меня. В числе прочих подплыл круглый, как блюдце с чёрной отметиной на хвосте карась-ласкирь. Он уставился плоскими глазами на картину и начал задумчиво жевать губами. Подошли серебристые кефальки. Самая храбрая из них подплыла к листу и клюнула его. Её примеру последовали подруги» (2, 40). Художник удивлен тому, что едва он отплыл, целая стая рыб метнулась поближе к картине, «ударяясь губами о неё». Оказывается, рыб притянули к себе краски, замешанные на растительном масле, и в короткое время картина была съедена.

Познавательная направленность произведений С. Сахарнова не только велика, но и весьма своеобразно сориентирована. Она осуществляется исподволь, каждый раз в процессе всё возрастающей увлеченности читателя темой и изображением. Писатель активизирует средства воздействия на психологию младших школьников и подростков, в частности, широко используя такие малые, но ёмкие жанры, как сказки и рассказы. Он заражает и самой манерой повествования от первого лица, выступая в роли непосредственного и заинтересованного наблюдателя и первооткрывателя всего удивительного в живой природе морских глубин. Возможно, именно желание передать свою влюбленность в море как можно большему количеству ребят питало его неутомимую энергию служения любимому делу и на посту многолетней работы в должности редактора журнала «Костёр». И не случайно именно там публиковался и ещё один такой же одержимый морем человек – Владислав Крапивин, кумир многих поколений уральских мальчишек и девчонок. Подобно тому, как сам Сахарнов заболел темой, прочитав ещё подростком «Двадцать тысяч лье под водой» Жюль Верна, этот писатель оказался поражен ей после «Острова сокровищ» Р. Л. Стивенсона. Они оба оформили своим литературным трудом очередное звено в бесконечной цепи этой неумирающей в литературе темы. Сами очарованные, они открыли несметные возможности в её разработке.

Мало перечислить произведения Крапивина, уже заглавиями сигнализирующие о пристрастии автора: «Красный кливер», «Капитаны не смотрят назад», «В ночь большого прилива», «Баркентина с именем звезды», «Тень Каравеллы», «Острова и капитаны», «Ллоцман», «Возвращение клипера «Кречета» и другие. Явлением уникальным, повлиявшим на миропонимание и судьбы сотен ребят, стал полвека уже существующий детский отряд «Каравелла», где учат ребят делать модели кораблей, строить и управлять яхтами, ходить в походы. У них существует своя форма, свой устав, флаг и звания. Они живут осмысленной и интересной жизнью, становясь членами одного сообщества, единомышленниками, которых объединила страсть к морю.

Такой просветительской, воспитательной энергией пронизана и созданная Сахаровым в 1972 году детская морская энциклопедия «По морям вокруг земли» (художники Э. Беньяминсон и Б. Кыштымов)⁴. Обращённая к школьникам младшего возраста, она способна заворожить и подростков. Девятнадцать морей и океанов описаны в ней, моря цветные – желтое, черное, красное, и такие, о которых многие узнают впервые: Аравийское, Коралловое, Карибское. Автор знакомит с историей мореплавания и рассказывает о судьбах первооткрывателей новых земель, битвах и кораблекрушениях. Он знакомит читателей с типами кораблей, их устройством и биографией от рождения до смерти, с их флагами и знаками различия. В рисунках и фотографиях представлены те, кто в море живёт и кто водится в океанах. Писатель даёт информацию и тут же проверяет её усвоение, серьёзно и играючи, используя креативные возможности самой темы с её внутренней загадочностью и вариативностью. Он задаёт многие неожиданные вопросы, вроде: «есть ли реки без берегов», «может ли кит проглотить человека», «у кого в море самый длинный нос», «почему у рыб спинки тёмные, а брюшки светлые» или «одно ли у моря дно», «какого цвета кровь у рыб» или «может ли рыба утонуть в воде». С. Сахарнов пишет весёлую энциклопедию, она наполнена разного рода смешными рассказами и побасёнками, загадками и викторинами. Её крошечные разделы называются: «Разговоры на полубаке» и «Морские враки», «Бестолковые вопросы» и «Заковыристые слова». Шутя и говоря серьёзно, автор обогащает школьников знаниями и одновременно, побуждая их наблюдать, сопоставлять и думать, формирует устойчивый интерес к активному взаимодействию с окружающим миром и в конечном счёте к увлекательной профессии. Вполне закономерно за книгу «По морям вокруг земли» С. Сахарнов был удостоен первой премии Междуна-

⁴ Сахарнов С. По морям вокруг Земли. – М., 1972.

родной книжной ярмарки в Болонье (1972), премии на фестивале в Братиславе (1973) и серебряной медали на Международной книжной выставке в Москве (1975).

В заключение следует сказать, что преданность теме, извлечение из неё всё новых возможностей проявления авторской заинтересованности, формирует ту особого рода содержательную и эмоциональную целостность духовной энергии, которая благотворно воздействует на нравственный состав души подростка. Добро, о котором мы так часто и так общо говорим, является при этом въяве, добро без кулаков, добро как светлое и созидательное начало мира. Как будто о себе самом писал эти строки С. Сахарнов: «Не потому ли плавают люди, что море ранит сердца? Редко тот, кто хоть раз держал в руках штурвал или парусную снасть остаётся на берегу. Есть люди, которые плавают всю жизнь».

Е. В. Харитонова (Екатеринбург)

Ребенок и мир в прозе Олега Раина: особенности взаимодействия, типы конфликта*

Андрей Олегович Щупов (р. 1964) – современный прозаик, живет и работает в Екатеринбурге; произведения для детей публикует под псевдонимом Олег Раин. Он автор трех книг, написанных о подростках и для подростков: «Спасители Ураканда» (фантастическая повесть, 2008 г.), «Слева от солнца» (роман, 2008 г.), «Отроки до потопа» (роман, 2009 г.). Все книги вышли в екатеринбургском издательстве «Сократ». За эти книги автор удостоен нескольких литературных наград. В 2008 г. за книгу «Слева от солнца» Олег Раин стал лауреатом Национальной детской премии «Заветная мечта», за тот же роман получил премию Владислава Крапивина, в 2009 г. ему была присуждена премия «Алиса» на фестивале «Роскон» за книгу «Спасители Ураканда». Роман «Отроки до потопа» принес автору еще одну премию – им. П. П. Бажова.

В настоящей статье речь пойдет о сюжетно-конфликтном уровне организации двух произведений 2008 г. – фантастической повести «Спасители Ураканда» и романа «Слева от солнца».

* Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта УрО – СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

Фантастическая повесть «Спасители Ураканда» рассказывает о некогда прекрасной и счастливой стране, которая ныне завоевана и фактически погублена непонятным чудовищем Бранганией. Юный король Ураканда спасается от гибели и находит пристанище на Земле (его лаборатория, напоминающая по внешнему виду сарай, расположена поблизости от летнего лагеря). Он ищет средство для спасения и освобождения своей страны, однако самостоятельно, в одиночку не может решить эту задачу. Справиться с ней ему помогают обычные ребята из обычного уральского лагеря летнего отдыха. Они не обладают никакими особыми возможностями и способностями, но им удастся помочь королю освободить Ураканд от Брангании благодаря сообразительности, дружбе, чувству юмора.

Вымышленное наименование «Ураканд», очевидно, вызывает ассоциации с топонимом «Урал». Сопоставление оправданно: лагерь летнего отдыха находится на Урале; помимо того, специфика топоса – Урал как особое место – становится объектом детской рефлексии. Так, герои повести – а это младшие подростки, дети 10-11 лет – рассуждают о разного рода увлекательных и таинственных вещах: об индейцах, лохнесском чудовище, кладах. И в этом ряду возникает упоминание героя уральской – бажовской – мифологии: Великого Полоза («Это ж такая змеюка – не меньше Годзиллы!.. он любого в нору утащит. Схватит за ногу – и нет тебя!»¹), появляется имя Бажова («А может, Бажов выдумал все про Полоза? Он же сказочником работал»²). Вспоминают дети и об основной функции фантастического персонажа – быть хранителем подземных сокровищ («Он же специально такой. Чтобы камни драгоценные охранять»³). А далее один из подростков авторитетно заявляет «Это ж Урал. Где ни копни – сразу в камни упруешься»⁴). Таким образом, уже в первой главе, выполняющей роль экспозиции, фиксируется представление об Урале как крае, наделенной некоей тайной. Урал – это загадочная, хотя и родная земля, обладающая древней историей. Чуть позже возникает беглое упоминание о том, что «родители Артема (главного героя повести. – *Е. Х.*) уехали в длительную археологическую экспедицию – «куда-то в окрестности города с чудным именем Самарканд»⁵. Происхождение имени города современные востоковеды истолковывают неоднозначно; одна из версий

¹ Раин О. Спасители Ураканда: Фантастическая повесть. – Екатеринбург: Со-
крат, 2008. С. 6.

² Там же. С. 7.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 25.

сообщает, что греки называли город Мараканда – «город на реке с поросшими растительностью берегами», «город, в котором много зелени и фруктов»⁶. Отметим, что в вымышленном топониме Ураканд просматриваются важные смыслы: знакомое и одновременно таинственное; далекое, но родное. Юный король так представляет новым друзьям свою страну: «Ураканд – это лесное царство. Это родина ароксов – перводеревьев, поддерживающих связь с деревьями всего мира»⁷.

Мотив дерева относится к числу ключевых в этом тексте, он несет повышенную семантическую нагрузку. Так, мотив появляется уже в первой главе повести – разговор о чудесах и приключениях происходит на главной «штабной березе» – это дерево, на котором можно уютно устроиться и при этом чувствовать себя уютно и защищено. Затем трое из ребят, для самоутверждения и для того, чтобы их зауважали другие, решают забраться на самую верхушку березы и оставить там какой-нибудь знак: первое, что приходит ребятам в голову, – зарубка. Но, уже надрезав ножом кору и случайно при этом поранив палец, Артем вдруг ощущает, что ему жаль березу, на которой останется ранка:

Артем же, глядя попеременно то на свою порезанную кожу, то на березовую ранку, неожиданно для себя поднес палец к оцарапанной коре. И случилось маленькое чудо: капля крови слилась с каплей сока, растеклась крохотной лужицей, впиталась в древесную кору. Прижав ухо к стволу, Артем явственно услышал стук чужого сердца – медленные могучие толчки. Это дерево тихо и ритмично гнало вверх собственную кровь – тот самый березовый сок.

– Ты не обижайся, – шепнул Артем. – Мы ведь с тобой теперь братья по крови...⁸.

Далее ребята продолжают восхождение, однако до самого верха березы не добираются, срываются, и дерево, чтобы спасти породнившегося с ним человека, перебрасывает детей в предместья Ураканда, в один из пространственно-временных слоев, параллельных современному земному существованию. Иное, чужое пространство дети вынуждены осваивать самостоятельно, прежде чем им встречается юный

⁶ См. об этом: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка (онлайн-версия). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Vasmer-term-11585.htm>; Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. URL: http://enc-dic.com/enc_big/Samarkand-52574.html; Википедия. Свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%B4>.

⁷ *Раин О.* Спасители Ураканда. С. 166.

⁸ Там же. С. 63-64.

король Ураканда, который наконец сообщает детям, что они находятся в Седьмом Лесном Королевстве, вплотную сопряженном с земной параллелью. Он же рассказывает детям о мироустройстве и о беде, постигшей его страну. Деревья и впоследствии не оставляют породнившегося с ними человека: они приходят на помощь Артему и его друзьям, когда их обижают главные хулиганы лагеря. Образ одушевленно-го – мыслящего и чувствующего – дерева, образ леса как «единой семьи со своей иерархией и собственным языком» с неизбежностью отсылает читателя к мифологическим сюжетам и мотивам (архетип Мирового древа) и к известнейшим фэнтезийным сочинениям: трилогии Толкиена «Властелин колец» и «Хроникам Нарнии» Клайва Стейплза Льюиса. Чудесным помощником героя-протагониста становится лабран – это ожившее растение, которое может есть, пить, испытывать эмоции – и погибает, спасая своего хозяина.

Беда, постигшая Ураканд, заключается в том, что его захватила Брангания – это «черная масса без конца и края; чудовище, аппетит которого безграничен»⁹. Именно Артем догадывается, что Брангания – это «множество существ, прячущихся от внешнего мира»; некий «биологический щит, который позволяет безнаказанно захватывать чужие земли»¹⁰. Для освобождения от Брангании нужно лишь подцепить ее несколькими крючками и свернуть рулоном. Расчет оказывается верен – под черным покрывалом обнаруживается масса серых шевелящихся тел. Ребята участвуют в счастливом освобождении Ураканда от Брангании.

Сюжетную основу повести, таким образом, составляет приключение. Приключенческий контекст (с четкой фабулой, выстроенной интригой, хорошо прописанными характерами героев), однако, не отменяет и не заменяет нравоучительного и образовательного потенциала произведения. В рассматриваемой повести не комментарии повествователя несут повышенную дидактическую нагрузку, но реплики самих ребят – главных героев повести, а также высказывания Астронома. Астроном отчасти выполняет функции героя-идеолога, это мотивируется тем, что он старший товарищ ребят, он их защищает, помогает ориентироваться как в «своем» мире, так и в «чужом» пространстве. Кроме того, Астроном – юный король, и некую царственность своего друга ребята ощущают еще до того, как узнают о его происхождении и статусе, и, очевидно, это тоже придает вес его словам. Так например, в ситуации, когда Астроном приходит к ребятам на выручку и после того, как обидчики были наказаны, он резюмирует: «Уж поверьте, лю-

⁹ Раин О. Спасители Ураканда. С. 128.

¹⁰ Там же. С. 162-163.

бое исправление начинается с того, что человек задумывается»¹¹. Астроном же объясняет ребятам особенности мироустройства:

Думаю, вы уже догадываетесь, что во Вселенной хватает разумных миров. Вот и мое королевство издавна входит в одно из сильнейших галактических сообществ. А именуется оно Союз Достойных Королей. <...> То есть таких королей, которые в состоянии поддерживать свою власть без войн и крови. Кстати, по этой же причине ваши государства в этот союз пока не приглашаются. <...> С технической стороны вы даже более сильны. Но, к сожалению, без агрессии вы жить пока не умеете, и оттого ум землян становится даже опасным. По этой самой причине за развитием вашего мира Союз Достойных королей наблюдает с самым пристальным вниманием¹².

В повести «Спасители Ураканда» явлены разные типы конфликта. Сказочный / фантастический контекст образует внешний конфликт – это столкновение ребенка со злом, которое в данном случае принимает фантастические формы; межличностный конфликт в этой повести сводится к конфликту со сверстниками (старшие подростки – младшие подростки), действие происходит в летнем лагере – поэтому типичные конфликты подростка и родителей, подростка и учителя не эксплицированы; и, наконец, внутриличностный конфликт – конфликт, который сопровождает ситуацию взросления героя-подростка, становление его самосознания, формирования личности.

Представленные типы конфликта выявляются и в романе «Слева от солнца». Главный герой – четырнадцатилетний хакер Генка. Он настоящий компьютерный гений; личность уже известная – если не легендарная – в определенных кругах (первая из четырех частей повести именуется «Хакер»). Генка незаконно проникает в сервер одной крупной компании. К нему домой немедленно является участковый с человеком в штатском, как выясняется, представителем этой компании, у подростка изымают жесткий диск, отключают Интернет. Складывается небезопасная для Генки ситуация, и участковый, который помнит Генку еще малышом, настаивает на том, чтобы Генка исчез на некоторое время, скрылся, уехал. Генка пытается найти защиту у влиятельных людей – но попытки безуспешны, обрести покровительство ему не удастся, и Генка отправляется к родственникам по отцовской линии (бабушке и деду) в глухую-преглухую деревеньку Соболевку (это вторая часть романа «Кудыкина дыра») до осени. В жизни героя-подростка каникулы – особый период жизни, это время, наделенное

¹¹ Раин О. Спасители Ураканда. С. 188.

¹² Там же. С. 190.

повышенной семиотичностью, время, за которое ребенок может стать другим, – в сущности, перейти в следующий психологический возраст. В Соболевке нет не только Интернета или сотовой связи, нет даже простого электричества, зато там живут хорошие люди, с которыми у Генки завязываются добрые теплые отношения: это его собственные бабушка и дед и компания соболевских детей – детей, фактически оказавшихся брошенными. Генка начинает ощущать себя частью рода и частью этого места. Он считает возможным и необходимым оживить умирающую деревню. В Соболевке совершается своего рода локальная революция (третья часть романа носит название «Революция»): Генка вместе со своим новым другом афганцем Валерой Огородниковым проводит электричество, показывает детям фильм про море, корабли и пиратов, отправляет девочку Варю, страдающую хромотой, на свои, заработанные на Интернет-проектах деньги лечиться. Кроме того, Генка узнает, что в Соболевке некогда был военный полигон, он со своими друзьями отправляется в заброшенный бункер, где обнаруживает разлагающиеся останки химического оружия и разрабатывает план по их ликвидации (четвертая часть романа «Пируэты»). Практически в финале героя постигает его собственное прошлое: нельзя забывать, что Генка – пусть и малолетний, не реальный, а виртуальный, но – преступник). Бывшие друзья, ставшие теперь врагами, пытаются отомстить Генке. Но деревенские жители не дают его в обиду, все заканчивается благополучно. Кроме того, в Соболевке Генке приходится в первый же день пребывания в Соболевке пережить символическую смерть – он едва не утонул в пруду. Его спасают Варя и Юрашка – деревенские дети. Избавление от смерти представляется вторым рождением: «Мог умереть, но не умер – значит как бы родился заново. И получалось, что Соболевка стала для него родиной»¹³. Не случайно в символическом же сне Генке видится, будто бы он сшивает мертвое и живое пространство деревни: «И снилась ему, разумеется, его новая родина. Распластав руки на манер птичьих крыльев, подросток парил над деревней, и удивительным образом у него получалось то, что не выходило у других. При этом ему постоянно приходилось пересекать линию терминатора – того самого, о котором рассказывал Юрашка. Наподобие иглы Генка нырял в темную ткань и вновь вырывался обратно. Погружался в промозглую воду и выгребал на поверхность – словно что-то стягивал и зашивал. Это давалось непросто, но там, где он пролетал, крапива и чертополох расступались, пепел с золой обращались в срубы, накрывались шляпами крыш. Безо всякого дождика

¹³ Раин О. Слева от солнца: Роман. – Екатеринбург: Сократ, 2008. С. 115.

избушки грибами прорастали там и тут, сами собой начинали дымить трубы, а во дворики возвращались прежние хозяева. Но он не успокаивался и продолжал парить над деревней, продолжал парить над деревней, продолжал делать свое непонятное дело. Странно, но впервые в жизни Генка был убежден на все сто, что делает что-то доброе. Нужное и полезное для других. Чрезвычайно важное – для себя самого»¹⁴. Таким образом, бегство от проблем в «кудыкину дыру» оборачивается обретением истинных ценностей. Покинув дом в начале каникул, Генка возвращается в город в конце лета в новом качестве.

Примечательно, что зачастую выстраивание сюжета как нравственного испытания героя являет собой зону повышенной дидактической активности, но Олегу Раину удается избежать заданности сюжетных развязок, резонерской предопределенности. Сюжеты произведений Олега Раина подвижны саморазвитием характеров и обстоятельств, в не авторским своеволием. Жизненный этап, на котором находятся герои Олега Раина, имеет статус переходного и чреват разного рода столкновениями. Типы конфликта определяют мотивы поведения персонажей, отражают разные способы противостояния внешнему миру. Столкновение со злом, имеющим условно-фантастические или конкретно-социальные очертания, помимо навыков противостояния внешнему миру, формирует в подростке способность находить точки опоры внутри себя. Конфликтная ситуация, поддающаяся гармонизации, зачастую способствует социализации подростка.

¹⁴ Раин О. Слева от солнца. С. 115.

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Е. К. Созина (Екатеринбург)

Повести о детстве в современной уральской прозе*

Повести о детстве – это, конечно, не детская проза, они не часто бывают рассчитаны на детское прочтение и обычно пишутся авторами исходя из иных целей, сугубо индивидуальных, будь то задача самопризнания / самопознания, исповеди, анализа прошедшего и подведения итогов или составления планов на будущее. Однако зачастую создание повести о собственном детстве является для писателя материалом и импульсом к последующему творчеству, рассчитанному уже на детское восприятие. А кроме того, в силу особого характера повествования автобиографические произведения о детстве занимают некий промежуток между детской литературой и собственно «взрослой»; особенно это очевидно по таким классическим произведениям, как «Детство» Л. Толстого, «Детство Никиты» А. Толстого, «Детство» М. Горького, повести К. Паустовского и мн. др.: их с равным увлечением читают люди разных возрастных групп.

Объектом моего внимания стали повести о детстве, созданные на Урале, даже более того – в Екатеринбурге или его окрестностях – за последние годы, хотя само понятие «последних лет» оказывается здесь довольно растяжимым. Это повести В. А. Блинова «Вождь и красotka» и «В синем небе красный парашют», первая из них датируется автором 1983 годом, вторая в последнем издании 2008 г., которое их включает, опубликована без даты; «хроника» «Насущные нужды умерших» И. Сахновского, вошедшая в последнюю книгу 2009 г., но написанная значительно раньше, в 1998 г., и опубликованная в 1999-ом («Новый мир», № 9); «Бесконечный поезд» Е. Касимова 2003 г.; «Имя от пришельца» Б. Н. Телкова – книга 2009 г. Их объединяет 1) упомянутая выше география, 2) литературная топография: во всех повестях речь реально идет о детстве героев-рассказчиков, проведенном в небольших уральских городках или городах, но – за исключением «романа-хроники» Сахновского – локализованных до одной-двух улиц, где и проходило детство героя (особенно здесь показательны повести Блинова), 3) вытекающая отсюда некая общность, а одновременно и свое-

* Исследование выполнено при поддержке РГНФ «Урал», № 09-04-83404 а/У.

обычность детства, определяемая особенностями как топографической, так и социальной среды – «особым бытом Урала», если воспользоваться словами классика. Уральский отпечаток очевиден даже в произведении Сахновского – несмотря на то, что он, единственный их всех авторов, движим стремлением покинуть этот край раз и навсегда, и в финале повести его герой осуществляет авторскую мечту.

Уральское детство героя каждой из этих повестей трудно и обильно не столько разнообразными «дарами», сколько лишениями и тяготами обычной жизни, которая в ту пору не особо отделяла ребенка от взрослого. Поскольку повести писались уже в новый, постсоветский, период, в каждой из них в большей или меньшей степени подчеркнуты реалии именно советской жизни, отразившиеся в сознании ребенка и подчас причудливо трансформированные им, а скорее даже – сознанием взрослого повествователя, для которого детство, согласно общепринятой мифологеме, – это «золотая» пора, а значит, переживаемые в нем трудности, даже боль и страдания обязательно искупаются иными и счастливыми качествами самого детского восприятия мира, способного скоро забывать обиды и волшебным образом преобразовывать черное если не в белое, то в розовое, голубое и пр. Ни эдиповых комплексов, ни «стадий зеркала» и прочих психоаналитических страстей для наших авторов в их детстве нет (что вовсе не означает, что этого нет в их книгах).

В рамках статьи мы ограничимся разбором произведений в аспекте того уровня организации текста, что, с одной стороны, связывает автобиографические произведения о детстве с детской литературой, а с другой, держит структуру автобиографического текста: это особый характер повествования и способность рассказчика проникнуть во внутренний мир героя-ребенка. Анализ текстов с указанных позиций неминуемо влечет за собой и отслеживание некоторых иных аспектов изображения мира детства писателями, главным образом тех, которые означивают вхождение ребенка в мир взрослой жизни и потому оказываются сквозными для всех повестей.

Как известно, в любом автобиографическом повествовании присутствует некий зазор между героем и повествователем, он естествен и кроме чисто литературоведческих факторов объясняется различием в возрасте: обычно повествователь пишет о себе-герое, пребывая в ином временном режиме. Однако это зазор, или промежуток, снимается переходом повествователя на точку зрения себя-героя – ребенка, подростка, юноши, благодаря чему достигается иллюзия достоверности, правдоподобия повествования, читатель обретает состояние искомогоживания в мир произведения, без чего вообще трудно достигим эф-

фект искусства. И. Сахновский – наиболее безупречный художник из всех вышеназванных писателей – вводит нас в сознание себя-героя-мальчика постепенно, без какой-либо оговорки своего тогдашнего возраста, т. е. фабульного времени героя: обычное вечернее укладывание ко сну, которое и есть содержание его самого раннего воспоминания о Розе, могло бы происходить когда угодно, мы не сразу переключаемся в регистр восприятия ребенка и лишь по мере его рассказа о ночных думах и фантазиях начинаем понимать, кто перед нами. Однако повествователь еще долго не отпускает героя от себя, он словно прощупывает его сознание своим взрослым всезнанием, комментирует своим теперешним пониманием – как, например, здесь: «И в этом новеньком пространстве тишины вдруг зазвучало наше с Розой молчание, наше обычное, ничуть не тягостное одиночество вдвоем. Мы, можно сказать, почти не замечали друг друга – бытовая участь самых нужных людей и предметов, если они постоянно рядом»¹. Последняя ремарка явно превышает возможности и героя, и повествователя, следующего за героем, – она носит авторский характер. Подчеркнем также, что создается почти двусмысленная ситуация – двое готовятся ко сну, и кто же Роза, кем она приходится герою, мы не знаем. Интрига незнания, или неполного знания, прочерчивается далее, сам герой размышляет: «Мне нужно было понять, кто такая Роза. Я только что обнаружил, что почти ничего не знаю об этой женщине»². В ситуации почти детективной, почти криминальной неопределенности формируется первое впечатление о Розе – оно будет окрашивать последующую жизнь героя, и автор-повествователь делится им с читателем как самым дорогим и красивым воспоминанием детства. Роза встает ночью, чтобы успокоить неспящего мальчика и поправить его упавшее на пол одеяло; Роза нагая, потому что, как говорит герой-повествователь, «Роза всегда спала голая, она и меня к этому приучила». Но вот это ночное вставание, одаривающее нас синестетикой зримой телесности: «Ее лицо заслоняла плотная тень, но голое тело, гладкое и тонкое, было просвечено почти насквозь ночным серебряным светом. Едва успев прикрыть глаза, я ощутил волну теплого телесного ветра и сквозь опущенные ресницы увидел прямо перед собой маленький волнистый живот. Его затеняли груди, похожие на два высоких кувшина»³. Пронизанность женского тела ночным серебряным светом – соотнесем этот образ с последующим, главным и единственным зрительным впечатлением от

¹ Сахновский И. Насущные нужды умерших // Сахновский И. Нелегальный рассказ о любви. – М., 2009. С. 10.

² Там же. С. 12.

³ Там же. С. 13.

Лоры, первой и главной любви Сидельникова – ее взглядом, ушедшим «необратимо»: «Но пока он все еще длится, и серо-голубые льдистые радужки, опрокинутые в невидимый жар, начинают плавиться и прибегают к защите слабой заресничной тени»⁴. Герой Сахновского смотрит на женское сквозь ресничную тень, его обдает жаром лунного тела, и именно лунные женщины отныне станут определять его личную «аниму» – термин Юнга здесь вполне уместен.

Совсем иным рисуется опыт общения с женским и первых сексуальных впечатлений героев других повестей избранных нами писателей. Чаще всего это также вглядывание-высматривание, но имеющее отчетливый привкус запретного и стыдного. В повести Блинова подросток случайно оказывается зрителем любовного свидания учительницы и военрука, и эта общая – его и ее – тайна сближает их, а впоследствии позволяет герою осуществить страстно желаемое обладание этой женщиной, что и составляет завершающий этап его взросления. В детстве героя Телкова сексуальный опыт героя-вуайера вообще имеет чрезвычайную значимость для его личностного созревания, хотя не распространяется далее смотрения или подглядывания. И чаще всего он несет социальный, средовый смысл – он типологичен: так делают *все* мальчишки в окружении героя, и нарушать этот неписанный закон – значит выглядеть белой вороной, парией. Что, Впрочем, не исключает личного интереса подглядывающего мальчика. Насколько для Сахновского важна прикритость, утаенность сокровенного (романтический дискурс), настолько мальчика Телкова привлекает выход потаенного из сокрытия. Это обнажение сокрытого, знаменующее переход ко взрослости и к иной, не советской социальности символизируется в его повествовании образом скульптуры, увиденной им-ребенком в Тагиле, куда он изредка наезжал с матерью из своего поселка: «Я скакал впереди, пока сквозь чугунную ограду и заросли кустарника не увидел нечто такое, отчего, споткнувшись, едва не боднул головой тротуар. ТАМ стояли, вернее, бежали-порхали неведомо куда обнаженные юноша и девушка. Да! памятники... ну, конечно, не живые, но ГОЛЫЕ!»⁵. И тут же дается еще один вариант женского образа, воплощающего сексуальные фантазии и желания уральских подростков и мужчин: «Правда, слабую конкуренцию этой скульптуре создавало панно, висящее на бетонной перемычке между домом быта “Эра” и “Детским миром”. Конечно, нынешнему поколению подростков, видевших еще в детском садике “Эмманюэль” в натуре, по барабану наша Хозяйка Медной горы, но, как помню, пацанов из моего класса

⁴ Сахновский И. Насущные нужды умерших. С. 52.

⁵ Телков Б. Имя от пришельца. – Нижний Тагил, 2009. С. 25.

шибко впечатляла эта статная тетенька, вышедшая к людям, не то в тесном, не то в мокром платье. По холмам и впадинам на ее рельефном теле ползали восторженные взгляды всех проходящих мужчин, независимо от возраста»⁶. Характерная черта письма Телкова в целом: герои бажовской мифологии не просто введены в жизнь – они «спущены» на уровень языка, так что Хозяйка Медной горы, например, становится центральным элементом символического поля, в котором располагаются желания уральских мужчин; осуществляется «символизация символа», если воспользоваться выражением Лакана⁷. Одновременно эта сцена показывает нам, как для персонажей дискурса Телкова происходит замещение реального символическим воображаемым (что в целом было характерно для той эпохи и на что бывают рассчитаны все средства городской рекламы и артдизайна), а сам повествователь благодаря прописыванию им этих смыслов овладевает своими фантазмами, как и своим телом, – овладевает символически, через речь. Здесь и состоит, как мне представляется, существенное отличие нарративного опыта Телкова от соответствующего опыта у Блинова: его повествователь в финале повести «Вождь и красотка», описывая словно специально организованную автором встречу выпускников, открывает читателю (но не своим одноклассникам) тайну состоявшегося обладания обворожительной учительницей истории. И хотя примеров подобного можно найти много в самой жизни, мы не очень верим Блинову: само обладание – это скорее знак заключительной идеологической победы героя над «страшным, смутным» временем, определившим его детство, но знак, слабо подготовленный психологически.

Вернемся к Сахновскому. Детский опыт постижения мира определяет у него буквально всю последующую жизнь, и не только автобиографического героя, но и его женщины, его Розы: через этот опыт мы взираем на город, в котором живет Сидельников, и город возникает в руинах и серебре («Главным украшением площади служили руины будущего драмтеатра – летаргическая стройка...», «Гипсовые мешковатые фигуры труженика и труженицы у Дома культуры “Серп и молот” блистали чистым серебром...»⁸). А потом маленький герой дарит своей Розе самый дорогой подарок – 11 лет жизни: в день рождения он желает ей дожить до 1975 года – ведь это так далеко, недостижимо, «почти фантастическая дата». Пожалуй, только здесь в отношении автора к своему герою появляется легкая ирония («Он вдруг ощутил себя носителем бесконечной щедрости...», «Преисполненный добрыми

⁶ Телков Б. Имя от пришельца. С. 25-26.

⁷ Лакан Ж. Имена-Отца / Пер. с франц. – М., 2006. С. 38.

⁸ Сахновский И. Насущные нужды умерших. С. 19.

чувствами, Сидельников обвел пожирнее завершающий восклицательный знак...»⁹), хотя здесь же уловлена особость обращения ребенка со временем – нечувствительность детского сознания к нашим привычным формам измерения и понимания времени. Сидельников задает Розе время оставшейся жизни, с этого момента часы начинают отсчет – и в этот момент мы узнаем о времени и возрасте героев, а также начинаем догадываться о степени их родства: «Истекал август неповторимого тысяча девятьсот шестьдесят четвертого. Месяц назад Сидельникову пошел седьмой год. Розе через два дня исполнится пятьдесят. Жить ей останется ровно одиннадцать лет»¹⁰.

Отметим деталь, не принятую в автобиографических произведениях более классического, или традиционного, типа: смена залога, происходящая в повествовании Сахновского со второй главы: первое, самое главное воспоминание детства – «голое, ночное» – дается в автодигезисе, затем я-герой становится Сидельниковым, хотя детство еще длится и включает в себя много событий: катание по городу, знакомому незнакомцу, на трамвае до пляжа, то самое пожелание Розе вечной, одиннадцатилетней, жизни, включившее ее счетчик, игры в Бахчисарайский фонтан и сопутствующее им первое непонимание Розой внука, непереносимые в ту пору и пока чисто теоретические узнавания телесного низа, происходящие благодаря более ушлой и знающей жизнь соседской Лизе Дворянкиной, наконец, первый опыт сочинительства и за героя переданный повествователем рассказ Розы о ее муже, деде Сидельникова (эта информация окажется востребована позже). На этом, по сути, детство истекает и вприпрыжку переходит в отрочество, которое запоминается герою и повествователю как сплошная беспрерывная драка, неминуемо влекущая за собой смену очередной школы («В общей сложности до получения аттестата зрелости со всеми пятерками в меру созревший Сидельников успел сменить четыре школы»¹¹). Роза умирает вместе с взрослением внука – в период его первой любви, которая по определению может быть лишь «самой большой и несчастной», а одновременно «огромной и счастливой»¹². Но Роза и остается вечным сторожем внука, его защитником в уже большой взрослой жизни.

Во всех отмеченных произведениях сюжет движется в логике разворачивающейся «хартии» жизни героя. В повестях Сахновского и Блинова это происходит более или менее последовательно, сюжет

⁹ Сахновский И. Насущные нужды умерших. С. 23.

¹⁰ Там же. С. 24.

¹¹ Там же. С. 46.

¹² Там же. С. 44.

организуется вокруг центральных эпизодов развития личности ребенка / отрока. Сами кульминационные эпизоды общи для многих повестей о детстве: первая любовь, смерть близких, инициация подростка, происходящая тем или иным способом, школьные передражки... Чем более взрослеет герой Сахновского, тем больше автор-повествователь отдалается от него, тем более трезвым и подчас ироничным становится его комментарий, хотя, с другой стороны, пристальная и трансформирующая очертания предметов оптика определяет и видение героя, и взгляд повествователя – в ней они родственны; отсюда рождается пронизывающая глубь предметов визуальная метафоричность стиля Сахновского.

Повести Касимова и Телкова организованы иначе: это собирание в одну кошелку различных, хотя также весьма значимых эпизодов жизни автобиографического героя, образующих отдельные главы на правах целостных рассказов. «Бесконечный поезд» Касимова именуется автором «повестью в рассказах», а «Имя от пришельца» Телкова вообще определяется как «сборник рассказов» в силу того, что книга создавалась не одновременно и не последовательно. Но в собранном виде она все-таки претендует на повесть. Связь между отдельными рассказами-главами имеет не генетический характер, а чисто фабульный, кумулятивный: что вспомнилось, что запечатлелось в памяти и на письме. Более очевидна и подчеркнута роль автора-повествователя, концентрирующего вокруг своего нынешнего сознания все эти фрагменты собственной жизни. Хотя и они выстраиваются в привычной для автобиографических произведений логике расширяющихся кругов жизни: рассказ о родителях, бабушках-дедушках, детских играх и друзьях, о школе, первых обидах и достижениях. Заметим, что и у Касимова, и у Телкова рассказу о жизни героя предшествует его «пренатальный опыт»: обсуждение родителями и близкими людьми его будущего, самой возможности его существования и выбор имени, которое, согласно общепринятой точке зрения, определяет судьбу. Отец касимовского героя грозит назвать его именем возвышенным и странным для уральского уха – Христофор. Герой Телкова получает имя, которого он долго стесняется и которое он едва не делит с поросенком, – Борис. Это маркирует весьма существенные различия между ними: Касимов лишь придерживается автобиографической линии, но порой весьма далеко отходит от нее, пытаясь воссоздать историю воображаемых предков своего героя. Он целенаправленно создает миф о себе-герое, причем миф романтический и этнорегиональный: подчеркнуто смешение в его «я» татарских корней со стороны матери, точнее, бабки Матрены, издавна живущей на Урале, и болгарских истоков от-

ца. Вымышленные истории болгарских предков, вынесенные в финал, конкурируют с суровой правдой уральского детства героя и в то же время обнаруживают свою художественную необходимость: они словно задают и проясняют романтическую настроенность героя-повествователя, его тягу к странствиям, его южные, морские симпатии и привязанности. В отличие от него, Телков правдоподобен и дотошен. Его мир наполнен не вещами-символами, знаками определенных событий, как у Касимова, у которого их крайне немного: шляпа, дом, финка Баразика, – а реальными вещами, бытом, означающими скудость жизни горняцкого поселка в окрестностях Тагила и раскрывающими смысл пословицы «Голь на выдумку хитра», но и чрезвычайно дорогими его памяти. Многие из них, как, например, самогонный аппарат, телевизоры разных марок, знаменитые свалки двух видов – горючие и шлакоотвальные – заключают в себе само время и отмечают смену эпох.

Причудлива и разнообразна субъектная организация в повести Касимова. Я-повествователь сменяется неким посторонним, когда-то знавшим его отца, затем матерью, затем безличным повествователем – и снова «я», но уже героя. Понятно, что тем самым достигается многофокусность взгляда, одна точка зрения корректирует другую, что особенно важно при учете трудных сюжетных взаимоотношений родителей героя, а также преимущественной локальности и необъемности самих воспоминаний. Рассказывая о детстве, повествователь естественным образом воспроизводит логику детского сознания, подчас переходит на слог героя, образуется так называемый «взгляд вместе», как принято его называть в нарратологии, т. е. двойная позиция: поддерживающий сюжетику и организацию текста взгляд повествователя вбирает в себя голос героя, причем достаточно ощутимы здесь мушкетерские интонации голоса автора, самого Касимова. Даже не двойная, а тройная фокализация наличествует в главе «Дорога, вымощенная желтым кирпичом». Здесь создается сновидчески-лирическая реальность, в которой герой-повествователь наблюдает себя со стороны, пытается войти в свои давнишние воспоминания и одновременно размышляет о том, почему и что дано нам помнить о детстве, ведет воображаемый диалог со своим сыном, которым на символической дороге из желтого кирпича замещает себя. По сути, повесть Касимова – это повесть не столько о детстве, сколько о своем видении детства, о его значении в сегодняшней жизни человека. Вспоминающее-визуалистское письмо в чистом виде, приводимое в действие сенсорикой взгляда, зримыми ощущениями тогдашнего восприятия мира. Автор стремится привести в соответствие и координировать все

«свое», что таится внутри и требует выхода, включая личную и родовую, генетическую память, носящую доиндивидуальный характер. Поэтому метафора времени Касимова – это часы, которых много в доме его отца. «И все они тикали вразнобой, хотя время показывали одно»¹³.

Повести Блинова – это типичный автобиографический мимесис, обрамляемый словом повествователя. Тема первой повести была особенно злободневна в конце 1980-х – 1890-е гг., отсюда разоблачительный пафос автора-повествователя, его то иронические, то искренне сочувствующие интонации при описании персонажей. У Касимова и Телкова действие происходит в небольших поселках неподалеку от промышленного города, и это накладывает свой отпечаток на детство героев; наибольший «след» индустриальность края дает у Телкова. В повестях Блинова герои живут в Свердловске, но их топос ограничен, по сути, двумя улицами – Разина и Чапаева с безусловным приоритетом Разина – судя по всему, родной улицы автора. Однако, кроме редкого упоминания Уралмаша, иных примет большого промышленного города здесь нет, и сам быт жителей улицы, рисуемый Блиновым, носит полудеревенский, поселковый характер. Мать главного героя Васи Шишкина работает в текстильной артели и шьет на дому, они с сыном держат корову, которую из-за высоких налогов с болью и слезами им приходится вести на бойню; крестьянские корни семьи Васи (они родом с Вятки) очень важны для автора. Второй герой, также претендующий на центральность (свои автобиографические симпатии автор, судя по всему, разделит между ними), Владик Соколов, более интеллигентен и представителен (именно у него впоследствии происходит роман с симпатичной учительницей), дядя его – «прославленный каменщик», т. е. тоже, в общем, не классический для Урала тип пролетария.

Блинов не менее, чем Касимов, свободен в своем повествовании и временами меняет как модальность, так и залог: в основной сюжетно-миметической части повествование идет от третьего лица, но с переходом на проектируемые автором позиции персонажей: учительницы Любви Елисеевны, директора школы Ольги Викентьевны, отдельных мальчиков. Причем переходы эти утрированы, порой нарочиты, особенно в отношении учителей: повествователь словно играет, моделируя внутреннюю речь персонажа («Ольга Викентьевна подошла к большому зеркалу, приблизила к нему лицо... Все ли правильно сделано, не упустила ли чего? <...> Прямо на Ольгу Викентьевну взирал

¹³ Касимов Е. Бесконечный поезд. – Екатеринбург, 2003. С. 35.

он (Сталин. – *Е. С.*), отраженный богемским стеклом, взирал мудро и, как всегда, загадочно улыбался. М-да. Ольга Викентьевна расправила пенные складки жабо. Пора бы расстаться в этом излишестве. Завести строгий коверкотовый жакет, мужской галстук. А то все по моде тех, зазеркальных, лет. Пора отвыкать, пора»¹⁴). Но согласимся, что нечто похожее мы можем встретить во многих произведениях детской литературы: нарочитое и потому неизбежно производящее впечатление искусственности, невсамделишности изображение внутреннего мира героя, когда ироническая или насмешливая интонация повествователя разрушает планируемый эффект несобственно прямой речи. Здесь более привлекателен слог Телкова: он не стремится подделаться под точку зрения и речь мальчика, он везде сохраняет свой голос – взрослого человека, вспоминающего свое детство, а вместе с тем довольно искусно выдерживает точку зрения ребенка или подростка, передавая его восприятие и его, тогдашние, оценки и взгляды, но в своем же слове периодически соотнося их с новопоколенными, новоприобретенными, причем не столько им лично, сколько изменившимся временем¹⁵.

Более естественно и органично воссоздается Блиновым образ сознания подростка, Васи Шишкина, линия жизни которого определяет фабулу повести. Хотя очевидна и некоторая неопределенность, а точнее даже, запутанность «я» повествователя в прозе Блинова. Симпатии его временами переходят от Василия к его другу Владе, и эта ситуация не разрешается даже в финале, где появляется образ собственно авторский: «Недавно на пару дней я приезжал в родной город – отдохнуть от затянувшегося эксперимента по докторской диссертации, повидаться с друзьями детства, поклониться родительским могилам»¹⁶. Воссоздавая историю страны в один из ее наиболее драматических периодов – время накануне смерти Сталина – автор проявляет личную заинтересованность, личную ангажированность при встрече с былым, и лирические ноты смешиваются здесь с острой болью от воспомина-

¹⁴ Блинов В. Вождь и красotka // Блинов В. Избранное. – Екатеринбург, 2008. С. 17.

¹⁵ Вот один из возможных многочисленных примеров: «Во времена моего детства к праздникам готовились заранее, за неделю, за две. Решалась серьезная проблема: чем ублажить гостей, количество которых никто не мог предугадать. Отмахать полстраны, чтобы посмотреть на какого-нибудь новорожденного внучатого племянника, не считалось тогда безумием. Я помню, как к нам приезжали неведомые горластые люди, тискали меня в жарких парфюмерных объятиях, кололи прокуреными усами и через несколько дней с песнями и гиканьем исчезали неведомо куда». – Телков Б. Имя от пришельца. С. 42-43.

¹⁶ Блинов В. Вождь и красotka. С. 93.

ний о собственной далеко не безобидной наивности и преданности идеалам. Полифония экспрессий становится очевидной в моменты, когда рефлексия повествователя выходит на первый план, когда побеждает не собственно художественное, а документальное начало повествования:

Вот она, вот она, наша старая милая улица Стеньки Разина! Когда, свернув за угол, я ступил на ее тротуар, верите ли, чуть не заплакал. Хотя узнать ее, прежнюю, теперь нелегко: новые панельные дома, асфальт. <...> Но главное, что чудом сохранилось – это деревья нашего детства! <...> Кто же все-таки донес тогда в органы на школьников Соколова и Шишкина и на саму директоршу Ольгу Викентьевну? <...> А сам Василий, во всем ли ты был чист в ту пору, не навредил ли кому, ни на кого не наклепал? Вспомни-ка, вспомни... Ах, странное было времечко, страшное, жесткое, жуткое. Бдительность, бдительность, бдительность!¹⁷.

Свободный характер повествования, смена то модальности, то залога порой зримо противоречат четкой фабульной схеме «повести о детстве», которую использует писатель. Однако эти же, казалось бы, недостатки произведений Блинова вводят рисуемое им прошлое в контекст настоящего, создают некую «контактирующую поверхность» времен в их конкретной социально-исторической содержательности, и зоной контакта как раз и является личность повествователя, его волнующая субъективность, его стремление обрести и показать «правду факта» и не потерять при этом художественности рассказа.

Думаю, все эти и многие другие произведения писателей о своем детстве дают богатейший материал для анализа детства как определенного социально-психологического института, а также и собственно детской литературы, в которой используются приемы и способы построения текста, наработанные авторами автобиографических произведений.

¹⁷ Блинов В. Вождь и красотка. С. 49.

О. В. Свахина (Нижний Тагил)

Литературные секреты популярности «Смешариков»

Детский анимационный сериал «Смешарики» создан в рамках культурно-образовательного проекта «Мир без насилия», входящего в

федеральную целевую программу «Формирование установок толерантного сознания и профилактики экстремизма в российском обществе», производится при поддержке Министерства культуры Российской Федерации при участии компании «Мастер-фильм» на студии компьютерной анимации «Петербург». На сегодняшний день проект «Смешарики» является комплексной детской программой национального масштаба, охватывающей разнообразные сферы интересов и увлечений детей дошкольного и младшего школьного возраста, в том числе и художественные тексты детской литературы, созданные на основе анимационных сценариев. Искключительную культурно-образовательную значимость данного творческого проекта подчеркивает факт присуждения «Смешарикам» Государственной премии за 2008 год в номинации «социально-воспитательная программа»¹.

Анимационный сериал и разнообразные книги, созданные на его основе, имеют свою целевую аудиторию – детей дошкольного и младшего школьного возраста, но события, происходящие в мире шарообразных героев, не менее интересны и взрослым. В чем же секрет популярности «Смешариков»? Художественный руководитель проекта – Анатолий Валентинович Прохоров – культуролог, ведущий научный сотрудник Российского института культурологии, отвечает на этот вопрос так: «История должна быть интересна для взрослых и понятна детям просто потому, <...> что дети невероятно взрослые сегодня <...> Ребенок в 5-6 лет практически погружен во всю психологическую палитру взрослой жизни, семьи, родителей, родственников. Тем более была идея – мы делали истории навыворот. Мы говорим об опережающей драматургии»². Мы – это огромный творческий коллектив, умом и сердцем которого являются писатели-сценаристы, работающие под руководством Алексея Лебедева. Именно они создают литературные секреты популярности «Смешариков», формируя характеры героев, наделяя их речью, неповторимым обаянием и погружая в разнообразные ситуации, отражающие реальную жизнь взрослых и детей.

Обратимся к системе персонажей и художественному пространству литературно-анимационных текстов. Смешарики – стилизованные круглые звери и птицы, форма которых, по мнению создателей сериала, подчеркивает их доброжелательность и позволяет даже малышу воспроизводить любимые образы в рисунке. Наряду с домашними и

¹ При подготовке материала использовались тексты книг о Смешариках из серии «Мультколлекция» (М: Эксмо, 2005-2008), «Большая книга Смешариков» (М: Эксмо, 2007), материалы сайтов <http://www.smeshariki.ru>; <http://www.wikipedia.ru>.

² <http://www.aif.ru/onlineconf/445>.

дикими животными средней полосы (кроликом, ежом, бараном, поросенком, лосем, медведем, вороном и совой) существует и чужестранец – пингвин, – разговаривающий с немецким акцентом. Среди героев нет отрицательных персонажей, каждый является полноправным жителем страны Смешариков и живёт в отдельном домике, украшенном в оригинальном стиле.

Имена шарообразных героев интуитивно понятны детям: они связаны с названиями животных (Ежик, Бараш, Лосяш, Совунья, Пин), с особенностью речи-звукоподражания персонажа (Кар-Карыч), с деятельностной характеристикой (Копатыч – от глаг. «копать»). В имени Кроша семантически объединяются определение вида (кролик) и эмоционально-оценочная возрастная характеристика (крошка). Имя девочки-поросенка (Нюша) на фонетическом уровне ассоциативно связывается с наивно-сказочным «хрюша». Каждый из Смешариков обладает своим характером, сферой интересов, но не имеет четко определенного возраста, хотя, исходя из поведения героев, дружеских предпочтений, особенностей их речи, можно выделить два поколения героев. К «отцам»-наставникам можно отнести Лосяша, Кар-Карыча, Копатыча, Пина, Совунью; к «детям» – Кроша, Ежика, Нюшу, Бараша.

Художественное время произведений о Смешариках соответствует реально текущему. Это подтверждается наличием у героев компьютера, мобильных телефонов, а также событиями, связанными с актуальными вопросами современности (например, в истории «Большой куш» актуализируется проблема игромании). Географические особенности страны Смешариков весьма разнообразны: здесь есть море, в котором находится необитаемый остров («Право на одиночество») и подводная пещера («Балласт»), луга, ручьи, леса (в том числе и особый, Черный лес), горы с вулканами («Горы и конфеты», «Приятные новости»), а также пустыня («День рождения Нюши», «Большие гонки»). Кроме того, в заселенном Смешариками пространстве имеются объекты их культуры: парк развлечений, открытая эстрада, футбольное поле, фруктовый сад, огород, пасека Копатыча, ангар и свалка Пина. Особо следует подчеркнуть то, что забавные круглые зверюшки не живут в замкнутом сказочном мире, а поддерживают внешние связи с человечеством. Так, например, Кар-Карыч вспоминает свои путешествия в Константинополь и Новую Зеландию, а другие герои участвуют во многих значимых общечеловеческих мероприятиях («Торжество разума» – Нобелевская премия, «Мисс Вселенная» – конкурс «Мисс Вселенная», «Наш олимпийский чемпион» – Олимпийские игры). Благодаря Пину и его нареченному сыну Биби, Смешарики активно ос-

ваивают космос и даже имеют опыт контакта с внеземным разумом («Герой Плутона»).

Каждый из Смешариков имеет свою речевую характеристику. Среди всех героев, как нами уже упоминалось ранее, особо выделяется Пин, который говорит с немецким акцентом и часто путает падежи. Его речь насыщена терминами механики и немецкими эмоциональными фразами «О Майн Готт» и «Дас ист фантастиш». Рассеянный, неуклюжий и очень воспитанный ученый Лосяш обращается ко всем на «ВЫ», использует в своей речи абстрактную (любимое выражение «Феноменально!») и научно стилизованную лексику («связь между квакучеством болотных лягушек и колючеством мамуки ляксуса»). Заботливая и одновременно строгая Совунья, олицетворяющая своим внутренним миром психологический синтез врача, спортсмена и учителя труда, оценивает лица и события по пятибалльной шкале («Какое тяжелое у тебя настроение! Никак не поднять! Кол с минусом ему за поведение» – «Фанерное солнце») и использует авторские неологизмы в безапелляционных диагнозах: «У тебя весь организм проконфетился!» («Горы и конфеты»). Артистичный Кар-Карыч любит «поболтать не по делу», порассуждать о путешествиях, гениальности и талантливых звездах, наставить на путь истинный и взять в ходе речи верхнее «Ля». Копатыч – немногословный добродушный огородник, употребляющий определение «некультурный» только к сорнякам и выражающий любую эмоцию при помощи фразы «Укуси меня пчела!». На основе сказанного можно сделать вывод, что система образов Смешариков «старшего поколения» представляет собой иронично очерченную структуру общества: колхозник, рабочий и слой интеллигенции, объединяющий учителя и врача, представителя творческой профессии и ученого. Язык Смешариков-«детей» менее индивидуализирован, пожалуй, единственное исключение – любимая фраза Кроша «Елки-иголки!». Эти персонажи персонифицируются на основе других принципов. Закадычные друзья Крош и Ежик сопоставляются по типу темперамента: вечно скачущий сорви-голова и коллекционирующий фантики, марки и кактусы тихоня. Поведение и речь Ньюши обусловлены гендерным признаком (роли «девушка», «принцесса», «будущая мать» зависят от ситуации). Поведение меланхоличного романтика Бараша связано, главным образом, с влюбленностью в Ньюшу и развитым поэтическим даром. Именно благодаря образу Бараша в художественный текст вводятся поэтические строки и яркие художественные образы, профессионально комментируемые поэтом: «Вдохновение, – задумчиво произнес Бараш, взглянув на небо, – это когда что-то очень тяжелое... бегемот, например, становится легким, как облако. И летит, летит...» («Скамейка»).

В разных историях, рассказывающих о приключениях круглых героев, существуют и «переходящие» предметы-символы: это ромашка с пятью лепестками, являющаяся эмблемой «Смешариков», блеющие часы Бараша, розовая скамейка Кроша, рояль, разноцветные лыжи Совуны, коллекции Ежика, плюшевый песик Тузя, сшитый Крошем для Ньюши, и даже туалет Копатыча, который, в зависимости от ситуации, может быть как простым санитарным объектом, характерным для приусадебных участков, так и входом в подземелье, полное тайн и загадок. Эти общие для большинства текстов образы-символы, а также единая система героев и единый хронотоп позволяют рассматривать «Смешариков» как метатекст, характеризующийся единым художественным стилем, в основе которого лежат различные принципы языковой игры, понятной и детям, и взрослым.

Проявление принципов языковой игры в «Смешариках» связано прежде всего с реализацией комического эффекта на основе каламбура и игры слов. Так, например, в текстах часто используется прием перефразирования идиоматических выражений. Механизм трансформации фразеологизмов («во сне Пин начал клевать клювом», «Люсяш отпрянул от телескопа и дрожащими копытами схватился за звездный справочник», Крошу «под лапы все время лезли какие-то дела») и художественного штампа, передающего состояние очень быстрого бега («под копытцами хрустели коряги, мокрые ветки хлестали по пяточку») основан на аллегории и связан с художественным параллелизмом мира людей и мира животных. Эпиграф к рассказу «День рождения Ньюши» – «Друзья познаются в пустыне» – обыгрывает поговорку «друзья познаются в беде», в результате чего возникает пара контекстуальных синонимов: «беда» и «пустыня». Ситуативная конкретизация смысла устойчивых выражений встречается и в диалогах героев:

Ёжик: Самый полезный опыт – знать не свой характер, а характер своего друга!

Бараш: И успеть сделать выводы...

Ёжик: Или ноги...

Также следует отметить и ассоциативные провокации, связанные с употреблением лексически несовместимых слов («Крош с Ежиком сидели на крылечке и изо всех сил скучали», «ученый галопом помчался оповещать остальных», «друзья успели помолчать о многом») и слов-антонимов («И хотя они совсем не похожи друг на друга, у Кроша – большие уши, а у Ежика – маленькие иголки, – а ведь надо же – дружат!»). Текстуально значимым принципом языковой игры является тесная взаимосвязь прямого и переносного значения, например:

«Бараш поставил точку и огляделся. Далеко внизу он увидел еще две точки – Кроша и Ежика». На основе использования полисемии в тексте создаются олицетворения и развернутые метафоры: «Солнце поспешило вслед за ними. Оно начало зевать и клониться к горизонту, потихоньку превращая день в вечер, а затем и в ночь. Выпив теплого молока с медом, чтобы сны стали сладкими и тягучими, Ежик юркнул в постель. Для надежности он принялся считать баранов, но на счете «три» все бараны закончились, и считать стало некого. Поерзав немного, Ежик соорудил уютную ямку и, сунув лапу под подушку, затих. От меда глаза его стали слипаться, и из разноцветной дали медленно vyplыл большой и пушистый сон» («Событие века»).

Для придания некоторым словам и фразам особого звучания, для постановки логического ударения авторами текстов используются приемы графического и фонетического выделения. Так, в речи Бараша для передачи в тексте блеяния и выделения значимых слов используется многократное повторение гласных, в том числе, и с графическим и фонетическим искажением («Чтобы стихи появились, нужна гармоооония! Особая обстановка. Тонкая атмосфэээра...»). В истории «Горы и конфеты» используется прием графического выделения слов для придания им особой коннотации. При этом строчные буквы заменяются заглавными: «Когда я смотрю на горы один, то горы как горы, ничего особенного. Но если рядом посадить ... кого-то вроде тебя, то горы вдруг превращаются в ГОРЫ!»

Имитативный принцип языковой игры, кроме указанного фонетического, проявляется в текстах и на лексическом уровне, когда используются приемы «детской речи»: звукоподражания («раздался странный чпок», «Крош считал «бульки») и словообразовательные инновации («проконфетился» – пропитался сладким, «неберучка» – тот, кто не успел поймать или отбить мячик).

Языковая игра, адресатом которой должны стать родители, основывается прежде всего на цитации прецедентных текстов, тем самым создавая подтекст «для взрослых». Интересно, что способность декодирования информации зависит от компетентности взрослого, несмотря на то, что книга адресована детям.

Первый уровень родительской компетентности предусматривает декодирование информации, связанной с анекдотами и ситуациями «взрослой» жизни. Например: «Пойду что ли к Совунье, напьюсь... чаю. Может, поможет»; «В вопросах дружбы размер не имеет значения»; «Что мешает плохому танцору? <...> Плохому танцору мешает плохое дыхание».

Второй уровень предусматривает декодирование прецедентных высказываний и пародийного обыгрывания известных художественных текстов. Так, в истории «Играй, Гармония!» возгордившийся поэт восклицает: «Ай да Бараш, ай да овечий сын!», перефразируя известное высказывание Пушкина по поводу создания драмы «Борис Годунов». К литературной пародии можно отнести меланхолические строки поэтического творения Бараша:

Ночь, покой, луна, вода,
Настроенья больше нет
И не будет никогда,
Проживи хоть тыщу лет!

Литературно образованные родители здесь найдут эмоциональную и лексическую связь со стихотворением А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...».

Третий уровень условно можно назвать «профи». Закодированную информацию этого уровня могут расшифровать только узкие специалисты. В истории «День рождения Ньюши» Крош и Ежик находят в пустыне подарок – кактус. Специалисты-ботаники по внешнему виду (описание и иллюстрации) могут идентифицировать его как кактус Лофофора Уильямса, который обладает сильнейшими галлюциногенными свойствами. Не случайно ежик и Крош вскоре наблюдают мираж... Интересно, что этот кактус присутствует и в других историях, но никаких фатальных последствий не наступает.

Таким образом, можно сделать вывод, что литературные секреты популярности «Смешариков» у детской и взрослой аудитории заключаются

- в создании системы добродушных образов, каждый из которых персонализирован возрастом, полом, особенностями поведения, речи, культурными предпочтениями;
- в создании единого и в то же время многопланового художественного пространства;
- в реализации принципов языковой игры, которая позволяет и детям, и взрослым реализовать творческий потенциал, опираясь на игровой тип сознания, благодаря чему обеспечивается многомерность проживания различных ситуаций в условно-реальном измерении, вовлечение в активное взаимодействие с текстом, содержащим нестандартные многоуровневые языковые коды передачи информации.

Л. Д. Гутрина (г. Екатеринбург)

**«Всё наоборот»
в поэтическом мире Артура Гиваргизова
(по книге «Про драконов и милиционеров»)***

Книга Артура Гиваргизова «Про Драконов и милиционеров», выпущенная издательством «Эгмонт Россия Лтд» в 2006 году в серии «Школа прикола», напоминает общую тетрадь; это впечатление усиливается иллюстрациями Елены Блиновой, создавшей образ неумелого, наивного, но по-своему точного детского рисунка. Иллюстрации Е. Блиновой многогеройны, динамичны, полны мелких деталей, содержат текстовые фрагменты – все это привлекает маленького читателя. Сам А. Гиваргизов в интервью радио «Эхо Москвы» говорил о важности совпадения текста и иллюстрации, высоко оценивая необычные иллюстрации Елены Блиновой¹.

Смех – самая первая и интенсивная реакция как на иллюстрации, так и на тексты книги «Про драконов и милиционеров», хотя подоплека стихотворений зачастую невеселая.

В заглавие книги вынесена пара образов, первый из которых (Дракон) является воплощением злой сказочной силы, второй (Милиционер) символизирует санкцию, порядок, принуждение. И тот и другой в русской культуре – устойчивые знаки власти, догмы (вспомним Милицанера Дмитрия Александровича Пригова). Называя книгу «Про драконов и милиционеров», Гиваргизов словно соглашается обсудить с детьми их страхи и предлагает над ними посмеяться. Драконы и милиционеры в книге А. Гиваргизова совсем не страшные. В стихотворении «Непослушный ребенок» Дракон изображен как терпеливый папочка: «Дракон объяснял пятнадцатый раз / (Никогда не кричал на ребёнка): / Если видишь, написано «газ», / «Бензин» – то это колонка / Для заправки автомашин. / А ты выдыхаешь пламя! / На этих колонках вообще не дыши! / Понял? Махни головами» (с. 104).²

В другом стихотворении Милиционер и Дракон душевно беседуют; из беседы становится ясно, что Дракон – тонкая натура, а Милиционер искренне желает добра и процветания Дракону: «У дракона три головы / И крылышки как у птицы. / Бабочек ловит! Лучше бы вы, /

* Доклад подготовлен в рамках проекта «Современный литературный процесс: тенденции и авторские стратегии», ГК № 02.740.11.

¹ <http://www.echo.msk.ru/programs/kazino/526851-echo>.

² Стихотворения цитируются по изданию: *Гиваргизов А.* Про драконов и милиционеров. – М.: Эгмонт Россия Лтд, 2006. 128 с. (Школа прикола). После цитаты в скобках указан номер страницы.

Дракон, служили в милиции. / Сильнее медведя, умнее совы! / Зачем вам эта пещера?! / Подумайте, ладно? Три головы – / Редкость для офицера. / Давно бы были уже майор. / Вот вам мой телефон... / Что? Не можете жить без гор? / Глупости это, дракон (с. 106).

Третий персонаж в книге, воплощающий власть и представляющий третью голову «чудища», – генерал (раздел «Генералы»). Он также существо безобидное: любитель и защитник кошек («Генерал уезжает», с. 79), театрал («Печальный случай», с. 88), работник школьного гардероба («Генерал. Военный совет», с. 75), дачник («Генерал без фуражки», с. 85).

Итак, все образы, соотносящиеся с санкциями, запретами, трансформированы у Гиваргизова в знаки нормы, правильной человеческой жизни.

Генералы и Драконы в книге Гиваргизова защищают детей от иного зла – от школы. В стихотворении «По коням» заскучавшая без дела рота во главе с генералом сидит на берегу реки; «...в это же время мальчик зачем-то куда-то / Шёл, а точнее он полз после школы убитый. / Роту увидел и крикнул: – Чего ж вы, ребята?! / Вы тут сидите, а там педагоги-бандиты / Заняли школу, к доске отвечать вызывают / Лучших людей, указками колют в живот. / – Вот и отлично, – сказал генерал, вытирая / Нос рукавом. – По коням, четвертая рота!» (с. 78). Школа у Гиваргизова – по-настоящему милитарный образ; при чтении стихотворений об учителях вспоминается лицемерная жалоба Власа, лентяя и лоботряса: «Прошу письмо к учителю, учителю-мучителю». Атрибуты школы – не по-детски суровы: школьной тетрадкой можно оглушить «большущего дядьку», потому что тетрадки бывают «в тяжёлых чугунных обложках» («Тетрадь», с. 51); дорога в школу и из неё сопряжена с опасностями: «Дети в школу еле-еле / Шли. Им град царапал лица...» («Пять Капиц», с. 47); «Вот ползет домой из школы / По-пластунски Саша Зверев. / Головой на перемене / Он ударился о дверь» («Вот ползёт», с. 44).

Принцип перевертыша – когда зло оказывается добром, а добро выглядит устрашающе – распространяется в книге Гиваргизова на образ ребенка и его окружения. Нередко ребенок показан в ситуации работы над собой («Как я сам себя заставляю бегать каждое утро, даже зимой», с. 65), чаще всего он чрезмерно рассудителен и скептичен: «На велике надоело, / С компьютером до смерти тоже. / Пойти, что ль, уроки поделать? / Хотя, ну чего там может / Быть интересного. У- / роки и в тундре уроки. / Пойду утоплю тоску / В двухлитровой бутылочке коки» («У», с. 34); в стихотворении «Фить!» мальчик так отвечает птице, просящей у него бутерброд: «– Нет, извини, сейчас не зима. /

Смотри, в траве сколько мух! / Вот и прыгай за ними сама, – / Ответил я птице вслух» (с. 95). По мнению одного из критиков, Гиваргизов показывает тотальный скептицизм нашей эпохи, охвативший и детское сознание: «Герой стихов А. Гиваргизова – герой трагический. Пожалуй, Гиваргизов первым обнаружил это в наших современниках, и самое печальное, обнаружил эту потерянность и обреченность в детях»³.

По контрасту с ребенком изображаются в книге родители; папа выступает хулиганом («Уроки надо делать, но / Поверь, совсем не обязательно. / Ты посмотри вокруг внимательно: / Аттракцион, кафе, кино, / Футбол, велосипед... Так вот, / Наплюй на всё, послушай папу: / Давай, бросай тетради на пол, / Смелее, мама подметет!», с. 36), а мама ведет себя как ребенок-нытик, упрашивая сына встать в угол («Встань, пожалуйста, в угол. / Ну что, тебе трудно встать? / Я хоть немного, Сережа, / Должна тебя наказать. / Ведь ты разбил всю посуду / И шкаф с одеждой поджёг. / Противно слушать? Не буду. / Ну, встань, ради мамы, сынок», с. 35).

В итоге картина мира в книге «Про драконов и милиционеров» получается не очень радостная: измученные учебой и родителями дети-скептики, мечтающие о выходе на пенсию, ползком добирающиеся до дома, прячущиеся в лесу от «учителя по виолончели»; родители-нытики, чрезмерно вздорные кошки и опасливые собаки... Но тогда почему стихотворения вызывают смех? Почему не возникает ощущения жути?

1. Школа в книге Гиваргизова – это не только учителя и уроки, но и романтическая любовь. Несколько стихотворений посвящено хулигану Гаврилову и его любимой девочке Свете; стихотворения выдержаны в элегической тональности, трогательны, высокопарны. В одном из стихотворений лирическое «мы» – одноклассники, со стороны наблюдающие за отношениями влюбленных и поэтизирующие их: «Болезнь мы любим, только Света / Болезнь не любит и Гаврилов. / Они сидят на задней парте, / И если б парта говорила, / Она б сказала: Посмотрите! / Они – Ромео и Джульетта. / К доске ушел Гаврилов Витя. / – Я буду ждать, – сказала Света» («Света и Гаврилов», с. 30).

2. Мир Гиваргизова густо населен (это ощущение усиливается благодаря тому, что под одной фамилией выступают герои с разными именами (например, Гаврилов Витя и Гаврилов Сережа; благодаря тому, что персонаж стихотворения и тот же персонаж иллюстрации Елены Блиновой названы разными именами (например, в стихотворении «Эстафета» героиня Лена, а на иллюстрации Е. Блиновой она же –

³ <http://odb.tamboff.ru/index.php?id=73&place=content>.

Света, с. 40)). Очень часто именно маленькие существа – дети, мыши – оказываются терпеливее, выносливее, сообразительнее, обладают здравым смыслом: «Показалось однажды мышке, / Что у неё слабые мышцы: / «Слабые мышцы. С получки / Надо купить гантели». / Через месяц знакомые кошки / Посмотрели на мышьи ножки, / На спину и грудь посмотрели / И сказали: – Такого сюрприза!.. / Нет, ну такого сюрприза!.. / Ужас какой-то! Крыса! / Нет, ну такого сюрприза!..» (с. 116) и др.

Самыми маленьким существами в книге Гиваргизова являются насекомые (раздел «Комары и другие нас»), однако их функция, на наш взгляд, иная: вернее всего, образы насекомых – материализация выражения «тараканы в голове» – другими словами, они выступают как комплексы, страхи. Муха менторским завучским тоном учит порядку («Муха. Замечание», с. 92), комары и муравьи действуют заодно, нападая на ребенка, как хулиганы («Хулиганы», с. 96, «Непривычно», с. 93.) Интересно, что завершается этот раздел книги стихотворением «Добрый Андрей», в котором мальчик смиловился над пойманным комаром: «Андрей сидел на реке. / Держал комара в кулаке: / «Хотел меня укусить! / Простить его, не простить?» / И Андрей простил комара. / И комар закричал: – УРА!!! (с. 102). В этих стихотворениях, очевидно, речь идет о защитных механизмах детской психики, помогающих отгородиться от умонепостигаемого порядка школы и жизни взрослых. Детская непосредственность, фантазирование, игра защищают ребенка в поэтическом мире Гиваргизова («Терпеливый ученик», «На верблюде» и др.).

3. Сама структура стихотворений, создаваемых Гиваргизовым, уводит от страха. Мы имеем в виду, что стихотворение строится как сценка, драматическое действие, текст для театральной постановки; часто стихотворение представляет собой обмен репликами разных персонажей, – так моделируется наполненный голосами, жизнью мир. С другой стороны, вводя театральную атрибутику (кстати, в книге немало стихотворений о театре), Гиваргизов подчеркивает условность, сконструированность своего поэтического мира, что должно отвести от поэта обвинения в том, что он – школоненавистник; кстати говоря, сам Гиваргизов – учитель музыки...

Нередко стихотворение представляет собой монологическое высказывание героя, обращенное к собеседнику, причем адресатом высказывания ощущает себя и читатель: «Слышали выстрел? Сейчас услышите гром. / Даже из окон выглядывает милиция: / Что случилось? Это я по стене ведром. / Готовлюсь к спектаклю, генеральная репетиция» («Мастер по шуму», с. 52). Подобная коммуникативная обращен-

ность текста делает проницаемой границу, отделяющую героя от читателя, впускает читателя в мир книги, и это означает, что слабый будет защищен.

4. Наконец, в поэтическом мире книги «Про драконов и милиционеров» существует образ нормального, адекватного взрослого «я»: «Я, на море отдыхая, / Целый день лежал в воде. / У меня звезда морская / Поселилась в бороде. / Я её и не заметил, / Так и вышел, не прогнал. / И за мной бежали дети / И кричали: «Генерал!» («Генерал», с. 76). Лирический герой стихотворения – взрослый, но ведет себя как ребенок: не вылезает из моря, не прогоняет морскую звезду. Подобный лирический герой встречается еще в двух стихотворениях – «Полёт самолета по нотам» (с. 56) и «Готов всегда» (с. 58), но его присутствие заметно и является значимым элементом художественного целого.

Подводя итоги сказанного, подчеркнем, что мир книги А. Гиваргизова строится на принципе перевертыша, который, безусловно, фиксирует тревожный симптом – лишение современных детей детства, катастрофическое падение статуса школы. Вместе с тем перевертыши создают атмосферу шалости, игры, которые выступают механизмами защиты от навязываемого взрослыми порядка. А. Гиваргизов, переворачивая всё и вся, включается в игру ради поддержки детей.

Специфика образной структуры книги, синтез лирического и драматического в текстах, установка текста на коммуникацию, вычленение в субъектной структуре голоса нормального «я» взрослого человека выражают авторскую позицию – она оптимистична. Контрапункт пессимизма основных героев книги и веселого взгляда на жизнь создавшего их автора создает то напряжение, которое делает книгу, во-первых, цельной, во-вторых, очень нужной – прежде всего из-за её исцеляющей силы.

Е. А. Меркотун (Екатеринбург)

Диалоги и поединки в пьесах Сергея Козлова*

Сергей Григорьевич Козлов (1939–2010) был писателем протейстического склада художественного мышления: его эпические, лирические и драматические произведения для детей давно получили особый отклик и высокую оценку как юной, так и взрослой читательской аудитории. Эпический Космос его прозы составляют дружеские бесе-

* Доклад подготовлен в рамках проекта «Современный литературный процесс: тенденции и авторские стратегии», ГК № 02.740.11. 5002.

ды Ежика и Медвежонка, их полеты между небом и землей и прогулки по лунной дорожке, проникнутые правдой о том, что «мы будем всегда», встроенные в круговорот природного времени – от «тысяч вымытых дождями птиц» до «последней песни травы», красоты голых веток «прямо у зимнего неба» и «груды нежного серебра» сверкающего инея. Эти образы органично связаны с тонкой авторской лирикой, где игровая конкретика изобразительного плана переходит в поэтические метафоры, встраиваясь в особый ритм и звучание жизни и души, и тогда в игру вступают «белое яблоко луны» и «красное яблоко заката», словно летящее над землей «легонькое дерево, светлая ветла», или туман, который «по речке в челноке плывет бочком». Существуют в художественном мире Козлова и миниатюры, объединяющие в паре строк парадоксальность детских вопросов и силу поэтического воображения.

Кроме стихов и сказочной прозы, С. Козловым написан ряд драматических произведений, составляющих авторский театр сказки.¹ Пьесы С. Козлова предлагают читателю подлинно драматический мир, насыщенный действием, динамикой диалогов, контрастный, полный борьбы и страстей. Как отметил М. Рошин, эти пьесы-сказки «совершенно недоступны многим взрослым, но надо видеть, как слушают и смотрят их в театре дети».² Драматургия С. Козлова, по наблюдениям критиков, обладает всеми необходимыми для детского театра качествами: здесь и особая диалогичность, когда драматическая сказка «звучит на разные голоса», и «динамика действия», «быстрая смена событий», «увлекательность сюжета», «запоминаемость центральных персонажей», и учет возрастных границ зрительского восприятия, когда сказочный конфликт дается «с поправкой на взрослость».³

О персонажах сказочной прозы С. Козлова и о специфике его эпического мира Е. Красикова пишет следующее: «Они просто сосуществуют, чувствуя свою необходимость друг другу. И это сосуществование так же органично, обязательно и естественно, как и бесконечные метаморфозы, как красота и добро»; «наиболее ярко особенности их отношений проявляются в диалогах. Какой бы разнообразной ни была их форма, они никогда не становятся спором, и тем более, ссорой. Это может быть совместная фантазия на заданную одним из геро-

¹ См.: Козлов С. Поющий поросенок: Сказки для театра. – М.: Искусство, 1988. Далее драматические произведения автора цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

² Рошин М. Кажется, нет теперь человека, который не знает «Ежика в тумане» // Козлов С. Поющий поросенок. С. 2.

³ Кучерская М. С. Козлов. Поющий поросенок. Сказки для театра // Детская литература. 1990. № 2. С. 51.

ев тему..., диалог-эхо..., диалог-информация, когда один отвечает на вопросы другого..., наконец, диалог может приобретать монологическое звучание: начало фразы произносится одним, а заканчивается она другим. (...) Единство мировосприятия рождает некий идеальный симбиоз, который, однако, не кажется каким-то искусственным построением, тяготящим своей надуманностью».⁴ А рецензент современного сценического варианта диалогов Ежика и Медвежонка (в постановке С. Рейбо) заметил, что разговоры главных персонажей Козлова напоминают пьесу абсурда, это «почти что “В ожидании Годо” Беккета», поскольку «Ежик и Медвежонок живут в вечном ожидании кого-то или чего-то. А вокруг весна сменяет зиму, мелькают года, эпохи, но герои слишком увлечены своей философской беседой, чтобы заметить, как ускользает жизнь»⁵.

Сказочная проза С. Козлова выстраивает со-бытие природы и личности, созвучия времени и вечности, неповторимые сочетания разных форм жизни; воспроизводит и усиливает, очищая от всех примесей, красоту и гармонию земного мира; помогает почувствовать одушевленность природного космоса, единство личности и мироздания, тем самым укрепляет эмоциональные и эстетические связи с миром и другими людьми. Драматические сказки автора («Поющий Поросянок», «Летающий Поросянок», «Колодец», «По зеленым холмам океана», «Снежный цветок», «Золотой чай» и др.) выполняют несколько иную сверхзадачу – учат преодолевать злобу и агрессию окружающего, культивируют личностную активность, наглядно демонстрируют различие систем ценностей и убеждают в необходимости конструктивного диалога с другими и самим собой.

В прозаических сказках С. Козлова ключевую роль играет условное пространство-время, сказочный «очарованный» лес-мироздание, органичной частью которого становится любое существо – от осенней травинки до звезды, от молчаливой рыбы до лунного зайца. Погружаясь в атмосферу сказочного мира, через единство с ним, герои прозы Козлова осознают себя, прикасаются к бытийному смыслу. В драматических произведениях автора условно-сказочное пространство становится потенциально конфликтным, требующим активности и волевых усилий героя. Вместо тщательности и детальности описаний в декорациях драматических сказок зачастую преобладают неопределенность, пустоты, которые необходимо заполнить действием, поступками героев.

⁴ Красикова Е. Мир без троллей и колдунов // Детская литература. 1981. № 8. С. 19-20.

⁵ <http://www.vashdosug.ru/theatre/performance/400002>.

Так, обстановка действия первых сцен пьесы «Колодец» – «весенняя ночь в пустыне» (163), такое определение задает зыбкое, неустойчивое, преходящее состояние драматического мира. Его характер раскрывается до конца только в диалоге с главным героем – Ежиком, упорно копающим колодец, хотя все окружающие говорят о полной бесполезности и бессмысленности источника в цветущей пустыне. В противостояние вступают также тревожный мир снов героя и обманчивое спокойствие действительности, в диалоге с другими персонажами участвуют не только реплики Ежика, но, в значительной степени, материализованные на сцене страхи, предчувствия, тревоги главного героя, с их помощью в конфликт вступают сиюминутное, сегодняшнее и неизбежное будущее время. В драматической сказке «Летающий Поросенок» пространство также условно и способствует развитию конфликта и действия. Пустая «желтая-прежелтая» Африка предстает полем игры, на фоне которого разворачиваются беседы о жизненных принципах главного героя с Крокодилом и Львом. Отсутствие экзотического пейзажа, подчеркнутая открытость места действия позволяют полностью сосредоточить внимание на поединке героев. А пьеса «Золотой чай» изначально задает тревожную атмосферу песней о закате («Солнце в море утопает / Лишь соломинки торчат...»; 117), все дальнейшие столкновения двух лагерей персонажей происходят в оппозиции моря и берега, океана и острова, морская стихия, где утопает солнце, становится источником не только приключений, но настоящих бед, потерь и разочарований.

Еще более сложно и насыщено драматизмом пространство пьесы «Гостиница для путешественников в прекрасное», отсылающее взрослого читателя к названию имажинистского журнала 1920-х годов, на страницах которого, как известно, также получали отражение представления авторов-«постояльцев» о новом искусстве и новой действительности, об уникальных отношениях с прекрасным. В детской пьесе Козлова создается образ необычного, «богемного» отеля, или сказочного терема, населенного романтиками, артистами и благородными разбойниками, меняющими маски, поющими, играющими и философствующими. Все постояльцы этой гостиницы – от богатой Рыбы, умирающей в подвале, до Поросенка, представляющего на площади и спящего на соломе, причастны прекрасному, находятся на пороге обыденного и иного мира. По мере развития действия «гостиница для путешественников в прекрасное» из странного пристанища для тех, которые «путешествуют в прекрасное, а платить не хотят» (188), становится зоной максимальной концентрации конфликта между прагматичной жизнью города и таинственной сферой иной жизни, осененной золо-

тым светом нематериального богатства – «рыбьего клада». Гостиница становится словно бы источником тайного знания о мире, местом реализации бескорыстных, эстетических отношений с действительностью, которые приносят героям и фантастическую свободу, и красоту, и гибель в финале.

По сравнению с прозаическими сказками, в драмах Козлова присутствует и активно действует персонифицированное зло. Традиционная для поэтики сказки борьба добра и зла протекает здесь подчеркнуто остро, иногда не по-детски ожесточенно и бескомпромиссно. Зло в пьесах-сказках Козлова действует открыто, производит впечатление своей стабильностью, уверенностью в своей правоте. Зло охотно демонстрирует себя, заявляет о своей позиции в жизни, вот лишь некоторые примеры:

Я – змея, я – змея, я – змея,
Нет змеистее мести змеи.
Мы – князья, мы князья, мы князья
Этой выжженной солнцем земли.
(«Колодец»; 164)

Собака.

Я – злая,
Я – злая,
И это каждый знает...

Кабан.

Я – Кабан,
Я – злодей,
Утопил я сорок девять кораблей!
(«Золотой чай»; 122, 128)

Жаба. Над болотом туманы люблю –
Только белых цветов не терплю (...)
Ты, Червяк, тащи грязи, а я – болотной тины.
И мы этот белый Цветок сделаем черным!
(«Летающий Поросянок»; 15)

С какими негативными силами, с какими проявлениями зла приходится столкнуться положительным персонажам пьес Козлова? Прежде всего, это властность и агрессия. Это настойчивое стремление подчинить себе другого, сожрать, вымазать грязью, разорвать и растоптать созданное другими, стремление обогатиться за счет других – поэтому закономерно, что в нескольких пьесах действуют пираты, разбойники, похитители клада. Но чаще всего негативные персонажи, агрессоры, хамы и циники, представлены в образах хищников. Мощь и опасность зла нарастают по мере развития действия и положительных усилий героев. Если Змея сначала только коварна и властна, то собрав себе подобных, она становится частью разрушительного нашествия,

лавины, наступления пустыни и смерти, противостоять которой кажется абсолютно невозможным. Или Волк, нападающий на играющих в Тилимилилямдию зверей, сначала лишь возмущен тем, что в вымышленной ими стране нет волков, он просто желает заявить о своем присутствии, но по мере того, как Ежик, Медведь и Заяц пытаются отстаивать законы своего вымышленного мира, Волк становится по-настоящему озлоблен и жаден, готов переловить и сожрать всех по очереди. В пьесе «По зеленым холмам океана» действует целая группа негативных персонажей: Лиса, Филин и Ворона готовы разорвать даже своего старого атамана – Морского Волка, который нарушил правила хищнического мира, приняв в команду Зайца. А герои «Гостиницы для путешествующих в прекрасное» героически гибнут один за другим под пулями при попытке не присвоить, но раздать «всем-всем-всем» чудесный клад, и первоначальная проблема Поросенка – как не быть съеденным Львом – кажется ничтожной по сравнению с масштабами реального зла, царящего в городе, в умах и нравах его населения. В системе персонажей этой драмы самым непредсказуемым и опасным оказывается внешне слабое, маскирующееся зло – Шакал и Гиена в масках поросят, или Кот, который, отказываясь от чудесного клада, все же любой ценой хочет получить свою горсточку монет. Эти персонажи, к которым присоединяются «полицейские собаки» во главе с невидимым «господином Баобабом», в совокупности образуют систему отношений, направленную не на создание, а на уничтожение прекрасного, и оказываются многократно страшнее Льва-Бандито, грозного только с виду, но артистичного и благородного в душе.

Таким образом, вместо щедрого и доброго ко всему живому сказочного леса, в котором медленно и закономерно сменяются времена года, в драматургии Козлова перед читателем/зрителем открывается жесткий мир естественного отбора, губительный для отдельной личности, перед которой достаточно часто встает вопрос о спасении, выживании, способах ухода от опасности, а следовательно – цене и смысле собственной жизни. Показательны, например, два диалога из пьесы «Поющий Поросенок», один из которых происходит с хозяйкой, взрастившей и воспитавшей главного героя – бабушкой Дарьей, второй – с его традиционным природным и сказочным врагом Волком. Однако, в той драматической ситуации, в которую попадает герой, друзья и враги, как и проявления добра и зла, оказываются весьма относительны:

И. Бабка. Ну вот – противень вычистила. Во как сверкает! (*Показывает.*) Скоро Клавдя придет, дядь-Васю приведет, он тебя и ...

Поросенок. Не надо, бабушка!

Бабка. А как же? День Ангела у меня. Кого есть будем?

Поросенок. Дядь-Васю.

Бабка. Кто ж дядь-Васю ест? Он – жилистый.

Поросенок. Кладю.

Бабка. Кладю – дочь моя единственная, ей замуж идти, деток рожать. Ее нельзя...

Поросенок. Тогда...Тогда...(*Высвобождает голову из мешка.*)
Никого не надо есть, если некого.

П. Волк. У тебя клыков нет. Вот если б клыки... Мы бы с тобой дружили (*Падает*) Ой!

Поросенок. Что с тобой?

Волк. Да это ... Миокарда. (...) (*с закрытыми глазами*) Сердце лопнуло. (...) Спустишь, будь другом. (...) (*стонет*) Помираю.

Поросенок (*опасливо*) Я спущусь, а ты меня съешь.

Волк. Не успею – умру.

Поросенок. А если б успел – съел? (...) Не умирай! С тобой интересно. Другой бы сказал, спускайся, дай капель, я тебя не съем, а сам бы съел. Скучно! А ты говоришь, может, съем, а может нет. Так веселее.

Волк. Что ж тут веселого? Ам и все.

Поросенок. Тебе этого не понять. Тут есть надежда, а там обман. (57-58, 63)

Оба партнера Поросенка по диалогу равны в своих убийственно-разрушительных намерениях. Если первый диалог соединяет игру и переживание предательства, абсурдность реплик и дискуссию о ценности жизни, то во втором случае оба собеседника – и хищник, и потенциальная жертва – сознательно играют со смертью, балансируют на краю опасной черты, причем для обоих эта игра только отчасти вынужденная, а отчасти – интересный приключенческий сюжет, поединок сильных соперников. Коварство Волка и простодушие Поросенка, которые вполне вписываются в традиционную сказочную логику, помножены здесь на желание высказаться, интерес к позиции другого («Волк. Вот так поговоришь, и кажется, – есть не хочется»; 58). Отчаянная бравада Поющего Поросенка тоже представляет собой определенную жизненную установку: Поросенок поет вопреки всем опасностям этого мира, дерзко вступает в спор с теми, кто убежден, что его предназначение – быть едой, приводит аргументы в свою защиту, рискуя оказаться на самом краю, в зоне смертельной опасности. Парадоксальная логика драматурга, который позволяет традиционным сказочным героям менять маски и стиль поведения, вести философские беседы, переходящие в смертельные схватки, приводит к столь же необычному способу разрешения конфликта. В финале Волк берет на себя роль Ангела-хранителя, объединившись с Зайцем, приходит в дом ба-

бушки Дарьи, чтобы выручить Поросенка и тем самым подтвердить его правоту, положительный смысл финала только подчеркнут тем, что из-под ангельского плаща высовывается волчий хвост.

Не менее парадоксален ироничный диалог любопытного Летящего Поросенка с африканским Львом, когда Поросенок сначала искренне удивляется приглашению на обед в виде блюда и, разгадывая странный стиль общения, размышляет, как это он может отобедать сам собой, но уже следующая встреча с представителем «желтой Африки» Крокодилом приводит к неутешительным выводам о целой системе отношений: «Воробей. Видишь, Хрюк, они все друг друга приглашают к обеду» (20).

В отличие от хищников и агрессоров, положительные герои пьес Козлова – летящие, поющие, копающие колодец, отдающие нектар полными ведрами – душевно-щедрые и полные жизни персонажи. Главные их качества – не только добродушие, искренность, детское любопытство, но еще и особая творческая энергия, способность создать свой мир, придумать и воплотить его в действительности. Поэтому диалоги с представителями противоположного лагеря, помимо сюжетной конкретики, всегда строятся как столкновение разных систем ценностей, жизненных целей, отношений к миру, себе и другим, приобретающая философский и психологический подтекст:

Змея. Зачем тебе колодец, Ежжж? Живи, как все!

Ежик. А как?

Змея. Поспал, погулял, кого-нибудь съел.

Ежик (*мотает головой*). Нет! Хочешь воды, Змея?

Змея. Хы! Кому нужна твоя вода в цветущей пустыне?

Медвежонок. Что же, всю жизнь копать?

Ежик. Понадобится – и всю жизнь.

Медвежонок. Да зачем?

Ежик. Ты пойми: к нам придут, попросят воды, а мы скажем:

«Пожалуйста, пейте! Вот вода!»

Медвежонок. И для этого всю жизнь копать?

Ежик. А как же?

Медвежонок. Я так не согласен. Ты как хочешь, а я устал.
(«Колодец»; 166, 176)

Разные ценностные позиции, например, конфликт прагматического и эстетического восприятия мира, могут быть раскрыты в драматических сказках Козлова не только в прямых спорах, но и в диалогической соотнесенности, в игре прямого и переносного значений слова:

Попугай. Нужен (*торжественно*) золотой чай!

Львенок. Чай из золота?

Попугай. Из золотых цветов, которые растут на дереве. (...)

Львенок. Да! На севере океана есть остров! На нем растет такое дерево! На этом дереве весной распускаются золотые цветы! («*Золотой чай*»; 120)

Золотой липовый цвет, который должен спасти простуженную обезьянку, теплое сияние цветущего дерева, тепло и аромат приготовленного друзьями целебного напитка – в сознании другого лагеря персонажей все это отображается исключительно как гряда драгоценного металла, клад, который необходимо захватить, опередив всех:

Хромой Лис. Ну, тихо! Ну, спокойно! Я знаю, как найти золотой остров!

Собака. Ах!..

Хромой Лис. Из чистого золота! Потому что каждый листок на каждом дереве там – сто монет!

Кабан. Ух!..

Кот. Врешь!..

Собака (*визжит*). Веди нас, веди! (124)

«Оборвав всю липу», пираты грузят ее ветви на палубу, убежденные в том, что захватили клад на «острове богачей», однако, сказочное чудо состоит как раз в отсутствии «волшебных» качеств сокровища, во внешнем обесценивании богатства: «Это же обыкновенные цветы обыкновенной липы. Только в руках друзей они становятся чистым золотом» (132). Так в образе золотой липы, через отношение к ней сталкиваются идеальные представления о счастье двух лагерей персонажей: алчность и щедрость, цинизм и жертвенность, прагматизм и бережное, чуткое, поэтичное отношение к миру, его чудесам и сокровищам. «Золотое» как символ представлений о счастье и благополучии, благодаря игре прямого и переносного значений, сталкивает, диалогически соотносит в сказочном мире две системы ценностей.

Тот же символ золота как неземного света, воплощения идеального начала – вместо конкретных и ожидаемых всеми золотых монет появляется в пьесе «Гостиница для путешественников в прекрасное». Завещанное Рыбой золото («не просто золото, а все лучшее на земле»; 207) оборачивается чудесным золотым дождем, передается как живая энергия, сила бытия, от соприкосновения с которой «вольно дышится», и «солнце прохладным дождем летит на землю» (226). Но с другой точки зрения, в другой системе ценностей это чудо выглядит как обман, ловкий трюк фокусников, становясь таким для толпы, которая

ждет, что на площадь полетят реальные золотые. (Лев. Что вам угодно, господин Кот? Кот. Как и всем денег, сэр; 209). Реакция толпы и городских властей на раздающих золотой дождь Львов и Поросятка самая жесткая, их действия далеки от мыслей о прекрасном и «самом лучшем на земле»:

Полицейская Собака (*прыгает, ловит, смотрит*). Ничего!

Дог. Обманщик! Стреляйте в него! Палите!

Собаки, Гиена и Шакал стреляют.

Кот (*прижимает к груди горсть монет*) Нет! Нет! Я куплю дом в деревне... (*Убегает*). (226-227)

Кроме причудливой интриги, активного внешнего действия, насыщенного путешествиями и погонями, катастрофами и чудесными обретениями, скрепленного ритмами стихов, песен и танца, в пьесах С. Козлова присутствует внутренний личностный план драматического действия, к яркости и остроте сказочных приключений добавляется глубина переживания событий героем. Персонажи пьес Козлова выступают не только как полномочные представители сил добра и зла или исполнители условно-сказочных амплуа коварного Волка, хитрой Лисы, трусливого Зайца, тихого доброго Ежика, простодушного Поросятка и т. д., но это герои, обладающие внутренней динамикой, потенциалом личностного преображения. Герои, которые не равны самим себе, способны преодолеть свою природу, разрушить привычную схему поведения, возродиться после катастрофы, решительным образом изменить себя и мир. Конфликт и диалог с самим собой, путь сказочного персонажа и поединок со своим прежним «я», испытание и обновление личности производят самое сильное эмоциональное впечатление на читателя/зрителя, позволяют пережить подлинный драматический катарсис.

Так, в пьесе «Золотой чай» внутренне неоднозначен, объемлен и динамичен характер Хромого Лиса, который в финале становится Храбрым Лисом, бесстрашно выживая, выплывая из кораблекрушения и катастрофы: «Корабль без мачт уносят волны; бушует море, свистит ветер; в блеске молнии, под грохотанье грома проносится по волнам Хромой Лис в клетке. ... И тут появляется Лис в деревянной клетке под черным парусом пиратов и с охапкой золотых цветов» (133). По контрасту с этим персонажем, однозначно положительные, честные и искренние Лыенок и Китенок оказываются слишком слабыми в поединке с пиратами и бурей, к финалу они проиграли схватку и плачут на берегу рядом с бездыханной обезьянкой. И только отчаянное бесстрашие Хромого Лиса, его абсурдное, вопреки всему, везение; спо-

способность устоять в поединке с сильным и разрушительным миром – и со сказочным злом, и со стихией моря и ветра; сила преодоления разрушительных обстоятельств приводит Лиса в лагерь друзей, дает право дарить чудо и спасать, и после пережитой всеми «золотой лихорадки» открыть в финале новый смысл слова «богатство», произнести ответственные слова автора: «Богатство – это братство // Преданных сердец» (132).

Еще более выразителен пример Ежика из пьесы «Снежный цветок», который проходит весь путь героя волшебной сказки, получая мудрые советы, оказывая помощь, преодолевая препятствия. Наконец, он семь раз ныряет в ледяной ключ, и, почти умирая от холода, то есть пройдя через временную смерть, герой, тем не менее, не выполняет сказочную задачу. С точки зрения сказочной логики, его путь напрасен, Ежик возвращается, чтобы признаться в своем бессилии. Сцена его погружения в ключ выстроена как монолог-поединок с самим собой, и в нем заметен сначала подъем, мощное волевое усилие, а затем переход от решимости помочь другу – к отчаянным крикам «Помогите мне!» и признанию «Простите меня. Мне холодно. Я видел и не смог достать цветок» (87). Случившееся в итоге чудо выглядит странным совпадением, игрой случая, возникает из абсурдного сравнения – обледеневший Ежик сверкает, как волшебный цветок Илютик. Не сумев добыть сокровище, герой неосознанно приобретает его черты, становится его подобием, отражением, похожим на очертания звезды в глубине ключа. Ежик, как подлинный актер, перевоплощается, становясь похожим на то, чего нет на свете. Его внутренняя энергия, стремление к цели проявлено теперь в его же внешнем облике. Следовательно, подвергая опасности, разрушая самого себя прежнего, теряя заветную цель, он все же возвращается другим, преображенным. И его превращение изменяет и исцеляет мир, сообщая другим энергию света и радости.

В пьесе «По зеленым холмам океана» разыгрывается процесс рождения не только новой личности, но и подлинного диалога, который берет начало в отчаянном преодолении Зайцем своей привычной роли жертвы, своей привычки бояться сильных мира сего. Принимая решение поступить в команду к старому Волку, Заяц совершает, казалось бы, незначительный выбор, всего лишь временно спасает свою заячью шкуру от немедленной гибели:

Лиса. Ладно, иди, Заяц. Хотели мы тебя съест с Филинком...

Филин. Ух! Ух! Честь по чести – с ножичком, с вилочкой, с чистой салфеточкой...

Лиса. Но... не хочешь, не надо...

Ворона. Карр! Стой! (*Заяц вздрагивает*) Неужели тебе хочется, чтобы тебя съел старый сумасшедший Волк?

Заяц (*один*) Вот пойду к Волку и скажу: возьми меня, Волк, в команду! Я – самый верный, самый смелый, самый отчаянный! Только где мне? Ни за что не осмелюсь к Волку пойти. (140 – 142)

Однако, этот вынужденный поступок Зайца дает волевой импульс дальнейшим изменениям, закономерно преобразует всю систему отношений, освобождает персонажей от привычных ролей хищника и жертвы, и позволяет формировать диалог равных партнеров там, где он, казалось бы, невозможен, открывает для Зайца и Волка мир мечты, игры, фантазий, бесед о высоком. В их общении меняется характер драматического диалога – отступает обыденное, прагматическое, в репликах нет враждебности, из диссонансного диалог становится унисонным, насыщенным эстетическими смыслами, метафорами, он открывает внутренний мир собеседников друг другу:

Волк. Ну а как ты представляешь себе объединение всей земли? (...)

Заяц. Мы поплывем, а они ... (*Тихо*) А ты меня не съешь?

Волк. Слово моряка.

Заяц. (*совсем тихо*) И завтра тоже не съешь?

Волк. Не дури. (...)

Заяц. А что такое храм, Волк?

Волк. Это... Это высокое. Это...

Заяц. (*прерывая*) А архипелаг?

Волк. Ты этого не поймешь, Заяц.

Заяц. Я постараюсь. (...) А как же может дом, то есть вот этот корабль, поплыть по сухой земле?

Волк. А море осени? А реки дождей? Вот в чем секрет. Засвистит ветер мимо моего корабля. ... Называй меня лучше капитаном, ладно?

Заяц. А ты меня как будешь звать?

Волк (*задумчиво*). Я? Я могу называть тебя по-разному. Но лучше всего, пожалуй, если я буду звать тебя «друг мой». (144-145)

Преодоление себя, избавление от животного заячьего страха в пьесе «По зеленым холмам океана» становится началом еще более масштабных изменений, приводит к преобразованию, пересозданию на иных ценностных началах всей картины окружающего героев мира. Игровое пространство дома-корабля, объединяясь с метафорическим «морем света» и «океаном радости» становится пространством свободы и исполнения мечты, объединяет героев, уже не зажатых в тиски

своих социальных ролей, ставит их в равные диалогические позиции, подчеркивает нежесткость границ обыденного и идеального, безграничные возможности эстетического преобразования реальности:

Заяц. Капитан! Капитан! Смотри – осень, а кругом расцвели колокольчики, васильки! Смотри, смотри, мы плывем! Ты чувствуешь, как нас качает на голубых волнах васильков?

И тут невиданной красоты паруса раскрываются над домом-кораблем Волка, и мы видим – волчий дом, волчий бриг, как настоящий корабль, – плывет! (158)

Таким образом, в драматургии С. Козлова совершается изменение масштабов целого мира, расширение границ свободного, дружески настроенного жизненного пространства, и происходит это в результате объединения личностных усилий, в результате творческого диалога персонажей и отчаянной, из последних сил, борьбы – не только со сказочным злом, но и с самим собой.

Сказки для театра С. Козлова разыгрывают драматические включения личности в условно-сказочном мире и в сфере конфликтов и отношений, которые определяют ее статус и место в социально-психологическом плане. Тесное взаимодействие и постоянное «перетекание» серьезного и игрового, сказочных законов и драматических перипетий сообщает рассмотренным произведениям автора значительный театрално-зрелищный эффект и мощный потенциал, формирующий мировосприятие и систему ценностей юной аудитории.

Н. В. Барковская (Екатеринбург)

Сказки-притчи Евгения Ключева*

Евгений Ключев (родился в 1955 г. в Твери, специалист по лингвистической прагматике, ныне – магистр Службы интеграции в Копенгагене) – автор целого ряда прозаических книг: «Между двух стульев», «Книга теней», «Странноведение», языковая игра в которых «остраивает» логику здравого смысла. Автора порой причисляют к абсурдистам, с чем он сам категорически не согласен. Кроме того, Е. Ключеву принадлежит книга стихов «Зеленая земля», со сложной архитектурной, выстраивающей свой миф о мире и о поэте (начинается разделом «Анкета вместо предисловия», заканчивается книга

* Доклад подготовлен в рамках проекта «Современный литературный процесс: тенденции и авторские стратегии», ГК № 02.740.11.5002.

циклом «Ученые записки сумасшедшего»). В 2009 г. появилась книга стихов «Учителя всякой всячины. Книга на промокашках», в аннотации сказано, что книгу, «предназначенную для детей и не предназначенную для детей, рекомендуется воспринимать серьезно, поскольку воспринимать ее серьезно не рекомендуется».

Предмет сегодняшнего разговора – книга сказок-притч «Сказки на всякий случай»¹, адресованная как детям, так и взрослым, которые будут читать ее детям. Название содержит несколько смыслов. «На всякий случай» – то есть на каждый, на любой случай, про все. Кроме того, «на всякий случай» означает «про запас, вдруг пригодится» – может быть, этические и эстетические ценности, поведенные автором, пригодятся во взрослой жизни. Наконец, «на всякий случай» – это еще и для помощи в трудную минуту, как то, что может спасти в критической ситуации.

Композиция книги и каждая из миниатюр (каждый «случай») реализуют все три смысла названия.

Во-первых, сказки буквально написаны о любом из окружающих нас предметов. Они не содержат волшебства, это не триллеры и не фэнтези. Героями становятся детали предметного мира, вещи повседневного обихода (и тут, вероятно, нельзя не отметить традиции другого датчанина – Г.-Х. Андерсена). В 80-ти сказках, составляющих книгу, действуют отрывной календарь, веер, подтяжки, пластинка, листок бумаги, чайный пакетик, одноразовый стаканчик, пушинка, шариковая ручка, очки, свисток, старый плед, даже дырка от бублика и проч. Автор создает, собирает из мелочей свой уютный мир, подобно тому, как в стихотворном цикле «План Города» он моделирует свое личное пространство: площадь «Нет ни кроны», переулок «Да ну их», улица имени «Всяких глупостей» и так далее, в соответствии с латинским алфавитом, от А до Z.

Становясь героем сказки, вещь антропоморфизируется, приобретает характер, психологию – тем самым автор заставляет по-новому взглянуть на давно привычное, остраивает обыкновенное. Предметы представлены в парадоксальных ситуациях (необычное в обычном), назначение которых – показать, что малое может быть значительным, ничтожное – великим. Автор, а вслед за ним и читатель, становятся не прагматиками во взаимодействии с вещным миром, а бережным, заинтересованным наблюдателем и другом. По аналогии вспоминается стихотворение Н. Матвеевой, написанное в форме шекспировского сонета:

¹ Клюев Е. Сказки на всякий случай. – М.: Слово / Slovo, 2003.

Люблю дома, где вещи – не имущество,
Где вещи легче лодок на причале,
И не люблю дома без преимущества
Волшебного общения с вещами.

Нет, не в тебе, очаг, твое могущество,
Хоть весь дровами, точно рот словами,
Набейся – я и тут не обожгусь еще.
Не будь огня меж камнем и дровами.

Мне скажут: брось мечты, рисуй действительность,
Пиши, как есть: сапог, подкову, грушу...
Но есть и у действительности видимость.
А я ищу под видимостью – душу.

И повторяю всюду и везде:
Не в соли соль. Гвоздь – тоже не в гвозде.

Так, в одной из сказок Очень Большой Колокол звучал громким и торжественным голосом, и его слышали все, кроме Очень Маленького Колокольчика, росшего у самой церкви. Все жалели беднягу, обделенного музыкальным слухом. Но поздно вечером раздалась другая мелодия: «как будто кто-то легонечко так ударял чайной ложечкой по краю хрустального стакана» – это Очень Маленький Колокольчик наигрывал Мессу Уходящего Дня. От дивной мелодии распрямились все травинки, люди счастливо засыпали, и только Очень Большой Колокол ничего не слышал (319-322). В другой сказке Глиняный свисток, услышав игру на скрипке, загрустил и перестал свистеть, осознав свое ничтожество в качестве музыкального инструмента: он ведь свистит не по нотам, а как Бог на душу положит. Но по просьбе птиц, которые не могли начать петь без тона, задаваемого свистком, он снова засвистел, и скрипочка умолкла, слушая пение птиц, понимая, что ей никогда не повторить того, что умеет природа (144). Или, например, история про дырку от бублика: «Один прехорошенький Бублик внезапно стал стесняться дырки у себя в животе» (128), а ведь самое вкусное в нем – именно дырка, в которой «воздух теплый и ароматный, пахнущий полем, печью, дымком и маком» (131). Внимательный взгляд человека способен заметить и оценить малое, оправдав его существование, как в сказке «Никому Неизвестная Букашка Изумрудного Цвета» (12-14).

Сатирически представлены в сказках зазнайки, страдающие магией величия, избалованные вниманием «поп-звезды», самоуверенные нахалы: Указка, Которая Знала Все, Подтяжки-Со-Связями, Громоздкий-Фонтан-Полный-Монет, Губная Помада, решившая, что она Вели-

кий Художник Современности. Сказки-притчи Е. Клюева формируют этические правила: внимание к ближнему, сострадание, желание помочь, нежность, умение ценить и любить другого.

С особой теплотой представлены старые вещи. Блестящий рояль терпеть не мог старый плед из-за его пыли, но именно старый – не синтетический! – плед спас его от простуды (289). Пассеизм Е. Клюева объясняется тем, что старые вещи – это хранители памяти, проникнуты человеческой душевной аурой, они верны и бесхитростны. Так, в старом парке, по случаю его столетия, оборудовали американские горки, автопарк, павильон страха. Все эти новехонькие, пахнущие краской аттракционы, были «настоящими дорогими аттракционами». Дети с удовольствием покатались на них, а потом в самом дальнем углу парка нашли Старые Качели, на которых давно – еще не было даже жвачки и кока-колы – качались Бабушка с Дедушкой. Скрипучие качели рассказывали им чудесные истории из далекого прошлого: про небольшое озеро, про сверкающий каток и про то, как однажды Дедушка поцеловал Бабушку. Американские Горки тоже рассказывали свои истории: «Мы говорим на языке металла и искр. Мы говорим о прекрасной Америке, о покорении индейцев, об охоте на диких животных в саваннах и прериях». Но они рассказывали свои истории за деньги, а самые лучшие на свете истории – это истории, которые рассказывают бесплатно (225). Авторская позиция явно антиглобалистская и антигламурная. Родное и бесплатное, простое и безыскусное воспитывают в ребенке душевную чуткость. В этом автор солидарен с Анной Русс, писавшей:

Ни к чему мне тетя Барби
С мужем, домом и машиной,
Ни к чему мне дядя Бэтмэн,
Или дядя Терминатор,
Дайте мне носок без пары
Или старую перчатку –
Я набью их теплой ватой,
Я им сделаю жилетки,
Нарисую рты и глазки
И пришью носы и ушки.
Настоящие Игрушки
Не приходят в магазины,
Не бывают из пластмассы
Или крашеной резины.
Настоящие Игрушки –
Это глупо и тепло.

Таким образом, созидание «сказки» из обыденного предмета воспитывает в ребенке не потребителя, а творца (в стихотворении Анны Русс мысль о мифологическом первотворении мира подчеркивается и ритмической перекличкой с «Песней о Гайавате» в переводе И. Бунина).

На сказочную метаморфозу работает речевая игра, с одной стороны, поясняющая детям разницу между прямым и переносным значением, с другой стороны, острающая речевые штампы. Как предметы помещаются в непривычные ситуации, так и слова употребляются в уникальном контексте, «оживляющем» стертые речевые обороты. Героями сказок становятся Понедельник-День-Тяжелый, Торт, который было грех есть, Подтяжки-со-Связями, Клетчатая Бумага, которая терпела сколько могла и проч. В одной из сказок старая Пластинка говорит, что ее заездили окончательно. «Вы говорите так, словно Вы какой-нибудь конь...», – тонко заметила Старая Граммофонная Игла (она всегда делала только очень тонкие замечания). Но заездила пластинку именно эта игла, и далее реализуется буквально реплика пластинки: «Пеняйте на себя». Новая Граммофонная Игла вернула к жизни старую Пластинку, и красивая соната прозвучала от начала и до конца (60-63). В сказке «Кисть Рябины» в основе сюжета лежат разные значения слова «кисть»: кисть художника и ягоды на рябине. В одной из сказок героем становится Маленькое Скверное Слово. Автор поясняет: «Есть в мире такие слова, которые нельзя произносить. Они называются «скверные»» (190). Некоторые слова произносят очень часто, иногда даже по несколько раз: «да-да» или «нет-нет». А Маленькое Скверное Слово вообще нельзя произносить – «язык отсохнет». И отправилось это слово далеко-далеко, на Восток, и там оказалось, что его можно произносить в особенно торжественных случаях, поскольку это одно из имен Бога. В сказке «Большая-Шишка-на-Маленькой-Голове» речь идет о том, как к шишке приложили медный пятак, чтобы она поскорее прошла, говоря, что все на свете проходит, и Большая Шишка утешалась тем, что представляла памятник себе, толпы людей, возлагающих цветы, орудийный салют... Но в это самое время она и прошла, «как все проходит». Учítывая, что в просторечии слово «шишка» может обозначать большого начальника, можно сказать о сатирическом смысле сказки, о сарказме в адрес честлолюбцев. «Сказки на всякий случай» лаконичны, каждая – всего одна-две странички, поскольку сам «случай» краток, «случается» на малом отрезке времени. Вещь также не вечна: когда-то ее не было и в перспективе ее снова не будет. Очень важной в книге является проблема времени. В детстве каждый день тянется долго, настоящее фиксируется выпукло, по-

скольку воспоминаний у ребенка не очень много, а на будущее нет четких планов, есть достаточно неопределенные мечты. Вместе с тем, ребенок очень быстро меняется, растет, склонен «подгонять» время («Скорей бы вырасти!»). О краткости жизни и необходимости ценить каждый ее день говорится в сказке «Отрывной Календарь». Его повесили прямо посередине стены, он с радостью ждал долгой и интересной жизни. Картина-с-Противоположной Стены говорила, что жизнь коротка и скучна, Толстая Поваренная Книга интересовалась его диетой, поскольку календарь худел буквально на глазах, ибо, по мнению Ленивого Кресла, вел неправильный образ жизни. Но даже 31 декабря Календарь не унывал: ведь впереди был еще целый день такой долгой и интересной жизни (4-7). В другой сказке оказывается оправданной даже жизнь Одноразового Стаканчика: в жаркий день из него выпили с удовольствием много раз, причем этим «волшебным напитком» была обыкновенная вода (194-197). О вечном задумался Трамвайный Билет, годный, как известно, на одну поездку. «Вечное – оно...всегда», – подумал Трамвай Билет. Но вокруг него не было ничего вечного: трамвай ходит по кругу с перерывом на ночь, а вечное не имеет перерывов, кондуктор сидит в трамвае двадцать лет, а это тоже не вечность, пассажиры остаются в трамвае до поры до времени. Но Билет оказался счастливым, Пассажир положил его в бумажник, и за пазухой Пассажира Билет услышал, как бьется его сердце: точно и уверенно (164). Итак, противостоять бегу времени можно, если сделать каждый день значительным, а вечность дарят память и любовь, если тебя приняли к сердцу. Подтверждает это и сказка «Засушенный-Букет-Красных-Роз».

С темой времени неразрывно связана и тема смерти, требующая особой деликатности от детского писателя. Мечтал в старом Плетеном Кресле-Качалке Дедушка: его «уносило». Дедушка происходил из семьи мореплавателя, и с ним «мореплавал» Внук, чтобы не оставлять Дедушку одного. Однажды Дедушка не вернулся, кресло опустело, все плакали. Но Внук один отправился «мореплывать» и, вернувшись, сообщил, что встретил Дедушку у Мыса Доброй Надежды. Другому мальчику, когда он был От Горшка Два Вершка, подарили синий бумеранг. Многие вещи не возвращались: перочинный нож, мамин тапочек, попугайчик, а синий бумеранг возвращался всегда. Но мальчик вырос, и бумеранг, улетев, уже не вернулся. Потом и сам бывший мальчик стал дедушкой и говорил своему внуку: «Береги каждое мгновение...потому что ничто никогда не возвращается. Все проходит, все исчезает, все улетучивается. Жизнь – это место, где со всем прощаются навсегда» (279). Тем не менее, однажды бумеранг вернулся, он был самым синим на свете и наглядно опроверг дедушкины грустные

поучения. Замыкает книгу сказка «Трехколесный Велосипед». Маленький Велосипедист рвался в Дальние Дали и сердился на свой трехколесный велосипед, что он медленно ездит. А потом велосипед стал двухколесным, а потом даже одноколесным, уносящим уже в Неизвестные Дали, и оказалось, что как только Дали приближаются, в них не оказывается ничего особенного, Дали тут же и кончаются. А потом бесколесный велосипед унес его в Заоблачные Дали, которые никогда не кончаются. На протяжении всей сказки автор называл своего героя, даже совсем взрослого, «Маленький Велосипедист», поясняя: «... потому что каждый из нас – только маленький велосипедист» (331). Совершенно очевидна отсылка к философской сказке А. Сент-Экзюпери «Маленький принц». Бумеранг, кресло-качалка, велосипедное колесо – все это варианты мифа о вечном возвращении. Но энтропийная сила времени может быть преодолена только духовным усилием самого человека, от которого требуются стойкость, мужество, ответственность. Сказки-притчи Е. Клюева овеяны элегической грустью. Симпатии автора на стороне тех, кто готов на беззаветный порыв, на неостановимое стремление вперед, даже вопреки трагической очевидности. Так в истории о Безымянном Побеге, выросшем между рельсов: он так и не стал ложиться и пригибаться, когда мчался скорый поезд, несмотря на предупреждения Чахлого Стебля: «Не будешь ложиться – не вырастешь» (40 – 43). Все выше и выше карабкался Плющ, хотя даже Одно Высокое Дерево крикнуло ему: «Ты упадешь!». «И пусть!» – сказал Плющ, уже готовый падать, но в эту самую минуту с неба кто-то внезапно протянул ему большую ласковую руку, и Плющ с благодарностью начал карабкаться по ней – выше, и выше, и выше... (102). Одна Крохотная-Волна-Очень-Спешившая-к-Берегу мечтала коснуться полоски песка, хотя и знала, что на берегу волны не живут. А коснувшись теплого и нежного песка, она также неудержимо повлеклась обратно в море, но теперь была уже Огромной-Волной-Неспешно-Катающейся-от-Берега. Или, задается вопросом автор, это были две совершенно разные волны?

Особенно важна сказка о том, как одна очень хорошая книга совсем расклеилась (автор поясняет, что книги склеивают). Кошачья Миска упрекает книгу: «Соберитесь, милочка! Не дело это – так распускаться» и говорит, что она лично никогда не расклеивается. Пожилой Обеденный Стол объясняет это тем, что Миска сделана из пластмассы путем продавливания, и ей все нипочем. «А те, кто не сделан путем продавливания, – продолжал Пожилой Обеденный Стол, – они... они бывают такие невозможно...тонкие. Такие тонкие, что если жизнь не очень добра к ним, они могут опечалиться, потерять веру в

себя, расклеиться. И потом их очень трудно собрать... Таких и вообще-то лучше беречь, потому что их легко потерять» (232). «Подумаешь, какие нежности!» – сказала Миска. Потом книгу бережно собрали и бережно листали, замирая над каждой страницей. Один Взволнованный Голос сказал: «Какие великолепные стихи умели писать когда-то! Правда, неудивительно, что книга вся расклеилась... Я и сам весь расклеился, пока листал ее». А Миска спросила, что такое стихи, книга ответила, что «стихи – это такие истории, сделанные из души». «Путем продавливания?» – спросила Миска, и узнав, что нет, заявила, что ей не интересны стихи. Автор противопоставляет душевную тонкость и тупость, ранимость и твердолобость, бережно сделанное руками и сработанное на конвейере. Конечно, речь тут идет о мечтателях, поэтах, романтиках, с их прихотливой и свободной душой, и прагматиках, личность которых получена «путем продавливания». Человеческие смыслы вещи сохраняют искусство.

Художественный мир сказок дополняют иллюстрации, что особенно важно в книгах для детей, где вербальная информация должна подкрепляться визуальным образом. В качестве иллюстраций в книге использованы коллажи-аппликации, сделанные – склеенные! – самим автором. Они очень изящны и остроумны, несомненно, побуждают детей попробовать сделать что-то подобное. Словесные образы в сказках показывали обыденные предметы в необычном виде, а иллюстрации еще остраниют образ, поскольку сделаны из подручного материала, условно имитирующего тот предмет, о котором идет речь в сказке: меняется конкретно-чувственная форма, но опредмечивается смысл образа. Так, например, Орешник изображен с помощью наклеенного на светлую фактурную ткань куска зеленой ткани другой фактуры и тоненькой веточки без листьев, а Никому Неизвестная Букашка Изумрудного Цвета – маленький неровный вязанный крючком кусочек с торчащими в стороны ниточками (13). Торт, который есть было грех, смоделирован из нескольких ярусов кружев (65). Для иллюстрации к сказке «Клетчатая бумага, которая терпела сколько могла» использован коллаж с «плетенкой» из бумаги, которую умеет делать каждый ребенок (а не, скажем, просто ткань в клеточку – это было бы слишком прямое подобие). Коллаж для сказки про Очень Хорошую Книгу, которая совсем расклеилась, включает в себя несколько наложенных друг на друга листов бумаги в форме неправильных прямоугольников (один из них с мелкими значками и буквами), скрепленных мочальными волокнами, и «крылатку» ясеня. Высокомерная башня над старым городом представлена на листе бумаги с буквами несколькими треугольниками синего, желтого и зеленого цвета, сложенных наподобие

бие Пизанской башни (героиня сказки боится высоты, у нее с детства кружится голова), и колечком из гибком проволоки, покрытой цветной пластмассой. (265). Канцелярские скрепки, нитки, веревочки, кусочки шерстяной ткани, сухие листья, перышки – все идет в дело.

В подобных иллюстрациях заключено свое концептуальное значение. Прежде всего, это демонстрация творческой воли художника и его художественного вкуса: вот «из какого сора» он делает свое произведение, вот как можно подобрать по фактуре, цвету, форме самые разнородные материалы. Он берет те материалы (гвозди, пуговицы, веревочки и т. п.), которые никогда не использовались в искусстве, и делает их эстетически выразительными. Именно в детстве ценятся такие мелочи, которые не имеют цены в глазах взрослых: цветное стеклышко, мелок, камешек... И главное, все это сделал автор своими руками, из подручного материала, в единственном – для данной книги – экземпляре. Такой «дизайн оригиналов» очень впечатляет. Нечто подобное было представлено в арт-проекте С. Гордеева «Русское бедное». Куратор выставки Марат Гельман поясняет: «Внутреннее обращение к искусству, сделанному из простых материалов, так же архетипично, как миф о бедном художнике, который делает искусство из ничего. Это магия. В бедном искусстве есть важный текст – его природность. Оно гораздо ближе к природе, чем богатое, построенное на технологии, глянце, сам материал бедного искусства возвращает нас к естественности...»². А философ Борис Гройс полагает, что установка художников на самодельное, ремесленное изготовление художественных объектов противостоит современной стандартизированной эстетике массовой культуры, подчеркивает оригинальность, индивидуальность художника³. Коллажи Е. Клюева *склеены*, а не получены *путем продавливания*, они возвращают из «Заоблачных Далей» в повседневность, в быт, но это быт необычный, художественно преображенный.

Таким образом, в книге Е. Клюева «Сказки на всякий случай» удачно использован принцип двойного кодирования (книга интересна и для ребенка, и для взрослого), философские размышления органично вырастают на основе простых житейских ситуаций, юмор и речевая игра смягчают элегическую грусть и ностальгию по прошлому, словесный и визуальный компоненты книги органично взаимодополняются.

² Русское бедное. – «Сити-принт», 2008. С. 24.

³ Там же. С. 26.

В. Ю. Грушевская (Екатеринбург)

**Писательская активность в Интернете
(на примере сетевой активности
писателей-фантастов)**

Интернет, ставший частью нашей повседневной практики, меняет способы взаимодействия писателя и читателя, перспективы, а может, и опасности которых пока только начинают осознаваться всеми заинтересованными сторонами. Авторы получили возможность быстрой и бесплатной публикации, рекламы и связи с издателями; они могут узнать мнение читателей, в том числе и критически настроенных. Кроме того, Интернет для писателя – это еще и способ получения справочной информации. С другой стороны, читатель перестает быть пассивным потребителем медийной продукции. Сегодня любой сетевой ресурс, заинтересованный в привлечении аудитории, будь то электронная библиотека, интернет-магазин или каталог обязательно имеет коммуникационную составляющую – возможность сбора статистических данных о предпочтениях и оценках. Читатели могут публично обмениваться впечатлениями, формулировать предпочтения, оценивать произведения искусства. Форма выражения может быть любой: от простых оценок «за» и «против» до развернутых рецензий и отзывов.

В данной статье мы коснемся лишь одного аспекта взаимодействия писателя и читателя в Интернете – писательской активности, направленной на представление своего творчества и получение обратной связи. Большинство известных писателей сегодня имеют собственные сайты и ведут блоги. Мы остановились на анализе сетевой активности писателей-фантастов Сергея Лукьяненко и Дмитрия Глуховского. Выбор писателей-фантастов объясняется, прежде всего, их высокой популярностью и практически стопроцентным присутствием их целевой аудитории в Интернете. Сообщество любителей фантастики представлено в Сети многочисленными сайтами, от простых любительских страничек до современных многофункциональных ресурсов, подобных сайту «Лаборатория фантастики» (fantlab.ru), имеющему собственную библиотеку, авторские разделы, рекомендательный сервис, развитую систему рейтингов и другие инструменты, позволяющие собирать всю актуальную и интересную любителям жанра информацию.

На сайте www.lukianenko.ru в регулярно обновляемом разделе новостей читатель может познакомиться со всеми важными событиями литературной деятельности Сергея Лукьяненко. Здесь можно найти интервью, статьи и рецензии, посвященные его творчеству, анонсы и

отчеты о встречах с читателями, информацию о новых произведениях, а также фильмах и играх, созданных на их основе. Обсудить любимые книги, пообщаться поклонники творчества Сергея Лукьяненко могут на форуме. Кроме того, на форуме проводятся конкурсы фантастических рассказов, рецензий и иллюстраций, на темы, предлагаемые самими пользователями. Контакты писателя с читателем структурой официального сайта не предусмотрены, но есть раздел «ЧаВО» (Часто задаваемые Вопросы и Ответы). Сергей Лукьяненко ведет блог, где выступает под псевдонимами Доктора Ливси, с 2008 г. – Доктора Пилулькина). Для писателя блог — это, с одной стороны, «аналогия кухонной болтовни обо всем. Интеллигентская манера обсуждать все — от политики до полетов в космос»¹, с другой – потеря времени².

Новые информационные технологии – инструмент, который писатель использует в своей работе, но к их возможностям относится достаточно сдержанно. В статье «Апостолы инструмента» он пишет: «Итак, вот те три основных довода в пользу Интернета для писателя, которые приводят чаще всего: способ рекламы и связи с издателями; способ обратной связи с читателями, способ получить критические отзывы; способ получения справочной информации. Первое, на мой взгляд, непринципиально лучше обычной почты. Второе – только вредит начинающему автору. Третье – полезно, особенно в ситуации маленького города, где не сохранилось хороших библиотек (да и в Москве существенно экономит время)»³.

Сергей Лукьяненко последовательно ведет борьбу с распространителями бесплатных копий его произведений в Интернете. На официальном сайте нет возможности читать и скачивать книги, но есть ссылки на библиотеки, где за умеренную плату можно получить электронные копии. Лукьяненко сотрудничает с электронными библиотеками, делающими отчисления автору и Интернет-магазинами, обеспечивающими доставку печатных изданий. По мнению писателя, в ближайшем будущем «продажи текстов через Интернет будут вполне сопоставимы с продажами бумажных изданий»⁴.

¹ Елков И. В виртуальном «Живом журнале» открыт видеодневник Дмитрия Медведева // Российская газета. 23 апреля 2009. № 4896. – Режим доступа: <http://www.rg.ru/2009/04/23/medvedev-blog.html>

² Лукьяненко С. Апостолы инструмента. // Если. 2002. № 12. – Режим доступа: <http://www.esli.ru/rubrics/publicism/20040827092615publicism.html>.

³ Там же.

⁴ Лукьяненко С. Сергей Лукьяненко, писатель: «Электронные права оставляю за собой» / Беседовал Александр Ройфе // Книжное обозрение. 2007. – Режим доступа: <http://www.book-review.ru/news/news1661.html>.

Таким образом, сайт Лукьяненко – это «сетевое представительство», подобное большинству официальных сайтов организаций. Его структура (новости – ссылки на магазины – ответы на вопросы) традиционна, активность пользователей ограничена форумом.

Теперь обратимся к порталам писателя-фантаста Дмитрия Алексеевича Глуховского, чья стратегия продвижения произведений полностью основана на возможностях новых технологий. Автор получил известность благодаря многочисленным интернет-публикациям фантастического романа-антиутопии «Метро 2033», которые не помешали произведению в 2005 году выйти в бумажном варианте и стать бестселлером (2 000 000 прочтений онлайн, 500 000 проданных книг). Новый роман «Сумерки» (2008) <http://www.s-u-m-e-r-k-i.ru> повторил успех дебюта. Его продвижение основано на том же принципе: бесплатная публикация на официальном сайте проекта электронной книги с продолжением. Как оказалось, большинство сетевых читателей охотно покупают печатное издание понравившегося произведения.

Произведения Глуховского опубликованы на порталах, имеющих индивидуальное оформление и музыкальное сопровождение, читатели могут обсудить свои впечатления на форуме, есть прямая ссылка на блог автора. Интерактивные сервисы сайта www.metro2033.ru развивают идеи романа: здесь можно найти карту мира, регистрация на портале позволяет, селиться на станциях, вступать в кланы и бороться за власть в Метро, участвовать в обсуждениях, голосовать по всевозможным вопросам, накапливать рейтинг (валюту мира «Метро 2033» – патроны).

Автор не только использует Интернет для продвижения произведений, но и привлекает с его помощью читателей для развития фантастических миров. Фанфикшен (от англ. funfiction) – творчество поклонников популярных произведений, созданное на основе художественного пространства и (или) персонажей – чаще всего является некоммерческим движением, существующим независимо от воли создателей оригиналов или правообладателей. Дмитрий Глуховский готов сотрудничать с авторами, развивающими его идеи. Романы серии «Вселенная Метро 2033»: «Путевые знаки» Владимира Березина и «Темные туннели» Сергея Антонова уже опубликованы на сайте www.metro2033.ru и появились в книжных магазинах. Целый раздел «Новые работы» полностью посвящен фан-арту. В настоящее время (март, 2010) раздел содержит 515 рисунков, 344 текста и 117 музыкальных композиций, так или иначе относящихся к художественному пространству романа. На сайте Имхонет (крупнейшем рекомендательном сервисе Рунета) объявлен конкурс синопсисов новых романов

цикла. Таким образом, для Дмитрия Глуховского Интернет – это эффективный инструмент, который при умелом использовании возможностей мгновенной коммуникации и мультимедийности позволяет привлечь и заинтересовать читателя, стимулировать творчество поклонников, находить и издавать талантливых начинающих авторов.

Подведем итоги. Рассмотренные нами примеры сетевой активности писателей-фантастов соответствуют основным этапам развития Интернет-ресурсов: от электронных визитных карточек и журналов к многопользовательским и многофункциональным мультимедийным порталам. Можно говорить о появлении новой культурной практики, хотя ее новизна относительна. Мы уже привыкли к тому, что популярное литературное произведение выходит за рамки печатного текста, выступает основой для широкого спектра медийной продукции: фильмов, компьютерных игр, аудиоверсий. Поклонники фантастических произведений и в докомпьютерную эпоху развивали миры полюбившихся произведений, создавая фанфикшен и участвуя в ролевых играх. Интернет лишь способствовал объединению поклонников и локализовал творческую активность сообщества в пространстве одного портала.