

Детские чтения
2013. № 2 (004)

От редакции.....	3
АРХИВ	
<i>Покровская А. К.</i> Основные течения в современной детской литературе.....	6
ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ	
<i>Зайнс Дж.</i> Разрушая чары Диснея	38
<i>Скаф М.</i> Традиция последовательного визуального повествования в США: этапы, жанры, поэтика.....	63
<i>Бреева Т.</i> Стратегии реперзентации и специфика функционирования богатырской сюжетки в русской культуре рубежа XX–XXI вв.	83
<i>Воронина Т.</i> Метафоры пространства и его освоения в дискурсе авторов фанфикшн-текстов	106
<i>Савкина И.</i> «Укушенные», или Почему «вампириады» стали популярной жанровой формулой современной массовой культуры	112
<i>Арзамасцева И.</i> Возвращение в европейский Эдем: творчество Ульфа Старка в России	124
<i>Черняк М.</i> Эффект узнавания реальности в современной прозе для переходного возраста	136
<i>Вьюгин В.</i> «...Чистые люди, почти “святые”» («Мистер Твистер», Маршак и табу).....	152
К ПОЛЕМИКЕ	
<i>Головин В., Лучкина О. и др.</i> Еще раз о списке «100 книг»	190
СЛОВО ПРАКТИКАМ	
<i>Кузьмина Е., Платонова М.</i> Новая детская литература: взгляд библиотекаря	201
КОНФЕРЕНЦИИ И ПРОЕКТЫ	
Научно-практический семинар «Детские книги в круге чтения взрослых»: первые итоги (<i>Е. Асонова</i>)	214
«Детская литература и медийные культуры»: 21-й Конгрессе Международного Исследовательского Общества Детской Литературы (<i>Л. Рудова</i>).....	224
Summary	228
Сведения об авторах	231

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
Мария Литовская (*Екатеринбург*)
Светлана Маслинская (*Санкт-Петербург*)
Анастасия Садриева (*Нижний Тагил*)
Анна Сенькина (*Санкт-Петербург*)
Инна Сергиенко (*Санкт-Петербург*)

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ
Ирина Арзамасцева (*Москва*)
Марина Балина (*Bloomington, USA*)
Валентин Головин (*Санкт-Петербург*)
Марина Костюхина (*Санкт-Петербург*)
Сара Панкеньер (*Santa Barbara, USA*)
Михаил Яснoв (*Санкт-Петербург*)

Выпускающий редактор — *Инна Сергиенко*

ДЕТСКИЕ ЧТЕНИЯ. Вып. 4

ISSN 2304-5817 (*Detskie chtenia*)
ISBN 978-5-7525-2795-1
ISBN 978-5-7525-2904-7 (вып. 4)

Адрес редакции «Детских чтений»: detchit@theschool.spb.ru
Странички в интернете: <http://detskie-chtenia.ru/>
<http://www.armchair-scientist.ru/detlit/>

При оформлении обложки использован фанарт
Анны Синчуковой (*Maza Integral Hellsing*),
художницы манги из г. Подольска

Издательская группа:
Зав. редакцией *Ф. А. Еремеев*
Корректор *М. В. Панишева*
Верстальщик *И. Н. Паскевич*

Почтовый адрес издательства: «Кабинетный ученый»
Россия, 620014, г. Екатеринбург, а/я 489
Postal address: Armchair Scientist
Russia, 620014, Ekaterinburg, P.O.Box 489

Тел. в Екатеринбурге: +7 (904) 5461725
Тел. в Москве: +7 (916) 2248119
E-mail: fee1913@gmail.com
Тел. в Москве: +7(926)5200481

© Авторы статей, 2013
© Издательство «Кабинетный ученый», 2013

ОТ РЕДАКЦИИ

Хочется обратить внимание наших читателей на то, что очередной выпуск альманаха, посвященный на этот раз современной детской литературе, выходит в разгар оживленной дискуссии, развернувшейся на страницах литературно-критических журналов и в Интернете, участники которой обсуждают вопрос о том, существует ли современная детская литература и отечественная научная школа, занимающаяся ее исследованием, или таковые отсутствуют¹. Независимо от позиций спорящих данная дискуссия представляется плодотворной и внушающей надежды — в ее процессе создается насыщенный проблемный контент исследовательской парадигмы в сфере детской литературы, формируются и устанавливаются дефиниции этой сравнительно новой для теоретического осмысления области (так, например, уже устойчивым стало определение «новая детская литература», предложенное в статьях Е. Ленковской² и М. Скаф), ученые и специалисты-практики «выходят из сумрака» и с некоторым удивлением обнаруживают, что не они одни предпринимают попытки разобраться с тем, что же такое детская литература сегодня. Полемика, вовлекшая в обсуждение явлений и процессов детской литературы специалистов различных направлений, безусловно, и сама заслуживает научного осмысления, в чем издатели альманаха видят свою исследовательскую перспективу.

В текущем же номере представлены публикации, где феномен «новой детской литературы» рассматривается в историко-ретроспективном и жанрово-структурном аспектах. Выпуск открывается републикацией статьи А. К. Покровской, одной из основоположниц изучения детской литературы в России. Ее работа, вышедшая в 1927 г., сегодня звучит неожиданно (а, возможно, и ожидаемо) актуально, заставляя читателя не только улыбнуться почти комическим совпадениям ламентаций критиков и педагогов различных эпох, но и задуматься о некоей онтологической константе специфики детской литературы. Одной из устойчивых характеристик «ситуации» детской литературы различных эпох можно считать перманентное недовольство критиков литературным процессом,

обращенным к юному читателю. «Благоразумные родители и все старающиеся о воспитании детей признаются, что между некоторыми неудобствами в воспитании одно из главных в нашем отечестве есть то, что детям читать нечего», — решительно заявляет основоположник детского чтения в России Н. И. Новиков в 1784 г., когда корпус детской книги, пусть только еще начавший формироваться, был, тем не менее, уже представлен достаточным числом разнообразных и содержательных книг для детской аудитории. «Отсутствие правды, ложь, стремление безмерно возбуждать фантазию юных читателей, бедность мыслей, тривиальное дурачество и т. п., вот чем наполнено большинство сочинений, предназначенных для юношества и, в особенности, предназначенных для детей более младшего возраста; они вредно влияют на нравственность и на нервы, запутывают и затемняют мысли, вызывают преждевременную рефлексию и страсть к романтическому, таинственному, темному, запутанному» — еще более резко высказывается о детской литературе автор статьи «Детская литература и детского чтение», размещенной в «Педагогический сборнике» за 1872 г. Любопытно, что и текущая детская литература регулярно вызывает самые резкие нарекания современных критиков и педагогов.

Современная детская литература, по большей части интегрированная в массовую культуру, сегодня предоставляет обширный и уникальный материал для исследований. Большинство статей номера посвящено жанрам массовой литературы и массовой культуры в целом. Статья авторитетного американского исследователя Джека Зайпса (*Jack Zipes*) о творчестве У. Диснея знакомит читателей с западными подходами к анализу произведений, адресованных детской аудитории, Зайпс рассматривает наследие Диснея в том числе и как интерпретацию классических текстов детской литературы. В остальных статьях блока мы наблюдаем весь спектр литературоведческих подходов к объекту изучения: академическая интерпретация творчества современного писателя для детей, история литературы о вампирах и причины ее читательской популярности, исследование жанра графического романа (комикса), генезис жанра славянской фэнтези и механизмы конструирования идеологем в современном масскульте, функциональный анализ фанфикшн, балансирующего на грани между литературным творчеством, субкультурными практиками и графоманией. Доминирование масскультовой тематики в альманахе во многом объясняется тем, что начало исследованию жанров массовой литературы, адресованной детям и подросткам,

в отечественном литературоведении было положено не так давно и сейчас находится в фазе активного становления, во многом формируя научный мейнстрим в сфере изучения детской литературы.

Еще одна из традиционных проблем, рассматриваемых филологами, — это проблема рецепции. В номере представлены разные подходы к анализу рецепции детской литературы. Это два обзора новинок: один на основе анализа детских предпочтений составлен филологом, другой — библиотекарями-практиками. Оба обзора наглядно показывают разницу в дисциплинарных подходах к формированию таких списков. И еще один опыт осмысления рецепции детской литературы, только уже со стороны взрослых читателей, представлен в очерке работы семинара «Детские книги в кругу чтения взрослых», действующего с конца 2011 г. на базе Московского городского педагогического университета (руководитель Е. Асонова). Интересно, что проблематика семинара отталкивается от злободневных вопросов (насилие в детской литературе, религиозность, гендер и пр.), а в кругу обсуждаемых текстов оказываются не только новинки, но и «бывалые классики». Дискуссии, разворачивающиеся на заседаниях (усилиями организаторов семинара заседания можно видеть в offline режиме в интернете), наглядно демонстрируют не только «горизонты ожидания» взрослых читателей (и обусловленность этих горизонтов опытом чтения в советском/несоветском детстве), но и отечественные герменевтические традиции (и вариации) прочтения детской литературы.

Примечания

¹ См., например: Скаф М. Новая детская литература // Октябрь. 2012. № 12; материалы тематического выпуска журнала «Октябрь» (2013. № 9); материалы групп «Журнал о детской литературе «Переplet» (URL: <https://www.facebook.com/groups/174523982636378/>), «WGRCLC: The Working Group on Russian Children's Literature and Culture» (URL: <https://www.facebook.com/groups/105843036200227/>), «Детский семинар» (URL: <https://vk.com/club45992163>) и др.

² Ленковская Е. «Можно, я не буду это дочитывать?»: заметки о новой детской литературе // Детские чтения. 2012. № 1. С. 179–191.

АРХИВ

А. Покровская

ОСНОВНЫЕ ТЕЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Данная публикация представляет собой фрагмент из книги критика и историка детской литературы, педагога и библиотековеда Анны Константиновны Покровской (1878–1972) «Основные течения в современной детской литературе», выпущенной московским издательством «Работник просвещения» в 1927 г. В предлагаемом вниманию наших читателей отрывке бегло рассматривается история становления детской литературы, анализируется поток детской книги 1920-х гг., раскрываются и обосновываются критерии оценки литературных произведений для детей.

В старину не было специальных книг для детей. В средние века детям давали читать выдержки из Библии и Житий, из Виргилия и Овидия, басни Эзоповы, позднее из Гомера.

В эпоху реформации стали бороться со школьной схоластикой, требовать понятности и наглядности в обучении, связи преподавания с жизнью, окружающей ребенка.

Тогда впервые начали приспособлять азбуки и учебные книги к детскому пониманию. Таким образом школьная книга является первым родоначальником детской книги. Самая замечательная книга такого типа составлена знаменитым педагогом XVII в. Яном Амосом Коменским. Она называлась “*Orbis pictus*” («Зрелище вселенной») или «Мир в картинках» по современному переводу. «Мир в картинках» — классический прототип многих школьных книг. Она имела громадный успех в течение XVII и XVIII вв., переводилась и переиздавалась в разных странах.

Но это была не столько книга для детского чтения, как для занятий и бесед с детьми: полу-учебник, полу-энциклопедия.

Детская литература в точном смысле появляется в Европе лишь в конце XVIII столетия, когда расцвела идеология революционной буржуазии.

Тогда под влиянием идей о ребенке Дж. Локка и Ж.-Ж. Руссо стали искать новых путей воспитания, исходя из природы ребенка, приспособляясь к особенностям детского возраста.

«Научить, забавляя», изложить в наглядной для детей форме систему человеческих знаний, дать в конкретных примерах из

близкой ребенку жизни уроки буржуазной морали и поведения, бороться с суевериями и предрассудками родителей и нянек — все эти задачи были поставлены тогдашней рационалистической педагогикой и вызвали к жизни первые книги, сочиненные специально для детского чтения.

В Германии группа педагогов-новаторов с Базедовым во главе стала составлять и издавать книги, приспособленные для детского чтения. Из этой группы Кампе, по преимуществу, можно считать основателем европейской детской литературы. Во Франции тоже стали писать для детей педагоги-рационалисты: аристократы Жанлис и де Бомон; более демократические Беркенъ, Бульи, Бланшар; у нас в России под влиянием иностранной литературы стали писать и издавать книги для детей Екатерина II и особенно Новиков; в Англии — мисс Эджеворт.

Характерными чертами этой ранней литературы для детей являлись дидактизм, т. е. стремление к поучению и морали, и позднее сентиментализм. Эти оба течения господствовали тогда также и в общей литературе, но в детской литературе они удержались, в сущности, и до сих пор. Значительно позднее в детскую книгу проникает дух романтизма.

В первую половину XIX в. в России детская книга в массе своей носит патриотический дворянский характер и находится под сильным влиянием французских и немецких авторов. Лишь в шестидесятые годы в связи с буржуазно-демократическим движением и возрождением рационалистических и реалистических течений в педагогике замечается оживление в детской литературе. Реалистическое направление выражается в детской литературе появлением бытовых повестей и рассказов, а также популярных книг естественно-научного и делового содержания. Народнические тенденции отражаются в изданиях для детей народных сказок, до той поры презираемых педагогами.

В конце XIX и в начале XX в. детская литература развивается и расширяется все больше и начинает отражать в себе сложный конгломерат литературных и педагогических течений и направлений.

Первоклассные писатели большой литературы редко заинтересовываются писанием для детей. Сочинениям детских книг занимаются преимущественно второстепенные и третьестепенные писатели, часто неудачники в общей литературе, или педагоги, не обладающие талантом художественности.

Поэтому в массе своей детская литература производит впечатление скудости и бледности.

Отсюда возник вопрос: нужна ли вообще детская литература?

Не лучше ли воспитывать детей на образцах настоящей литературы, чем портить их вкус?

Мнение о ненужности специальной литературы для детей разделяют до сих пор некоторые крупные авторитеты в области педагогики.

Но книги для детей издаются все в возрастающем количестве, и в настоящее время детская литература имеет свою библиографию, свою критику, своих исследователей и является предметом изучения в педагогических практикумах и вузах, так как приобретает все большее значение в сложной педагогике нашего времени.

Издательство детских книг выросло в обширное производство, захватившее широкий круг литераторов, художников, техников книжного дела и издателей.

Такое развитие детской литературы имеет много причин.

Во-первых, общая художественная литература чрезвычайно усложнилась и приобрела трудные для детского понимания формы по сравнению со старой классической литературой (натурализм, психологизм, эстетизм, футуризм и пр.); во-вторых, о мере развития педагогических воззрений на ребенка и усложнения системы образования появляются все новые задачи в области детской книги; в-третьих, и это главное, производство детских книг — выгодная отрасль книжного дела, детская книга — ходкий на рынке товар.

По своему типу детские книги представляют не только литературное явление: словесный текст в них обычно сопровождается графической иллюстрацией; в книгах для маленьких иллюстрация часто преобладает над текстом. Есть детские книги в виде картонных ширм, вырезных фигур, с раздвижными картинками; такие книги являются промежуточными формами между игрушкой и книгой. Таким образом детские книги надо рассматривать не только с литературной, но и со стороны изобразительной.

В настоящей статье мы сосредоточимся на рассмотрении текста, коснувшись иллюстрации в детской книге лишь по мере необходимости.

Послереволюционная детская литература возникла, прежде всего, как противовес старой дореволюционной.

Большинство прежних книг издавалось в расчете на читателя из буржуазно-интеллигентской среды. В центре внимания современной литературы стоит читатель из среды трудовых классов. Другой вопрос — насколько она, действительно, удовлетворяет запросам этого читателя.

Отсюда резкое изменение ее идеологической окраски и перелицовка ее тем.

Типическая тема детской книги — жизнь детей — в прежней литературе обычно развивалась в виде повестей из семейной и школьной жизни. Если даже героями выводились обездоленные дети, то их несчастья прекращались вмешательством в их судьбу доброжелательных богатых людей. Темы социального и политического характера почти не затрагивались в детской книге.

Идеологический поворот в детской литературе начался до революции.

Сквозь традиционные сюжеты стали обозначаться в том или ином виде настроения и идеология революционных классов.

Этот поворот прежде всего почувствовался в бытовой книге и не столько в книге, написанной специально для детей, сколько в произведениях общей литературы, изображавших детство и выпускавшихся издательствами детских книг.

В первый период после революции, в то время как уцелевшие дореволюционные издательства продолжают еще некоторое время свою деятельность в старом духе, вновь возникающие государственные и пролетарские издательства за неимением пока новых рукописей прежде всего начинают выбирать тот готовый материал из непосредственного прошлого, который в известной степени отвечает их требованиям к детской книге. В первую очередь рассказы и повести из жизни пролетарского и крестьянского ребенка, из жизни беспризорных бродяжек, на темы об эксплуатации детского труда и т. п., и т. п.

Целый ряд подобных тем был разработан в произведениях предреволюционных писателей: Л. Андреева, Винниченко, М. Горького, В. Дмитриевой, Куприна, Муйжеля, Свирского, Семенова, Серафимовича, а также в произведениях европейских и американских писателей, уже раньше переведенных на русский язык (так что можно было перепечатывать даже без заботы о гонораре) — Онруд (Норвегия) и Розеггер (Тироль) — писатели трудового крестьянского детства; Дж. Лондон и Синклер, изображавшие гнет американской индустрии. Ряд отрывков из произведений Амичиса, В. Гюго, А. Додэ, Диккенса, Э. Золя, Уйда и проч. старых авторов, изображавших или моменты революционной борьбы, или гнет капитализма.

Этот готовый литературный материал стали спешно переиздавать в виде тоненьких книжек и в виде сборников, подобранных на общую тему, объединенных общей тенденцией рассказов. Этот тип сборников и хрестоматий, приспособленных к темам, прораба-

тываемым в школе, или к темам революционных и политических кампаний, процветает в современной детской и школьной литературе и до сих пор.

О пригодности книг для самостоятельного чтения детьми издатели этого периода думали очень мало. Так же мало думали и о художественной цельности материала.

Если произведение в целом не соответствовало идеологической задаче издательства, его печатали в отрывке или сокращали, или переделывали. Так, например, нам известно издание повести Диккенса «Оливер Твист», классической повести о беспризорных детях в старой Англии, сокращенной издательством на две трети. В повести оставлены лишь места, изображающие ужасы детских приютов и рабочих домов, эксплуатацию детей-сирот мелкими хозяйчиками, воровской притон. На этих жестоких сценах издательство обрезало повесть. Судьба героя обрывается в самой невыносимый для читателя момент, вся композиция повести и весь ее смысл нарушаются. Подобная практика сокращений и переделок вызывает серьезные возражения. Помимо нарушения целостности произведения, она нецелесообразна с точки зрения успеха книги у читателей. Дети всегда требуют законченности и определенности в судьбе героев.

Книги этого типа в большинстве не привились в детской жизни.

Большинство сборников составлялось (да и теперь составляется) из произведений, написанных не для детей и по стилю своему чуждых детям. В некоторых рассказах описываются душевные переживания героя в виде сложного психического анализа или дается много деталей чуждого быта, описание преобладает над фабулой, изложение эскизно, незаконченно, язык трудный: отвлеченные выражения, непонятные слова.

Стремление подобрать материал к теме заставляет помещать в одном сборнике произведения слишком разной художественной ценности. Самая нарочитость подбора материала к определенной теме убивает у читателя непосредственный интерес к такого рода книгам.

В идеологическом отношении большинство таких рассказов из дореволюционного быта скоро перестало удовлетворять новым требованиям.

В дореволюционных рассказах, если герой ребенок — представитель трудящегося класса, он все-таки чаще всего является объектом сочувствия автора-интеллигента. Лишь немногие подлинно пролетарские авторы вносили новое настроение в свои произведения. Таковы Кондурушкин, Горький, Ив. Вольнов. Их рассказы,

издаваемые для детей, трудные и чуждые ребенку по стилю и по психологии, интересны с точки зрения новой идеологии или, вернее, нового мирозерцания, их проникающего.

В произведениях этих авторов пролетарский и крестьянский ребенок становится самодовлеющим центром, уже не объектом сочувствия, а активным героем, расценивающим все явления со своей, присущей его классу, точки зрения.

Он уже не внушает сострадания и не требует помощи благодетелей. Он сам — будущий хозяин жизни. Его злоключения — лишь закал для предстоящей борьбы. Интеллигент-писатель оценивал трудовую и нищую жизнь пролетарского или крестьянского ребенка, как жизнь беспросветно-тяжелую. Писатель, пришедший с низов этой жизни сквозь внешний ужас показывает в ней целый мир бодрых и радостных настроений.

Это новое мироотношение, проявившееся в предреволюционном творчестве пролетарских писателей, делается основным и неизбежным в первых же бытовых произведениях, написанных для детей после революции. Так наступает второй период в истории детской послереволюционной литературы — период создания новой детской книги.

В тему о пролетарском и крестьянском ребенке врываются новые сюжеты: классовая борьба, гражданская война, разруха, борьба нового со старым в быту, настроения активности, протеста, уверенности в победе, переживания классовой солидарности. Темы социальной и политической борьбы занимают в детской книге главное место, вытесняя большинство старых сюжетов.

Идеологическое обновление детской литературы ставится ударной задачей, и за издание новой книги принимаются разнообразные авторы. Старые партийные работники и комсомольцы, прежние и вновь проявившиеся пролетарские и крестьянские писатели. Одни являлись случайными гостями в детской литературе, другие прочно в ней осели. В два-три года создалась детская книга, идеологически соответствующая новым заданиям. Основное содержание этой новой книги — быт.

Быт всегда охватывал большую область детской литературы. Городской, деревенский, трудовой в разных условиях среды; семейный, общественный, школьный, пионерский. Быт разных народностей СССР и детей других стран. Быт разных социальных групп и т. п.

Быт в детской книжке дается часто, как фон к приключениям маленьких героев: бродяжек, детей на фронте, участников в борьбе отцов и т. п.

Подлинный быт пролетарских и крестьянских ребят, их психологию и говор среды внесли новые писатели-бытовики. Но из них только покойный Неверов создал произведение большой художественной ценности — в эпосе Мишки Додонова, голодающего крестьянского ребенка — «Ташкент — город хлебный». Более или менее удалось написать бытовое приключение пролетарского героя — Марка — С. Григорьеву в повести «С мешком за смертью». Большинство же этих новых авторов умеют дать эпизод или картинку, но не умеют построить повесть, у них выходит шаблонная разработка надуманной схемы.

Есть несколько типических схем, выдвинутых современными заданиями.

Например, надо показать постепенное созревание пролетарского самосознания в подрастающем герое.

Дается картина трудового детства, нужды, эксплуатации. В деревне — кулак, разоряющий семью героя; в быту городской бедноты — учение у лавочника или беспризорность, или же чисто пролетарский быт: в шахтах, на фабрике или у станка. Дальнейший этап — встреча с сознательными товарищами, участие в пролетарской борьбе, в гражданской войне, помощь в подпольной работе; финал — или славная смерть, или работа в пионерском отряде, в комсомольской организации, учеба в фабзавуче, в будущем — строительство СССР

В такой схеме написана искренняя и содержательная повесть А. Г. Кравченко «Как Саша стал красноармейцем», подлинная, но бледноватая «Шахта Изумруд» Владимирского, «На пути» Никифорова, «Демка Лобан» Рязанцева и много других более или менее однообразных повестей.

Другая типическая тема: участие маленьких героев в подпольной или революционной работе отцов или старших братьев. Немногие рассказы дают правдивые жизненные картинки. Безыменский («Мальчишки»), Кассель («Боевое крещение»), Накоряков («Сенькин первомай»), «Петька-адмирал»), Григорьев С. В повести «Мальчий бунт» рисуют еще никем не зарисованную страницу подлинного быта пролетарских подростков на фоне общего фабричного быта в эпоху зарождения рабочего движения в России (орехово-зுவевская забастовка в 90-х гг.). Но, к сожалению, книгу Григорьева больше оценят взрослые читатели, для детей же она оказывается слишком трудной. За исключением нескольких ценных книг, подобных вышеназванным, большинство повестей на эту тему разработано по

шаблону: неправдоподобные подвиги юного героя, трафаретное изображение быта пролетарской семьи, смелость сознательного отца, страх бессознательной матери и т. п.

Пролетарские писатели не всегда умеют литературно оформить свои произведения. Писатели, воспитанные на партийной и революционной деятельности, внося в свои рассказы большую сосредоточенность революционного настроения, перегибают часто тенденциозную сторону в ущерб изобразительной. Иногда не щадят детских нервов и не берегут детской психики, изображая жестокие моменты революционного быта (Новиков-Прибой, Дорохов «Белый волк»). Иногда писатель, не будучи художником по существу, злоупотребляет дешевыми эффектами и жаргоном, вносит в детскую книгу карикатуру. Эта литературная развязность особенно чувствуется у молодых авторов, изображающих в своих рассказах новый быт (Иркутов и др.).

Если партийные и комсомольские авторы грешат утрировкой, то ориентирующиеся на современность писатели, специалисты в сочинительстве для детей, дают слишком поверхностную трактовку так называемой современности, сводя эту трактовку иногда к чисто внешней замене старых аксессуаров быта новыми (Толмачева, Федоров-Давыдов, Барто).

Быт новой школы почти не отражен новой книгой: быт детского дома, не считая недетской повести Сейфуллиной «Правонарушители», также отражен очень слабо. Лучшая из современных повестей для детей на эту тему — «Летчик Мишка Волдырь» Гершензона. В ней, наряду с картинками настоящего детского быта, схвачено много подлинно-детских настроений. Своим вниманием к детской жизни повесть напоминает старые повести для детей.

Изображение пионерского быта в детской книге пока носит характер больше агитационной, чем бытовой литературы. «Быт» в ней достаточно условный — это лишь внешний прием, чтобы вывести нужную автору пионерскую мораль.

От такой нарочитости не свободны даже наиболее подлинны и живые писатели пионерства Богданов и Бобинская.

В действительной жизни новый детский быт выкристаллизовывается лишь длительным и сложным процессом, книжка для детей торопит его выдумать с большей или меньшей талантливостью или бездарностью.

По некоторому пониманию детских запросов из многочисленных рассказов о пионерах выделяется сатирический рассказ Богданова

«Пропавший лагерь» («Семь бед») и сентиментально-героическая повесть Насимовича «Сеня Калугин».

Тема о беспризорных трактуется в детской книге по следующим схемам:

1) беспризорный герой в момент рискованного поступка (обычно кража) встречается с пионерами, которые принимают в нем участие, и под их влиянием он перерождается — старая схема детской книжки с новыми аксессуарами быта («Ромка» Ауслендера);

2) беспризорный совершает гражданский подвиг и в его судьбе принимают участие красные командиры («Продавец счастья» Кожевникова) или

3) беспризорные под чьим-нибудь влиянием организуют коммуны и начинают трудовую жизнь («Коммуна» Кожевникова).

Подлинным реализмом из всех книг о беспризорных выделяются рассказы Кожевникова («Шпана»).

В новой бытовой книге о деревенской детской жизни господствуют две основных темы: борьба с кулаками и самогонщиками, борьба с суеверием.

Большинство рассказов на эти темы, так же как и изображение нового быта в деревне, трафаретно и агитационно. Относительно выделяются с художественной стороны рассказы А. Яковлева («Босые пятки», «Конец старой сказки») и Замойского («Барская плетка»); талантливые рассказы С. Шилова («Разбойники» и «Варнак»).

Литературно слабые рассказы Тиванова «Около земли» подошли ко вкусам маленьких читателей своей простотой и фабульностью.

В последнее время стали появляться рассказы, рисующие без особой нарочитости детскую крестьянскую жизнь в трудах и в забавах (Акульшин «Охотники»; Замойский «Первый сноп», «Куделя»).

О городском ребенке таких рассказов, в которых центр был бы в изображении детской жизни, а не в тенденции, в новой литературе пока почти нет. Пожалуй, к этому приближаются два рассказа Евгения Иванова: «Гришка-грохотун» и «Два шага», довольно значительные в художественном отношении, и более слабый рассказ Дм. Четверикова «Робинзоны», в котором, кажется, в единственном из современных произведений, развертывается длительная детская игра. Таким образом в самый последний период своего развития новая детская бытовая книга как будто бы начинает выходить из тесных рамок агитаторства и тенденциозности.

Тема участия детей в революции в своем развитии шла по двум направлениям. Один путь — это бытовая книга, о которой мы

рассказывали выше; другое направление, гораздо более приспособленное к интересам и запросам читателей — это направление авантюрное. Перипетии революционных приключений маленьких героев выдвигаются на первый план, — бытовое, психологическое и идеологическое содержание постепенно выветривается (Бляхин «Красные дьяволята»; повести Ауслендера, Новикова-Прибой; Голубев «Ефимка-партизан»; Остроумов «Макар Следопыт»; Каманин «Ванька Огнев» и пр., и пр.).

Этот жанр революционной авантюры маленьких героев делается особенно плодовитым и очень шаблонизируется в нескольких схематических вариантах. Наиболее серьезная в литературном отношении повесть этого типа Н. Тихонова «От моря до моря» — единственная, которая развивает большое разнообразие революционных типов и положений, к сожалению, чересчур сложна и неумеренно загромождена содержанием, так что очень трудно воспринимается детьми.

В последнее время, когда революционный авантюризм в детской литературе начинает изживать, появляются приключения другого, краеведческого характера, по существу гораздо более здоровые и по преимуществу детские — это приключения следопытов-детей, предпринимающих свои экспедиции в лесах Заволжья или по тайге Сибири (Формозов, Л. Завадовский, Кораблев).

В современной бытовой литературе довольно скоро обозначился еще один уклон, пока еще не развившийся в самостоятельный жанр, — это уклон производственный. Он намечается в повестях С. Григорьева, некоторых наряду с героями людьми большую роль играют паровозы, пароходы и т. п. Этот производственный сюжет особенно обозначается в рассказах Б. Житкова, но об этих писателях мы будем говорить ниже, когда коснемся производственной книги во всех ее типах.

Житков вместе с Новиковым-Прибой вносит в новую русскую детскую книжку элемент морской бывальщины, чрезвычайно слабо разработанный в старой детской литературе (один Станюкович). С ликвидацией гражданской войны ряд авторов-бытовиков, переживших перипетии этой войны в экзотических условиях далеких окраин, дает в своих рассказах для детей и юношества картинку окраинной жизни: Павел Низовой («В горах Алтая»); Фурманов (повести из эпохи партизанщины в Туркмении); Ал. Сыгин (картинки борьбы с басмачеством в Туркестане).

Историческая детская книга в новой разработке только что начинает появляться.

Ауслендер и Алтаев в своих исторических повестях на тему о народовольцах и декабристах использовали богатый исторический материал, но в литературном отношении не создали ничего нового.

Большинство таких исторических повестей и рассказов на темы о разнообразных революциях представляют пересказы и переводы европейского литературного материала второстепенной и третьестепенной литературной ценности.

Выделяются две повести Н. Тихонова — «Друг народа» — рассказ из жизни Сун-Ят-Сена, чрезвычайно изобразительный, дает действительно яркий образ китайского вождя в рамке народного быта. Также интересна, хотя, к сожалению, трудна для самостоятельного детского чтения, его художественная биография знаменитого исследователя Востока Вамбери.

Обозревая основные темы новой детской литературы, исходя из основной ее области — бытовой книги, мы здесь брали, во-первых, произведения преимущественно для старших и для юношества, не касаясь пока литературы для младших.

Во-вторых, мы коснулись только наиболее выявившихся, типических тем, не имея возможности в беглом обзоре рассмотреть эту литературу по существу и исчерпывающе.

Здесь нас интересует вопрос, поскольку новая идеология и новые сюжеты отразились на самой форме детской книги.

Давно замечено, что детская литература с известным опозданием отражает течения общей литературы и надолго их удерживает, что в своих художественных приемах она традиционна и консервативна. Можем ли мы проследить этот консерватизм литературных форм сквозь новые темы и новую идеологию современных книг для детей?

В первые годы создания новой детской книги настойчиво провозглашался лозунг реализма. Но этот реализм в современных произведениях для детей следует понимать лишь условно. Даже в чисто бытовых рассказах А. Яковлева, Замойского, Евгения Иванова чувствуется известная идеализация, которая в большинстве такого рода рассказов переходит в явный дидактизм.

Там же, где появляется элемент приключений, он начинает развиваться в традиционных приемах инфантильного романтизма и сентиментализма. Например, проникнутая революционным пафосом повесть Бляхина «Красные дьяволята» в литературном отношении примыкает непосредственно к Чарской. В том же духе инфантильного романтизма² написано большинство повестей С. Ауслендера, «История одной девочки» Петровой, в которой рассказывается

жизнь девочки из рабочей среды, вовлеченной в подпольную работу петербургского пролетариата предреволюционной эпохи, написана в стиле сентиментальных повестей для девочек эпохи Анненской и Желиховской; рассказы Тиванова «Около земли» в литературном отношении вполне родственны Клавдии Лукашевич и т. п., и т. п. Таковы литературные приемы по существу самой реалистической отрасли детской книги — бытовой книги для старшего возраста.

В других отраслях литературы это господство старых традиций еще заметнее.

Большое место в литературе для подростков за последнее столетие занимал авантюрный роман в разных его видах: военные и морские, бандитские или сыщицкие приключения, утопии научно-го или социального характера. Мы уже коснулись одного жанра этой авантюрной беллетристики — детской революционной авантюры. Все другие виды приключений также перенесены в современную детскую книгу лишь перекрашенными в красный цвет. Современная авантюра разворачивается на фоне ожесточенной борьбы коммунистов с фашистами и белогвардейцами. Сенсационные научные открытия моментально вульгаризируются этой литературой. Оживление мертвых голов в духе новых биологических теорий, механическая реализация психической энергии, неограниченное пользование радиом, изобретение различного рода универсальных лучей, путешествия в межпланетных пространствах — все эти научные чудеса создают фантастику современного авантюрного романа (повести Беляева, Гончарова, Гумилевского и пр.).

Некоторые из них имеют литературное значение, например, повесть Гиршгорна «Универсальные лучи», романы в выпусках Джимми Доллара («Месс Менд») и др., так как разрабатывают в литературе своеобразный стиль кинематографических фильмов. В утопии С. Григорьева «Гибель Британии» не без искусства, грамотно использованы современные гипотезы из области химии, биологии и механики. Большинство же современных произведений этого жанра, особенно русских, в литературном и научном отношении стоят ниже даже таких второстепенных авторов, как Буссенар и Сальгари, и часто ближе подходят к уличной прессе, чем к беллетристике. Рассчитанные не на чтение, а на проглатывание, эти произведения понижают вкусы читательской массы, воспитывавшейся прежде на старых классиках приключения: Ж. Верне, Майн-Риде, Купере и Стивенсоне, в позднейшем на Уэльсе, Киплинге и Дж. Лондоне.

Мы уже не раз упоминали о дидактизме современной книги для детей. Чрезвычайно любопытно наблюдать это возрождение дидактизма, процветавшего в детских книгах сто лет тому назад.

Дидактизмом в литературе называется такое явление, когда та или иная воспитательная или образовательная тенденция преподносится или в виде случая из жизни, или в форме сказки, легенды, басни, притчи, сновидения и т. п. В связи с идеологическим переворотом в современной детской литературе возникла большая потребность в дидактических приемах.

Кроме общереволюционной настроенности и классово-идеологии, которыми необходимо было пропитать детскую книгу, обозначился еще ряд более частных заданий.

Так, в связи с новой школьной программой и с общим заданием технического образования подрастающего поколения возник острый спрос на производственные темы в детской книге. Мы уже раньше указывали отражение производственного момента в бытовой книге. Здесь же мы будем говорить о производственной книге по существу.

Хорошая производственная литература для детей не могла создаваться сразу.

Прежде всего не было авторов.

Переиздавать заграничные книги по производству оказалось тоже не просто: лучшие книги этого типа — английские, немецкие — в большинстве оказались трудными для русских детей и слишком дорогими по своему объему для переиздания.

Обеспеченный успех сбыта, стремление быстро удовлетворить создавшийся спрос вызвали появление суррогатов производственной книги для детей. Книги этого сорта начало впервые выпускать очень деловое, понимающее рынок издательство Мириманова. Оно в первую голову и пострадало от критиков и рецензентов. За Миримановым пошли «Новая Москва», «Земля и Фабрика» и ряд других столичных и провинциальных издательств. На книгах этого типа интересно посмотреть, как старинные литературные приемы сочетаются с современным материалом. Существует целый ряд таких ошаблоненных приемов детской книги.

Во-первых, «рассказы из жизни» — прием реалистический. Обычная схема производственного сюжета — маленький герой, предоставленный самому себе или обязанный кормить осиротевшую семью, научается ремеслу, выходит в люди, становится изобретателем, электрифицирует деревню или снабжает ее трактором и т. п., и т. п. Этот прием довольно удачно разрабатывается в американских

производственных повестях. Существует много вариаций: герой спасает производство от катастрофы, поезд — от крушения и т. п.

Американские авторы сочиняют длинные, обстоятельные повести, где в рамках шаблонной фабулы производственные элементы разрабатываются подробно и с большим или меньшим знанием дела³.

Русские поставщики этого товара ограничиваются тоненькими, страниц в 30, рассказами, сочиненными по чрезвычайно упрощенному трафарету, в которые вставляют сведения по производству, почерпнутые ими из энциклопедического словаря и изложенные не только без всякой наглядности и отчетливости, но и без достаточного понимания самим автором того, что он излагает сплошь да к ряду с явными ошибками.

Другой тип реалистической фабулы производственной книги — это история самодеятельности школьного клуба или отряда пионеров⁴.

Нет особенной беды в том, что беллетристическая форма превращается в трафарет, лишенный художественного значения.

Здесь задача беллетристической рамки чисто служебная: представить в жизненных бытовых условиях, конкретизировать тот или иной деловой материал, одушевить его с помощью действующего героя. Конечно, всего лучше было бы, если бы подлинно-художественное оформление сочеталось с подлинным знанием производства. (К такому разрешению приближаются в своих лучших вещах С. Григорьев и Б. С. Житков.)

Все же основной недостаток производственной макулатуры, выбрасываемой на современный рынок, не только в том, что она шаблонна и антихудожественна, а гораздо больше в том, что ее сочиняют невежественные в производстве люди и она не выполняет своей непосредственной задачи, а, наоборот, искажает и портит дело, так же, как фальшивая сентиментальность и ложный пафос портят написанные по шаблону революционные рассказы. Другой тип приемов — разнообразные приключения в сказочной форме.

Переходным от реалистического изображения к фантастическому является прием детского сна.

Во сне может случиться много невероятного.

В старинной русской литературе для детей есть классический пример такого приема — это до сих пор не умирающая сказка Одоевского «Городок в табакерке». Другой общеизвестный пример — сказка Авенариуса «Что комната говорит».

Герой сказки Одоевского Миша, заснув над музыкальным ящиком, превращается во сне в маленькое существо, способное разгуливать по улицам миниатюрного сказочного города, инкрустированного на крышке музыкального ящика, а колокольчики, молоточки, валик и пружина музыкального механизма являются ему одушевленными жителями этого городка и показывают строгую целесообразность их взаимоотношений.

В сказке Авенариуса разные вещи в комнате рассказывают заснувшему мальчику свои истории.

Сказочный прием в дидактических рассказах употребляется и без всякой реалистической рамки, в чистом виде.

Во-первых, посредством одушевления предметов неодушевленных или очеловечения героев животного или растительного мира (анимизм и антропоморфизм). Много классических примеров такого приема у Андерсена — «Стойкий оловянный солдатик», «Елочка» и др., из русских авторов у Авенариуса: «Сказка о Пчеле-Мохнатке» и «Сказка о Муравье-богатыре», сказки Мамина-Сибиряка и т. п.

Во-вторых, посредством введения героев из нереального мира, — подлинно мифического и волшебного элемента (дед-мороз, феи, гномы, духи, волшебные вещи).

Все подобные приемы были уместны и полноценны в старой романтической и дидактической литературе. Недаром с ними работали лучшие художники слова своего времени: Андерсен и Т. Гофман. Позднее они ретроспективно возродились в творчестве неоромантиков и символистов («Елкич» у Сологуба и сказки А. Ремизова) и также были уместны в каком-то условном смысле.

В детской литературе они утвердились прочно и по многим глубоким причинам, лежащим в характере детской эстетической жизни, здесь им законное место.

Но позднейшие авторы детских книг стали применять эти приемы на материале, совершенно им не соответствующем, и постепенно низвели их до нестерпимого, антихудожественного, лишнего всякого смысла шаблона.

Таковы все так называемые «научные» сказки, в которых современные идеи естествознания: явления приспособления, симбиоза, мимикрии и т. п., даются в старой наивной романтической форме. Здесь фальшь в самом задании. Таковы сказки Эвальда, М. Нордау «Приключения мальчика меньше пальчика» Новорусского, различные путешествия капелек крови и лейкоцитов по человеческому организму в роде эльфов и тому подобное. Все эти приемы расцвели в современной детской книге.

Нужно, впрочем, отличать те течения в детской литературе, которые интересуются сказочной формой, как формой художественного примитива или как формой, органически отвечающей детской эстетике, и которые по существу представляют искания новых путей детской книги. В этих случаях происходит не заимствование, а претворение старых приемов в новых возможностях. Мы же говорим здесь о чисто внешнем применении устарелых шаблонов. Таковы различные «Сказки труда», «Деда электрики», все эти олицетворения радия и электронов, бунтующие винтики, летающие калоши, звери, совершающие революцию, революция, символизированная прекрасной девочкой, под ногами которой вырастают красные цветы, и т. п., и т. п.

Разнообразные виды подобных приемов дает современная немецкая писательница Г. Мюллен в своих коммунистических сказках, написанных с большим настроением и известными литературными данными, а также французский автор Кутюрье в антимилитаристской коммунистической сказке «Жан бесхлебный».

В этих наиболее искренних образцах современной сказочной литературы очень наглядно проявляется несоответствие наивной формы с суровым содержанием, требующим совершенно иной символики. Большинство русских попыток такого рода или выдуманы и фальшивы, или бессильны и бледны.

Таким образом, стремление дать новую идеологию и новое содержание детской книге сталкивается с господством традиционных и устарелых литературных приемов. И сплошь да к ряду вместо действительного обновления происходит лишь смена морали и тенденции, негативное проявление старых трафаретов.

Подлинно новые пути детской книги должны обозначаться в глубоких органических процессах и отражаться прежде всего на ее стиле.

Заметно ли обновление самого стиля детской книги и где искать корни этого обновления?

Если взглянуть в современную детскую литературу в целом, то станет очевидным, что не только стиль, но и вся внешность детской книги радикально изменяется.

И в этих основных переменах участвует много разных причин.

Один род причин зависит от все возрастающего влияния самих детей на детскую литературу, другие причины связаны с технически-производственными явлениями в области книжного дела.

Влияние детей осуществляется по двум основным линиям:

1) влияние детского творчества на авторов детских книг,

2) самостоятельное участие детей в литературе.

Интерес к детскому творчеству возник очень давно. Давным-давно Лев Толстой учился у детей писать про детей. Давно Чуковский печатал свои фельетоны о детском языке. Давно русское общество интересовалось работами немецкого педагога Бертольда Отто, писавшего для детей на говоре возраста.

С самого начала обозначалась двоякая направленность этого интереса к детскому творчеству: художественная и педагогическая. В области педагогической появился ряд попыток использовать детское творчество в целях дидактических. Интересен затерявшийся опыт народного учителя Я. В. Борисова, подслушивавшего на деревенской улице детские частушки и записывавшего их печатными буквами в самодельных книжках. По его словам, дети, читая по складам свои частушки, с восторгом их узнавали и благодаря такому узнаванию очень быстро научались связывать механизм чтения со смыслом прочитанного. Подобных попыток было вероятно, много. Отсюда возник в конце концов более общий интерес и к детскому фольклору⁵.

М. Х. Свентицкая в своем детском саду в Москве составляла текст к картинкам, подслушивая разговоры детей, рассматривавших эти картинки. Такие картинки, вырезанные из журналов или нарисованные детьми, с подписанным к ним детским текстом представляют дидактический материал данного детского сада. Подобный же материал можно получить, делая выборки из дневника, который ведут дети, иллюстрируя эти выборки или детским рисунком, или рисунком руководительницы.

Если выбрать типические или особенно интересные моменты, то материал данного сада можно превратить в книжку, интересную всем детям, живущим в быту детских садов.

Такое превращение дидактического материала в детскую книжку можно наблюдать в современной литературе: «Утро», «Наша белочка», «Мы были маленькие — мы немного подросли» (изд. «Новой Деревни») Фауссек и Гиппиус «Наша книжка», изд. ГИЗа: «В детском саду». В детском мире отражаются современные события — смерть Ленина, Первомайский праздник и т. п., в играх, в рассказах, в рисунках, в стихах и песенках. В некоторых школах вызывают детское творчество на целый ряд разнообразных тем (очень интересный материал в школах 1-й опытной станции в Калужской губернии; см. ст. Шацкого «Деревенские дети и работа с ними» в журнале «На пути к новой школе», № 2 и 3 за 1925 г.). так накапливается детский

материал около определенной темы. Его пробуют издавать и в виде книг для школьного чтения, и в виде материалов для педагогической работы. Прямыми или косвенными путями, но в конце концов детское творчество возвращается в среду детей.

Мы не знаем еще, насколько интересно детям читать детские произведения. Вероятно, только в известных условиях, при определенной заинтересованности.

Бывали случаи и в прежней и в современной литературе, когда издавались произведения одного какого-нибудь малолетнего автора.

Целесообразность таких опытов спорная. Если детское творчество глубоко интересно, детское авторство — явление сомнительное и с литературной, и с педагогической точек зрения. В литературном отношении это обычно слабые подражания взрослым писателям; в педагогической области трудно детское творчество учесть, но легко представить себе влияние авторства на самосознание и самолюбие ребенка. Более бесспорно непосредственное участие самих детей в детской литературе, культивируемое преимущественно в детской журналистике.

И прежние журналы для детей отводили странички под детскую корреспонденцию. Некоторые из них, например, «Маяк», очень культивировали самодеятельность своих подписчиков. Давно существовала также собственная детская журналистика в школах, в детских библиотеках, в кружках и клубах. В первый период после революции эта детская журналистика необычайно развилась. Каждая детская организация прежде всего начинала издавать свой журнал. На ряду с журналом появилась новая форма — стенная газета, которая постепенно стала вытеснять прежнюю форму журнала. В результате получилось большое развитие детского авторства. К сожалению, весь этот обширный материал никем до сих пор не изучен⁶. В развитии детской прессы пройдены разные этапы: дореволюционные — рукописные или отбитые на машинке и иллюстрированные от руки журналы; журналы гектографированные; журналы, напечатанные на ручных типографских станках с иллюстрациями, гравированными или на линолеуме, или на дереве самими детьми (в первые годы после революции особенно увлеклись этими способами), и, наконец, были детские журналы и газеты, издаваемые в настоящих типографиях «по-всамделишнему».

Прямым переходом от этой детской прессы явилась современная пресса для детей и подростков: журнал и газета. Большинство современной прессы для детей издается или пионерскими организациями,

или в тесном контакте с ними. Не касаясь пока ее характеристики по существу, мы остановимся сейчас на пикорстве и деткорстве, культивируемых и в газете и в журналах. К сожалению, это явление тоже пока почти не изучается. Груды детских писем накапливаются в редакциях, которые расправляются с ними в меру своих сил и разума.

Между тем эти детские письма интересны во многих отношениях. Во-первых, поскольку они отражают современную детскую жизнь и, во-вторых, поскольку создается ряд определенных шаблонов — в темах, в приемах, в языке, поскольку традиционные формы журналистики подчиняют себе живое творчество детей и, в-третьих, поскольку руководители детской прессы сумели использовать участие детей для каких-то новых возможностей.

Единственный из известных нам журналов, дававший в этом отношении что-то интересное, был «Новый Робинзон». Этот журнал, во-первых, стремился возможно конкретизировать темы детских корреспонденций и не стеснять шорами слишком определенных заданий живое детское творчество, во-вторых, обрабатывал детские письма в интересной форме. Наиболее яркие эпизодики из отдельных корреспонденций связывались общим стержнем одной темы, и таким образом получался рассказ без обычных в детских писаниях повторений и общих мест.

Прочие журналы до сих пор не сумели использовать детское сотрудничество ни с педагогической, ни с литературной стороны.

Обычно они дают юных корреспондентов шорами слишком нарочитых заданий. Вместо непосредственного и всегда конкретного детского писания вырабатывается в конце-концов штампованная корреспонденция, написанная установившимся жаргоном, совершенно безличная и изумительно одинаковая: с севера, с юга, с востока и запада, с окраин и из центра, и в «Пионере», и в «Барабане», и в «Октябрьских Вздохах», и в конце-концов возникает сомнение: что это — возвращение или, наоборот, умерщвление всякого творчества?

Но как бы ни портили дело мало чуткие или мало опытные взрослые, несомненно, что широкое и непосредственное участие детей внесло много по существу нового и в темы, и в формы, и в язык детской литературы.

Гораздо значительнее постепенное и непосредственное влияние подлинного детского материала, сделавшегося доступным для изучения благодаря собиранию и печатанию его в различных видах.

«Рассказы беспризорных о себе», изданные А. Гринберг, «Живое детское слово», собранное в книжке Е. Ю. Шабад, сказочки и стихи в сборнике Крученых («Детское творчество»), материал в брошюрах Г. Виноградова (см. выше) и фельетоны К. Чуковского — все это действует своей непосредственной убедительностью, художественно заражает, вызывает предчувствие новых возможностей.

Открываются какие-то пути, на которых писателю в его творчестве для детей предстоит сохранить всю свою художественную полноценность.

Из прозаических писателей нашего времени детским творчеством заинтересовался покойный Неверов. Он оставил ряд коротеньких эпизодов из жизни современного ребенка, написанных в детском стиле и на детском языке. Дети прекрасно усваивают эти отчетливые, ясные, строго реальные рассказы, но остаются к ним холодными. «Точно диктант», сказала одна девочка. Она была права, потому что эти рассказы не представляют еще завершенной работы, а лишь первые начальные эскизы. Под непосредственным влиянием детского творчества написана Н. Огневым сказочка «Яшка из кармашка», получившая известность больше за талантливые иллюстрации художника Суворова. Гораздо глубже и серьезнее влияние детского творчества сказалось на ленинградских авторах. К сожалению, первый предтеча на этих новых путях сильно скомпрометировал себя в педагогической среде. Значительную роль здесь сыграла известная близорукость и предвзятость критики.

Имя Чуковского в официальных педагогических кругах стало одиозным. А между тем, говоря о современной русской литературе для детей, нельзя не говорить о Чуковском. Как писатель, Чуковский больше литератор, чем поэт, но он, несомненно, чувствует детскую стихию и в большой степени созвучен ребенку. Но для идеологически настроенного педагогического критика, который обычно далек от непосредственного ощущения детства, беспардонная дурачливость Чуковского, в высшей степени беззаботного по части идеологии, является совершенно нестерпимой, а его литературная культурность и талантливость критика не убеждают, потому что требование художественности, по отношению к детской книге, является до сих пор лишь общим местом и чрезвычайно произвольно понимается.

К. Чуковский прежде всего заинтересовался детским творчеством. Непосредственное соприкосновение с детским миром, не связанное никакой дидактической преднамеренностью, воспитало

его как автора. Он и вместе с ним Маршак, работающий в том же направлении, поставили задачей создание подлинной детской книги и повышение ее культуры.

В свое время они интересовались европейской классической детской книгой в ее английских и немецких образцах. Гофман, Буш, Л. Кэрролл, английский детский фольклор научили их многому. Близкое знакомство с народной прибауткой и сказкой также отразилось на их творчестве.

Чуковского, как и Маршака, интересует преимущественно книга для маленьких. Здесь он ставит проблему нелепицы-шутки, как первоисточника юмора. Он берет своих героев из особого детского мира, чуждого и странного для взрослых. Это — крокодил, бегемот, медведи, жирафы и прочие звери, имена которых действуют на детский слух, с которым детям чрезвычайно приятно побыть запанибрата, подурчатиться. Чуковский также знает громадное психологическое значение маленького героя в детской книжке: знаменитый Ваня Васильчиков создан в духе веселой детской грезы. Он пользуется исконным приемом книги для маленьких: олицетворением и одушевлением (антропоморфизм и анимизм), но очень умело, в шуточной форме. Современным русским детям точно так же, как детям всех эпох и всего мира по-прежнему нужно и по-прежнему приятно приближение к ним разных существ и вещей путем перенесения детских свойств на этот нечеловеческий мир. Но современный, особенно городской ребенок обладает гораздо большей дозой скептицизма, чтобы принимать эти наивные приемы всерьез.

Он действительно больше не верит в фей, но ему по-прежнему приятно поиграть в них. И вот Чуковский в шутку рядит крокодила в жилет, в шутку разговаривает с медведем по телефону, играет в бегство всех вещей от неумытого мальчишки. Он дает ребенку эстетическое переживание, свойственное его природе, заранее условившись с ним в «невсамделешности», в игре. То же самое делает Р. Киплинг в своих полных научного смысла «Сказках», написанных в шутовском, ироническом тоне. Когда некоторые американские авторы, исходя из анализа детского творчества, пробуют построить свои современные деловые сказки про окружающий ребенка мир по основным принципам детского мироощущения — анимизму и антропоморфизму, то как раз излишняя «всамделешность» и отсутствие юмора делают их произведения несколько плоскими, лишают их той изюминки, которую дети прекрасно чувствуют у Чуковского. Кроме

того, громадное значение имеет обладание художественной формой и талантливостью, которой мы, по крайней мере в переводе, не чувствуем у американских писателей-методистов (Спрэг-Митчелл «Рассказы про здесь и про теперь»⁷, «Горе котеночка» — неизвестного автора). Но американские опыты вдумчивые и осторожные. Как мы уже выше говорили, большинство благонамеренных русских и немецких авторов научных и производственных сказок предполагает в маленьких читателях известную долю идиотизма и, преподнося им всерьез свою выдуманную мифологию, оскорбляет детское самоуважение. Ничто так не обижает детей, как намеренный инфантилизм взрослых.

Во всяком случае, чтобы ни говорили негодующие педагоги, успех Чуковского у детей очевиден.

«Крокодил», «Мойдодыр» и «Телефон» — это уже литературные факты. Их герои сопричислены к сонму бессмертных героев детской книги наряду со Степкой-растрепкой, Максом и Морицом, Робинзоном, Гулливером и Томом Сойером. Их имена стали нарицательными. Форма произведений Чуковского — стихотворная, в быстром ритме, в эффектном звучании — делает их легко запоминаемыми и легко употребляемыми в детском обиходе.

Менее удачны прозаические попытки Чуковского для более старших: слишком явно сделанные его сказки и приключения лишены глубины, «нарочные». И все-таки, например, «Пираты, людоеды и краснокожие» пользуются непосредственной популярностью у детей в меру своей значительности.

Маршак работает в области детской литературы гораздо сосредоточеннее Чуковского. Он начал в качестве переводчика английских детских песенок. Также им переведены запевы к поэмам Р. Киплинга: к «Джунгли» и «Рикки Тики Тави». С английского взял он «Дом, который построил Джек» и «О глупом мышонке». Первая его самостоятельная поэма «Пожар» показала большое и специальное дарование детского поэта. Маршак работает пока только со стихотворной формой. Он ищет коротеньких, родственных ребенку форм: четверостишия в виде загадок и шуток, ритмические фразы реплики, раешные стишки. В этой области он дает много удачного и свежего.

И Чуковский и Маршак мыслят книгу для маленьких в органическом соединении графики и текста. С их легкой руки детской книгой заинтересовались и крупные мастера книжной иллюстрации, и подлинные поэты. Они создали моду на творчество для детей. Целый ряд поэтических имен заявил себя в детской литературе.

Но сознательная постановка проблемы детской книги чувствуется далеко не у всех.

Борис Пастернак, несмотря на близкую детям тему «Карусель», написал прекрасное стихотворение, но не хватает у детей возможности объять это в своем роде замечательное произведение.

О. Мандельштам увлечен темой про домашние вещи и улицу («Примус», «Кухня», «Два трамвая»). Дает изысканные стихи, предполагая у маленького читателя большое чувство слова. В детской массе его стихи не заживут.

Автор известной книги «Народ и война» С. Федорченко пишет для детей в своем своеобразном стиле. Увлечение древнерусскими сказаниями и современным фольклором отражается на ее произведениях, написанных выразительным каким-то глубинным языком и проникнутых деревенскими и лесными настроениями. Но дети не любят ее стихов. Надо, чтобы взрослый ценитель читал их детям, помог им почувствовать интересный язык и своеобразный стиль этого автора.

Заинтересовался, наконец, детской книгой и Маяковский. Он заимствовал у Чуковского комический гротеск и применил его для преподавания детям коммунистической морали. Вышло хлестко. Вместо детской книги получилась просто озорная книга «О Пете толстом и о Симе, который тонкий». Дурачливые книги Чуковского спасает именно то, что он дурачлив до конца. Он почти ничего не примешивает в свои поэмы от взрослой сатиры. Книга Маяковского показывает ребенку шаблонизированные взгляды взрослых в окрикатуренных образах.

Второй опыт («Хорошо и худо») вышел у Маяковского удачнее. Хорошо полное соответствие картинок и текста. Единство графического и словесного языка является достижением в детской книге. Маяковский и здесь морализирует. Но сама по себе мораль совсем не беда. Старинные классики детской книги великолепно умели давать мораль. «Мойдодыр» тоже моральная книга. Важно, чтобы вывод целиком исходил из опыта ребенка и был достаточно конкретен и достаточно узок, чтобы ребенок мог его целиком объять. Вероятно, моралистические выводы нужны ребенку и очень ему свойственны. Они помогают ему оформлять расширяющийся опыт его жизни. С дальнейшим ростом этого опыта расширяются постепенно и эти маленькие, узенькие вначале его жизненные выводы. Конечно, взрослый, подходя к ребенку с моральным выводом, не должен ни лицемерить ни фальшивить. Важно, чтобы у коротенькой морали для детей были глубокие и мудрые корни.

Наряду с признанными поэтами книги для детей в стихах стали сочинять многочисленные авторы. Так же как наряду с признанными мастерами многочисленные художники принялись рисовать картинки для детских книг.

Тоненькая, в виде альбома, книга-картинка, с коротким стихотворным текстом и яркой иллюстрацией, почти вытеснила все другие формы книги для дошкольного и младшего возрастов. В стихах трактуется целый ряд современных в детской книге тем, отчасти выдвинутых детским садом, школой, отчасти отражающих в своеобразном преломлении основные направления общей литературы: мотивы города, улицы, труда, машины, производства, быт вещей — на первом плане; мотивы деревни, природы — на втором плане; появилась также агитационная книжка-картинка; тема — детское движение: законы, быт, лагерь пионеров — также усиленно разрабатывается в книжке-картинке и в стихотворном тексте.

Увлечения формальными задачами стихосложения вызвали разнообразные упражнения в области ритма и рифмы, аллитерации и ассонансов — подражания шуму поезда, стуку машины, звукам инструментов, крикам улицы и т. п. и т. п. В числе опытов этого рода можно указать на книжки Мексина и Шервинского — «Мастера и детвора», «Стройка». В том же духе пишут В. Инбер, Н. Агнивцев, Зилов, Асеев, Остроумов, Барто и т. п. В конце концов увлечение стихотворной формой принимает угрожающие размеры.

Проблему книги для маленьких и проблему стихотворной формы для детей поставили Чуковский и Маршак.

Серьезную работу по обновлению и материала и приема прозаической книги для средних и старших ставит группа других ленинградских писателей, работающая в тесном сотрудничестве с Маршаком. Группа эта работала сначала вокруг журнала «Новый Робинзон», теперь, к сожалению, прекратившегося, а в настоящее время продолжает свою работу в детских альманахах Ленгиза: «Советские ребята». Этой группе работают Житков, Бианки и целый ряд других интересных авторов.

Эта группа прежде всего решительно порвала с обветшалыми приемами старой детской книги. Мы раньше видели, как старые трафареты в большей или меньшей степени нейтрализовали попытки идеологического обновления детской книги.

Эти писатели глубже поняли проблему нового творчества для детей, для них дело заключалось не в одной смене идеологии и тем и не только в изменении окраски. Им присуще стремление проникнуть в стихию детства и их отличает отсутствие дидактизма и предна-

меренности. Они подходят к ребенку, как подлинные товарищи без желаний его поучать, скорее с надеждой у него научиться. Нельзя, конечно, сказать, что все их опыты бесспорны и удачны, но самая постановка их работы чрезвычайно плодотворна и интересна. Их отличает также уважение к культуре книги, к мастерству и технике авторского дела.

Прежде всего эта группа внесла богатство сюжета в детскую литературу. Они понимают, что интересы ребенка разнообразны и универсальны. Но в этом разнообразии интересов есть определенные центры. Такими центрами являются природа и животные, техника и передвижение, экзотические чудеса далеких стран.

Весь мир нужно приблизить к ребенку, чтобы он мог участвовать в разнообразных возможностях его бытия. Ребенок прежде всего должен быть лично заинтересован во всем происходящем.

Какими приемами, какими путями достигнуть этой личной заинтересованности ребенка?

Прежде всего, каждый из этих авторов не только беллетрист, — кроме того, у него есть область специального знания.

В. Бианки — натуралист и орнитолог. Сын зоолога, он с детства живет в непосредственном общении с живой природой. Он ставит себе задачей найти приемы биологической книги для маленьких. Его первые опыты — в сущности довольно обнаженные разрешения методических заданий («Чей нос лучше», «Лесные домики», «Первая охота» и т. д.). Он употребляет прием антропоморфизма без всякой фальши и натяжки, просто, как способ мышления ребенка. Он пользуется приемом повторительного сравнения, заимствованным им в кумулятивной сказке. Дает цепь действий и движений, почти ничего не описывая, и целиком опирается на рисунок. Во всем он заставляет читателя наблюдать и сравнивать и всегда берет случай и факты из сферы, доступной наблюдению и опыту ребенка. Художнику, иллюстрирующему его книги, он дает целый ряд интересных заданий, потому что иллюстрация — основной элемент в каждой его книге «Снежная книга» — история зайца в лесу — вся состоит из рисунков заячьих и лисьих следов и следов филина на снежном покрове, а коротенький текст ведет читателя по этим следам и раскрывает по ним лесную драму — гибель зайца.

От коротких биологических эпизодов Бианки переходит к построению более крупных вещей (повесть «Мурзук»). Прекрасно зная жизнь зверя, он хуже изображает быт людей. Но в его повести, во многом слабой с композиционной и художественной стороны, есть все элементы, делающие ее интересной и близкой детям.

Гораздо шире амплитуда творчества Житкова. Житков, прежде чем стать писателем, был штурманом парусного судна, инженером-судостроителем, рыбаком, он широко знаком с жизнью труда и с жизнью техники. Подобные люди большого жизненного опыта всегда импонируют детям. Московский автор С. Григорьев — человек того же типа и, может быть, как писатель, сильнее Житкова. Но между ними большая разница. Григорьев по существу не заинтересован проблемой детской книги. Он пишет много и охотно, пожалуй, даже чересчур много, но он не прогрессирует, как писатель для детей.

Он тратит весь большой запас своих богатых впечатлений и стихийно рисует картинки разнообразного трудового и производственного быта. Но писательской культуры в нем не чувствуется.

Житков — культурный работник.

Его первые рассказы «Злое море» являются уже попыткой разработки производственных тем изнутри, органически, в противоположность обычному приему вводить в повесть для детей производственное содержание извне, механически. Житков упорно ищет новые приемы писания для детей. В книге «Паровозы» делового технического характера он пробует целый ряд приемов: сценки из детства изобретателей, драматические эпизоды из их биографий; олицетворение машин, их соревнование между собой; в тексте опирается на многочисленные и разнообразные иллюстрации: и в виде рисунков, и в виде таблиц, и в виде чертежей и схем. В рисунках дает много быта и сюжета. Он придает значение печатному размещению текста: дает текст маленькими абзацами, делает много подзаголовков; вводит красные строки — всячески оживляет и разнообразит деловой текст книги. Книга вышла пестрой и во многом спорной, но она носит явный характер исканий и опыта.

Житков в своих работах выдвигает много тем разнообразного характера, преимущественно технического и трудового. Он наряду с другими ленинградскими авторами любит пользоваться фотографическими снимками, причем самые снимки, иллюстрирующие их рассказы, резко отличаются от обычного мелкого и слепого стиля фотографий-иллюстраций.

В поисках новых приемов приближения к читателям своего материала Житков начинает пользоваться приемом сказа от лица героя. Так написал он «О слонах» в виде автобиографического рассказа матроса о том, как он в Индии наблюдал слонов в их разнообразной работе. Он разрабатывает сюжет в такой конкретной форме, что заставляет читателей видеть, почти ощупывать слонов.

Также от лица матроса рассказывает он о посещении их корабля негритянским королем («Голый король»).

В стиле сказа от лица мальчишек — героев происшествия — выдержаны и два его лучших рассказа «Дяденька» и «Джарылгач». В «Дяденьке» достигает он удачного слияния производственного бытового и психологического мотивов в органически цельном сюжете. Мальчишка-котельщик рассказывает об эпизоде своих отношений к старшему рабочему. Немолчный стук и лязг железа здесь отражается на всей психологии маленького героя, и эта атмосфера котельной мастерской непосредственно воспринимается читателем. В «Джарылгаче» трагикомическая эпопея убежавшего из-за разорванных новых штанов мальчишки, его приключения на паруснике в море рассказаны маленькими эпизодами-главами, каждая с особым заглавием. Здесь форму Житков заимствует у любимых детских книжек (например, Бакст: «Вокруг света без гроша в кармане» и т. п.) и этой формой, несомненно, приближает свой психологический рассказ к читателю. Эти оба рассказа оставляют впечатление определенных этапов на пути к новой книге для детей.

Если сравнить внешность книги-картинки, издававшейся до революции, с современной, получается почти контрастное впечатление.

Первый период после революции был временем возрождения кустарных способов иллюстрации, потому что не было технических средств и красок и потому что это было время революционных футуристических, кубических, супрематических и конструктивистических исканий в области книжной иллюстрации.

Интерес к примитиву, к народному искусству, к детскому рисунку, с одной стороны, проблема художественной организации книги, стремление к плоскостной иллюстрации, к плакату, к монтажу, с другой, увлечение гравюрой на линолеуме, на дереве, автолитографией, интерес к раскраске от руки, — все эти искания отразились на детской книге и придали ей в первые годы своеобразные, пестрые, иногда резкие и крайние формы. В результате вырабатывается новая техника книги, новые приемы иллюстрации, организации страницы, употребления шрифтов. Во внешности новой книги совершенно исчезла наивная, сентиментальная детскость, придаваемая раньше гладенькими празднично-яркими лакированными изображениями нарядных детей и красивых зверков. Книга приобрела выразительный, подчеркнутый, иногда карикатурный, плакатный вид, чрезвычайно разноликий, разностильный. Постепенно крайности сгладились, наладилась техника, установились новые штампы,

контрастные старым. Самое неприятное в современных иллюстрациях — это карикатурность, уродливость изображения людей, детей, животных (характерно у Ре-ми, у Рудакова), а также схематичность, мертвенность, расчлененность (у подражателей Лебедева).

Большие достижения в мастерстве рисунка, в чистоте красок, в выразительности, смелости и оригинальности изображений, богатство приемов, внешняя роскошь иллюстрации в ущерб настроению, интимности, — вот чего достигла современная иллюстрация в детской книге, в работах лучших мастеров (В. Лебедев, Конашевич, Тырса).

В области организации книги несомненны некоторые принципиально важные завоевания. Конечно, в массе своей детская книга по-прежнему, а, быть может, и больше прежнего подчинена железным законам производства. Всякая серьезная попытка улучшить внешность издания прежде всего отражается на его цене. Поэтому даже самые сильные издательства в своих попытках удешевить книгу начинают снова переходить к типу базарной книги⁸. Но все-таки в настоящее время считается принципиально необходимым обильно иллюстрировать книгу для детей. Почти исчезло распространенное прежде обыкновение иллюстрировать книгу готовыми клише, случайно подобранными. Худо ли, хорошо ли, каждая книга получает индивидуальные иллюстрации. Правда, наряду с мастерами появляются многочисленные ремесленники иллюстрации, снабжающие детские книги спешной халтурной, поверхностной и неграмотной картинкой (в изд. «Молод. гвардии», Мириманова, во многих дешевых книгах изд. «Радуга»).

Большое применение в детской книге получает фотография. Лучшее, что достигнуто в этом отношении, — это фотографии-иллюстрации в журнале «Новый Робинзон» и в последних изданиях Ленгиза.

Разнообразие иллюстрационных приемов и техники, умение распоряжаться шрифтами делают внешность детской книги значительно выразительнее. Это повышение общей техники книжного дела дает возможность усиливать и подчеркивать выразительность текста, — в книжной технике и автор, и художник приобретают новое оружие, новое средство для передачи своих идей. Сама эта новая техника подсказывает авторам новые формы творчества. Об этих формах мы уже упоминали выше, при характеристике группы ленинградских писателей. Изменяется самое сознание создателей детской книги. Из разобщенных, работающих в одиночку, незави-

симо друг от друга и незаинтересованных друг в друге они превращаются во взаимно связанных и взаимно зависимых сотрудников.

В лучших образцах современной книги нет отдельно автора, иллюстратора и технического исполнителя, — книга едина. То, что автор говорит словами, художник договаривает изображением, технический редактор сочетает их двуликую речь в одно неразрывное целое путем организации связи текста и иллюстрации, путем выражения текста тем или иным шрифтом, отвечающим стилю и технике иллюстрации. Шрифт придает зрительную интонацию тексту.

Современный автор понял свою зависимость и для него стало в высшей степени не безразлично, кто и как будет его иллюстрировать и издавать.

Отсюда стремление к коллективной работе, к организации. Но не только от художника и техника книжного дела чувствует свою зависимость современный автор, — он так же начинает понимать значение педагога и библиотекаря, распространителя детской книги, организатора детского чтения, а главное — доминирующее значение самой детской аудитории.

Отсюда искание связи с педагогической средой и непосредственного контакта с детьми.

Так при детском отделе московского Госиздата, в комиссии по созданию детской книги, существующей с 1924 г., принимали участие авторы-иллюстраторы детских книг, педагоги школьных и дошкольных учреждений, библиотекари детских библиотек. Подобная же комиссия работает при дошкольной отделе опытно-показательных учреждений Наркомпроса.

Взаимная заинтересованность писателей и педагогов наблюдается и в кружке ленинградских детских писателей. Общий язык между издателем, писателем, художником, педагогом и детской аудиторией далеко еще не найден.

Но в результате исканий на этом пути проблема детской книги начинает сознаваться и более глубокой, и более сложной.

*Публикацию фрагмента подготовили
А. Сенькина, И. Сергиенко и А. Целищева*

Примечания

¹ Замечательная книга Белых и Пантелеева «Республика Шкид» еще не была издана, когда писалась эта статья.

² Мы позволяем себе употреблять этот термин по отношению к детским повестям, чтобы провести границу между подлинным романтизмом общей литературы и трафаретными приемами наивным или упрощенным романтизмом детской книги.

³ «Том Хедсон — летчик»; «Как мальчик Хюг сделал радиостанцию»; Бонд — «Герои техники».

⁴ Бонд «Американские школьники»; «Клуб египетских инженеров».

⁵ Работы Г. Виноградова: «Детский народный календарь», Ирк. 24 г., «Детский фольклор и быт», Ирк. 25 г., «Детская сатирическая лирика», Ирк. 25 г. — все три брошюры изд. Вост. Сиб. Отд. Р. Георг. Общ.

⁶ При институте методов внешкольной работы работала в 1925–1926 г. специальная комиссия по изучению стенгазеты, но ее интересовала 1) организационная сторона, 2) художественное оформление с изобразительной точки зрения; к изучению форм детского словесного творчества в стенгазете комиссия еще только приступает.

⁷ Мы признаем в полной мере большое методическое значение опытов Л. Спрэт-Митчель и здесь мы говорим лишь о ее художественной ценности.

⁸ «Радуга», Мириманов, ГИЗ, и т. д.

Приложение 1.

Алфавитный указатель авторов и произведений, упомянутых в работе А. К. Покровской

Авенариус В. П.	Буш В.
Агнивцев Н.	Вамбери
Акульшин Р.	«Ванька Огнев»
Алтаев, Ал.	«Варнак»
Амичис Э.	«В горах Алтая»
«Американские школьники на каникулах»	«В детском саду»
Андерсен Г. Х.	Верн Жюль
Андреев Л.	Винниченко В.
Анненская А.	Виноградов Г.
Асеев Н.	Вергилий
Ауслендер С.	Владимирский Вл.
Базедов	«Вокруг света без гроша в кармане»
Бакст	Вольнов Иван
«Барабан»	Герминия Мюллен
«Барская плетка»	«Герои техники»
Барто А.	Гершензон М.
Безыменский А.	«Гибель Британии»
Беляев	Гиз
«Белые волки»	Гиппиус Т.
Белых Г.	Гиршгорн
Беркенъ	Голубев П.
Бертольд Отто	«Голый король»
Бианки В.	Гомер
Библия	Гончаров В.
Бланшар	«Горе котеночка»
Бляхин Т.	«Городок в табакерке»
Бобинская	Горький М.
Богданов Н.	Гофман Т.
«Боевое крещение»	Гофман
Бомон де	Григорьев С.
Бонд А. Р.	«Гришка-грохотун»
Борисов Я. В.	Гринберг А.
«Босые пятки»	«Гулливер»
Бульи	Гумилевский Л.
Буссенар Л.	Гюго В.
	«Два трамвая»

«Два шага»
 «Дед электрик»
 «Демка Лобан»
 «Деревенские дети и работа с ними»
 «Детская сатирическая лирика»
 «Детский народный календарь»
 «Детский фольклор и быт»
 «Детское творчество»
 «Джарылгач»
 «Джимми Доллар»
 «Джунгли»
 Диккенс Ч.
 Дмитриева В.
 «Дом, который построил Джек»
 Додэ А.
 Дорохов П.
 «Друг народа»
 «Дяденька»
 Екатерина П.
 «Елкич»
 «Елочка»
 «Ефимка-партизан»
 «Жан бесхлебный»
 Жанлис
 Желиховская В. П.
 «Живое детское слово»
 Житии
 Житков Б. С.
 Завадовский Л.
 Замойский
 «Земля и Фабрика»
 Зилов Л.
 «Злое море»
 Золя Э.
 «Зрелище вселенной»
 Иванов Евг.
 Инбер В.
 Иркутов А.
 «История одной девочки»
 Каманин Ф.
 Кампе
 «Карусель»
 «Как мальчик Хюг устроил радиостанцию»
 «Как Саша стал красноармейцем»
 Кассель Д.
 Киплинг Р.
 «Клуб египетских инженеров»
 Кожевников А.
 Коменский Ян Амос
 «Коммуна»
 Конашевич В.
 Кондурушкин И.
 «Конец старой сказки»

Кораблев Е.
 Кравченко А. Г.
 «Красные дьяволята»
 «Крокодил»
 Крученых А.
 «Куделя»
 Купер Ф.
 Куприн
 Кутюрье П.
 «Кухня»
 Кэроль Л.
 Лебедев В.
 Ленгиз
 «Лесные домики»
 «Летчик Мишка Волдырь»
 Локк Дж.
 Лондон Дж.
 Лукашевич Кл.
 Майн-Рид
 «Макар Следопыт»
 «Макс и Мориц»
 «Мальчишки»
 «Мальчий бунт»
 Мамин-Сибиряк Д.
 Мандельштам О.
 «Мастера и детвора»
 Маршак С. Я.
 «Маяк»
 Маяковский В.
 Мексин Я.
 «Месс Менд»
 «Мир в картинках»
 Мириманов Г.
 Митчель Л. С.
 «Мойдодыр»
 Муйжель В.
 «Мурзук»
 «Мы были маленькие»
 Мюллен Г.
 Накориков Н.
 «На пути»
 «На путях к новой школе»
 «Народ и война»
 Насимович А. Ф.
 «Наша белочка»
 «Наша книжка»
 Неверов А.
 Низовой Павел
 Никифоров Г.
 «Новая Деревня»
 «Новая Москва»
 Новиков И.
 Новиков-Прибой
 Новорусский М.

«Новый Робинзон»
 Овидий
 Огнев Н.
 «О глупом мышонке»
 Одоевский В.
 «Около земли»
 «Октябрьские Выходы»
 Оливер Твист
 Онруд Г.
 «О Пете толстом и Симе, который тонкий»
 «Orbis pictus»
 «О словах»
 Остроумов Л.
 «От моря до моря»
 «Охотники»
 Пантелеев Л.
 «Паровозы»
 Пастернак Б.
 «Первая охота»
 «Первый сноп»
 «Петька адмирал»
 Петрова Е.
 «Пираты, людоеды и краснокожие»
 «Пионер»
 «Пожар»
 «Правонарушители»
 «Приключения мальчика меньше пальчика»
 «Примус»
 «Пропавший лагерь»
 «Продавец счастья»
 «Радуга»
 «Разбойники»
 «Рассказы беспризорных о себе»
 «Рассказы для маленьких»
 «Рассказы про здесь и про теперь»
 Ре-ми
 Ремизов А.
 «Республика Шкид»
 «Рикки-Тикки-Тави»
 «Робинзоны»
 «Ромка»
 Розеггер П.
 Рудаков К.
 Руссо Ж.-Ж.
 Рязанцев В.
 Сальгари
 Свентицкая М. Х.
 Свирский А.
 Сейфуллина Л.
 Семенов С.
 «Семь бед»

«Сеня Калугин»
 Серафимович А.
 «Сенькин первомая»
 Синклер И.
 «Сказка о пчеле-мохнатке»
 «Сказка о муравье богатыре»
 «Сказки труда»
 «Сказки» Киплинга
 Оливер Твист
 «С мешком за смертью»
 «Снежная книга»
 Сологуб Ф.
 «Советские ребята»
 Станюкович К.
 Стивенсон Р.
 «Стойкий оловянный солдатик»
 «Степка-растрепка»
 «Стройка»
 Суворов А.
 Сытин Ал.
 «Ташкент — город хлебный»
 «Телефон»
 Тиванов
 Тихонов Н.
 Толмачева
 «Том Хэтсон Летчик»
 Толстой Л.
 «Том Сойер»
 Тырса Н.
 Уйда
 «Универсальные лучи»
 «Утро»
 Уэльс Г.
 Федоров-Давыдов А.
 Федорченко С.
 Формозов А.
 Фурманов Дм.
 «Хорошо и худо»
 Чарская Л.
 Четвериков Дм.
 «Чей нос лучше»
 «Что комната говорит»
 Чуковский К. И.
 Шабад Е. «Шахта Изумруд»
 Шацкий С. Т.
 Шервинский, С.
 Шилов С.
 «Шпана»
 Эвальд
 Эджеворт
 Эзоп
 «Яшка из кармашка»
 Яковлев А.

Дж. Зайпс

РАЗРУШАЯ ЧАРЫ ДИСНЕЯ¹

Джек Зайпс — фигура в американском литературоведении почти легендарная. Его перу принадлежат многочисленные публикации, посвященные жанру сказки, ее истории, специфике и структуре — от фольклорных корней до самых современных модификаций сказочного нарратива. О сказке Зайпсом написаны семнадцать монографий: здесь и работы по гендеру в сказочных текстах, и исследования по классической литературной сказке и ее инновационным перевоплощениям в современной культуре, и анализ европейских фильмов-сказок.

Джек Зайпс не просто всемирно известный ученый-литературовед, почетный профессор Государственного университета штата Миннесоты, в прошлом — профессор Нью-Йоркского университета, университетов штата Висконсин и Флориды, а также Мюнхенского университета в Германии, но еще и один из признанных переводчиков и популяризаторов сказки: немецкие, итальянские, французские сказки стали доступны как маленьким, так и взрослым читателям в его переводе на английский язык. Зайпсом изданы и заново отредактированы сказки братьев Grimm; он познакомил англоязычного читателя со сказками Германа Гессе; под его редакцией вышел сборник сицилийских сказок из собрания Лауры Гонценбах. Зайпс был инициатором и редактором Оксфордской энциклопедии детской литературы, и, наконец, в 2013 г. под его редакцией вышла большая антология фольклорных и литературных сказок девятнадцатого века. Среди наград, присужденных Зайпсу — премии Международной ассоциации детской литературы, международная премия имени братьев Grimm, премия всемирного фонда рассказчиков и многие другие.

Этот список можно продолжать до бесконечности, так как любовь Джека Зайпса к сказке тоже не имеет границ. Несмотря на почетный возраст, а может быть и благодаря ему, Джек продолжает начатый им в 1997 г. творческий проект, родившийся из его сотрудничества с детскими театрами Америки, Германии, Франции и Канады. Рассказчики сказок, а среди них и сам Джек, пришли в начальные школы и детские книжные магазины для того, чтобы разделить со своими слушателями восторг от приключений сказочных героев, дать возможность полюбить всех этих Золушек и Храбрых портяжек с тем, чтобы потом юные читатели сами смогли продолжить открытие удивительного мира волшебных превращений. Но было бы большой ошибкой смотреть на Джека Зайпса как на эдакого андерсеновского Оле-Лукойе, усыпляющего своих слушателей брызгами сладкого молока. Зайпс-рассказчик умеет говорить со своими маленькими слушателями доступным им языком о сложных проблемах реальной жизни. Зайпс-исследователь не избегает острых дискуссий и его подход к анализу сказочных текстов неизменно базируется на прочной теоретической основе, будь то последние гендерные исследования, социальная проблематика или споры о современной популярной культуре.

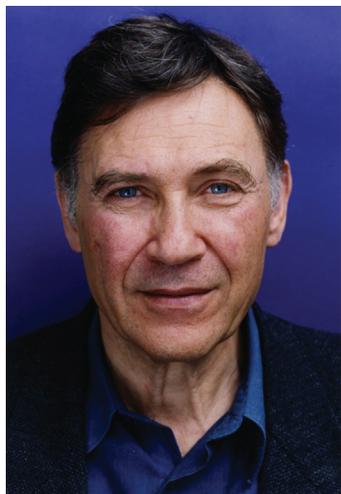
С Россией Джека Зайпса связывает не только исследовательский интерес к сказке и к сказочному фильму советского времени. Есть у него и свои личные причины:

предки Зайпса — выходцы из Киева. Джек мечтает приехать в Россию сам, а пока нашему журналу выпала честь впервые представить ученого русскому читателю и опубликовать с разрешения автора в переводе Анны Плющ главу из его книги «Сказка как миф/миф как сказка» (Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale, 1994).

*Марина Балина,
профессор, Университет Иллинойс-Уэслиан (США)*

Событие, о котором здесь пойдет речь, случилось совсем не в сказочные времена и не «давным-давно», как принято говорить в сказочных зачинах. Это был вполне определенный конкретный момент в истории нашего времени, а именно — двадцатые годы прошлого века, когда Уолт Дисней сумел сделать сказку своей пленницей, не выпустив ее уже никогда из этого почетного плена. При этом Диснею не пришлось прибегать к помощи волшебной палочки или сверхъестественных сил. Напротив, он использовал самые современные технологии, свою собственную чисто «американскую» волю к победе и изобретательность, и все это для того, чтобы адаптировать европейские сказки к вкусам американской публики. Его технические навыки и идеологические установки были настолько совершенны, что подпись «студия Дисней» оставила в тени имена Шарля Перро, братьев Grimm, Ханса-Кристиана Андерсена и Карло Коллоди². Когда современные дети или взрослые думают о сказочной классике, будь то «Белоснежка», «Спящая красавица» или «Золушка», то они невольно ассоциируют их с работами Уолта Диснея. Их первое и, возможно, самое запоминающееся впечатление от этих и других сказок связано именно с мультфильмами Диснея, с книгами, иллюстрированными картинками из мультфильмов, с игрушкой, изображающей героя мультфильма и т.д. Хотя другие режиссеры и аниматоры тоже создают немало замечательных фильмов по мотивам известных сказок, Диснею удалось получить право культурного господства в этом жанре, что еще более заметно по последним работам его студии «Красавица и чудовище» (Beauty and the Beast, 1991) и «Алладин» (Alladin, 1992). Чары Уолта Диснея, тяготеющие над сказкой, продолжают действовать даже после его смерти.

Но что означают эти чары? Мог ли Дисней достичь абсолютного господства над этим жанром, пока был жив? Удалось ли ему создать своими анимационными фантазиями особую «американскую» интерпретацию сказочных сюжетов? И, если он все же сумел выступить связующим звеном между публикой и сказочным жанром, в результате чего мы теперь воспринимаем классические сказки



Джек Зайпс (фото сер. 2000-х).

через призму его мультфильмов, так ли это ужасно, как кажется на первый взгляд? Стоит ли нам сокрушаться, что Дисней как расчетливый маг заполнил работами своей студии пространство почти всех европейских сказок? Не был ли он просто более изобретательным, а оттого и более успешным и квалифицированным создателем визуального выражения американского духа, чем его конкуренты, которые также стремились оживить классическую сказку на экране?

Конечно, было бы весьма опрометчиво утверждать, что магические чары Диснея полностью лишили классические сказки их изначального смысла и вложили в них новый диснеевский посыл. Но при этом совершенно точно можно заявить, что Дисней был радикально новым кинорежиссером, который полностью изменил наше видение сказки, и что все его революционные технические средства базировались на идее создания американской утопии, которая должна была укрепить социальный и политический статус страны в самое тяжелое для нее время. Его радикализм был оправданным и справедливым. Великая «магия» Диснея заключается в том, что он оживлял на экране сказки только для того, чтобы привлечь внимание зрителей и увести в сторону их потенциальные утопические мечтания и надежды путем ложных обещаний, которые воплощались в образах, созданных на экране. Но прежде чем прийти к полному пониманию этого магического воздействия, мы должны попытаться понять, что по-настоящему революционного Дисней привнес в сказку и почему он это сделал.



WALT DISNEY
PICTURES

Логотип студии Уолта Диснея в 1920-е гг.

Для того чтобы уловить основные последствия использования инноваций в технологии и оценить роль Диснея в период начального развития сказочной анимации, необходимо, в первую очередь, обобщить важнейшие функции литературной сказки как явления, связанного с культурой образованных классов конца XIX в.:

1. Сказка — посредством определенного кода — вводила понятия социальной элитарности и сепаратизма и предназначалась для тех детей, которые умели читать.

2. Сам факт того, что сказка, как правило, печаталась в книге с картинками, придавал ей большую подлинность и непреходящую ценность по сравнению с устной историей, которая почти мгновенно забывалась вскоре после того, как была рассказана.

3. Родители часто читали детям сказки дома (и особенно перед сном), чтобы избавить ребенка от тревог и страхов, так как сказки для детей в большинстве своем были оптимистичны и завершались счастливым концом. Педагоги, работающие с детьми в различных учебных заведениях, а также домашние учителя тоже не обходили сказку своим вниманием.

4. Хотя вариаций сюжетов у сказок было множество, а тематика и герои часто изменялись, классическая сказка для детей и взрослых способствовала укреплению патриархальных принципов, основанных на неизменных понятиях и представлениях о сексуальной стороне жизни и гендерных различиях.

5. В печатном виде сказка была собственностью владельца книги, которую он мог взять и прочитать в свое свободное время, ища в ней отдыха от действительности, утешения или вдохновения.

6. Наряду со своей законченностью и укрепляющими патриархальную модель паттернами, сказка так же развивала идею о воз-

возможности любого человека разбогатеть, вдохновляя читателей тем самым активно изменить свою жизненную ситуацию, без чьей либо помощи, а посему мечтать, верить в чудеса, и т. п.

7. Между литературной и устной традициями всегда существовала напряженность. Устные сказочные истории продолжали и продолжают угрожать классическим литературным сказкам, потому что они могут подвергнуться сомнениям, вытеснить или вообще разрушить письменные варианты сказок. Кроме того, в рамках этой самой литературной традиции было немало таких писателей, как Чарльз Диккенс, Джордж Макдональд, Льюис Керролл, Оскар Уайльд, Эдит Несбит, которые творчески переосмыслили ставшую канонической модель сказки.

8. Превратившись в литературное достояние сказка оказалась в центре полномасштабной дискуссии о том, что же на самом деле представляют собой устные народные сказки, чем отличаются от них сказки литературные и каковы их функции. К концу XIX в. сказка проникла и в высокие жанры искусства (опера, балет, драма), и в массовую культуру (водевили, пародии, представления любительских театров и пр.), причем форма сказки развивалась как классически, так и экспериментально — и для детей, и для взрослых. В дальнейшем сказки продолжали распространяться и в устной традиции, но при этом они транслировались по радио, собирались фольклористами и т. д. Наиболее важным фактором следует признать обозначившийся в конце XIX в. подъем интереса к фольклору как к одному из социальных институтов, а также возникновение различных школ литературной критики, принявших за изучение литературной и народной сказки.

9. Многие сборники сказок, изданные в XIX в., были снабжены живописными иллюстрациями, в которых художникам удалось создать запоминающиеся образы сказочных героев и добиться органичного сочетания изображения и текста. Имена иллюстраторов часто оставались неизвестными, и, казалось, что они совсем не в счет. Однако, в большинстве случаев, именно рисунки обогащали восприятие текста и углубляли суть сказки.

Однако определяющая роль в развитии сказки как жанра вот-вот должна была измениться. Следующим революционным шагом в институционализации этого жанра стало кино — теперь изображения обрели главенствующую роль по отношению к каноническим литературным текстам и начали формировать свой собственный текст, с одной стороны — отличающийся от печатного, с другой

стороны — отсылающий к оригинальному произведению. В этот момент и настал звездный час аниматоров во главе с Уолтом Диснеем.

К началу XX в. было известно множество талантливых художников-иллюстраторов, таких как Гюстав Доре, Джордж Крукшенк, Уолтер Крейн, Чарльз Фолкард и Артур Рэкхем, которые продемонстрировали немалую изобретательность, предлагая в своих работах интерпретации тех или иных сказок. Кроме того, широко распространенные ко второй половине XIX в. в Европе и Америке рекламы, афиши, плакаты, открытки и эстампы стали непосредственными предшественниками комиксов, приближая появление первых мультипликационных фильмов, что и произошло в начале XX в. Французский режиссер Жорж Мельес еще в 1896 г. начал экспериментировать с различными фантастическими символами и сказочными мотивами в своих фильмах-феериях и анимационных опытах. Среди его работ — «Золушка», «Синяя Борода», «Красная Шапочка». Однако, поскольку сама отрасль киноиндустрии находилась еще на ранней стадии развития, усилий Мельеса оказалось недостаточно, чтобы осуществить кардинальные изменения в технологической и кинематографической институционализации жанра волшебной сказки. Как отмечал кинокритик Льюис Джейкобс: «Эти действия Мельеса скорее были попыткой проиллюстрировать сказку, а не воссоздать ее в воображении. Тем не менее, несмотря на примитивный порядок сцен в его фильмах, они все же образуют связную, логичную и последовательную смену кадров. Таким образом, был изобретен новый способ сделать изображения движущимися. Сюжет теперь мог быть срежиссированным, эпизоды отбирались специально для съемки на камеру, а создатель фильма мог управлять как самим изображением в кадре, так и последовательностью кадров».

В начале XX в. Вальтер Бут, Энсон Дайер, Лотта Райнигер, Уолтер Ланц и многие другие по-разному использовали сказочные сюжеты в своих мультипликационных и полнометражных фильмах, но ни один из молодых мультипликаторов не уделял сказке столько внимания, как Дисней. Следует отметить, что первыми мультипликационными работами Диснея (исключая коммерческие рекламные ролики) стали экранизации сказок, которые он создал совместно с аниматором Эбом Айверксом на студии в Канзас-Сити в период между 1922–1923 гг.: «Бременские музыканты» (The Four Musicians of Bremen), «Красная Шапочка» (Little Red Riding Hood), «Кот в сапогах» (Puss in Boots), «Джек и бобовый стебель» (Jack and the Beanstalk), «Златовласка и три медведя» (Goldie Locks and the

Three Bears) и «Золушка» (Cinderella). И сегодня работы Диснея так тесно ассоциируются со сказками, которые он экранизировал, что его имя практически стало синонимом жанра сказки, и это совсем не удивительно.

Тем не менее, прежде чем рассматривать особое отношение Диснея к сказочной традиции, важно принять во внимание обстоятельства развития американской анимации того времени, а также роли мультипликатора в целом, поскольку все это в определенной степени повлияло на творческий симбиоз Диснея со сказкой. В своем фундаментальном исследовании: «Что было до Микки: анимационный фильм 1898–1928 гг.» Дональд Крафтон отмечает:

В ранних анимационных фильмах встречается художественный прием, заимствованный из других жанров кинематографа, но не встречающийся больше нигде в такой интенсивной концентрации: личностная конфигурация, т. е. тенденция режиссера вписать себя в свои фильмы. Этот прием может принимать различные формы, присутствие создателя фильма может быть прямым или косвенным, более или менее замаскированным и т. д. Сначала это присутствие заявляло о себе со всей очевидностью и было буквальным (так, например, Дисней сам появлялся на экране, приглашая зрителей на свой очередной фильм — комментарий переводчика), но затем приобрело форму тонкого намека, окутанного метафорами и символическими образами, что содействовало ходу развития сюжета и, при этом, удовлетворяло интересы как художника, так и зрителя. Часть процесса создания мультипликационного фильма заключалась в создании собственного мифологического образа, что придавало самому аниматору особый статус. Как правило, это было очень лестно, потому что он изображался (или подразумевался в контексте мультфильма) в качестве некоего полубога, создателя самой жизни.

Дональд Крафтон убедительно демонстрирует нам, что молодые аниматоры, предшественники Диснея, буквально вовлекали себя в свои мультфильмы и часто появлялись в них в качестве персонажей. Одной наиболее интересной составляющей ранних анимационных фильмов является психически отягощающее чувство внутреннего противоречия между художником и персонажами, которых он рисовал. Если попытаться посмотреть на эти противоречия через призму Фрейда и Лакана, то окажется, что художник всегда грозит отобрать у персонажа «жизнь», в то время как персонаж, в свою очередь, стремится лишиться его пера (фаллоса) или творческого вдохновения, для того, чтобы самостоятельно управлять своей собственной жизнью. (Почти все первые мультипликаторы были мужчинами, а их карандаш или кисточка вполне могли ассоциироваться с фаллосом.) Рука с ручкой или карандашом часто включалась в нарратив многих анимационных фильмах, как бы

принимая непосредственное участие в процессе создания, а затем частенько преобразовывалась в хвост кошки или собаки. Эти хвосты исполняли зачастую креативную функцию и служили инструментом художника на протяжении всего оставшегося фильма. Например, Дисней в его фильмах про Алису часто использует образ kota по имени Юлий, который может в любой момент превратить свой хвост в подсобный инструмент, применяя его то как палку, то как оружие, веревку, крючок, вопросительный / восклицательный знак и так далее. Это и есть фаллические средства побуждения персонажа к активным действиям с тем, чтобы помочь ему / ей выбраться из предсказуемого по сюжету положения жертвы.

Традиция прославления пера / фаллоса как главы символического порядка в пространстве мультфильма существовала и развивалась в соответствии с тем способом, которым были созданы фактически все анимационные фильмы в течение 1920-х гг. То есть, большинство студий, расположенных главным образом в Нью-Йорке, слились в единое промышленное производство и управлялись людьми, объединенными под руководством главы студии. После создания своих первых сказочных фильмов совместно с Эбом Айверксом в студии Канзас-Сити, Дисней переехал в Голливуд, где он основал киностудию, которую можно было назвать образцовой. Под руководством Диснея тщательнейшим образом разрабатывались сценарии — для того, чтобы воплотить выдуманную им историю или же спроецировать его видение истории уже известной. Сюжетная линия воплощалась в сотнях повторяющихся образов, которые без устали создавали художники диснеевских студий. Их труд был во многом похож на участь гномов из сказки про Белоснежку: сотрудникам вменялась в обязанность вся черновая, кропотливая работа, в то время как удачливый принц должен был просто прийти и забрать готовый приз.

Роль Диснея выглядела бы весьма ограниченной, если рассматривать созданные им фильмы исключительно с точки зрения воплощения его персональных фантазий, желаний и убеждений. Чтобы понять роль Диснея в качестве художника и режиссера сказочных фильмов, которые стали своего рода моделью и стандартом киноиндустрии, имеет смысл чуть более подробно остановиться на том, о чем пишет исследователь творчества Диснея Дональд Крафтон. Он отмечает, что наиболее интересно рассмотреть соотношение традиционных сказочных смыслов и той оригинальной самостоятельной формы, которую придал им Дисней, так как принципы этого взаи-

мовления являются важным ключом для понимания дальнейшего развития жанра сказки в кинематографе.

Мы уже видели, что в результате перехода от устной к литературной традиции в процессе институционализации сказки зрителем / слушателем был утрачен живой контакт с рассказчиком, утрачено и чувство принадлежности к определенному коллективу или общности. Эта потеря объяснялась в первую очередь социально-промышленным переворотом, случившимся в конце XIX в.: на смену Gemeinschaft (общине) пришло Gesellschaft (общество). Однако эта потеря не была однозначно негативной: процесс индустриализации породил больше условий для распространения комфорта, изысканности и способствовал распространению грамотности, а также появлению новых видов коммуникации в социальных институтах общества. Поэтому, как уже было сказано ранее, расцвет жанра литературной сказки соответствовал резким и прогрессивным изменениям в обществе, включая триумф идей индивидуализма, субъективизма и амбивалентной оценки существующей системы ценностей. В сказке начал преобладать голос образованного автора и издателя, разрабатывались новые принципы свободы слова и самовыражения. Кроме того, в лексиконе нового общества появилось понятие авторских прав, в которых литературное произведение рассматривалось как частная собственность. Литературная сказка превратилась в товар, который, как это ни парадоксально, своим происхождением был обязан необузданному воображению автора. В самом деле, быть может, потому что литературная сказка родилась из-за отчуждения от устной традиции, она же и способствовала поиску новых «волшебных» способов преодоления взгляда на воображение как на всего лишь подсобный инструмент.

К началу XX в. в литературе начали активно использовать механические средства воспроизводства, которые, по мнению Вальтера Бенджамина³, оказались революционными:

Техника воспроизводства вычлняет воспроизводимый объект из области традиций. Создание множества репродукций-заготовок исключает необходимость создания множества уникальных копий. И благодаря тому, что репродукция стала доступной любому зрителю или слушателю в его личной конкретной ситуации, воздействие, производимое объектом первоначально, также стало объектом репродукции. Эти два процесса ведут к основательному разрушению традиции, что и является как неотъемлемой частью современного кризиса, так и свидетельством обновления человечества. Оба процесса тесно связаны с движением внутримассовой культурой своего времени. Самым мощным агентом этого движения является фильм. Его социальное значение, особенно в его наиболее положительных формах существования, немислимо без его разрушительной, очистительной функции, то есть ликвидации традиционной ценности культурного наследия.

Беньямин анализирует ситуации, когда новаторская технология фильма могла привести либо к эстетизации политики (которая, по мнению критика, нашла свое выражение в фашистском контроле над массами), либо к политизации эстетики, которая давала массам возможность выработать свои собственные независимые эстетические ориентиры.

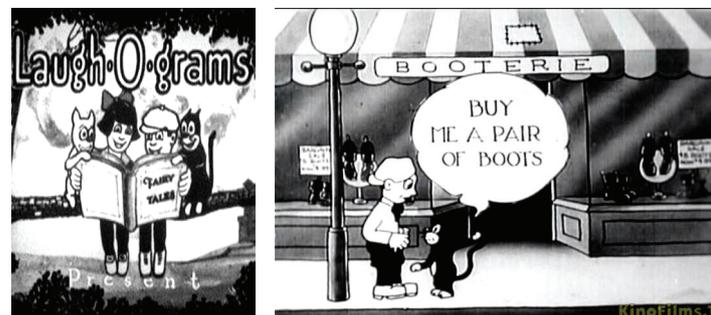
Если рассматривать сказку на экране начала XX в., то мы можем отметить определенные «революционные» аспекты ее содержания, которые подготовили почву для прогрессивных изменений и новшеств в обществе и позволили расширить кругозор зрителей, что привело к более глубокому пониманию социально-бытовых реалий и механизмов культуры в целом. Но были и регрессивные примеры использования метода механического воспроизводства, которые привели к культуре личности и меркантильной эксплуатации содержания фильма. Например, голос в сказочных фильмах вначале звучит так, чтобы изображение полностью доминировало на экране, а слова или речь рассказчика визуализировались только через специальные художественные приемы аниматора, которые, в случае, когда мы имеем дело с Уолтом Диснеем, выражались в картинке с его подписью на самом видном месте экрана. На самом деле, в течение длительного времени, Дисней не указывал в титрах имена аниматоров и специалистов, которые работали над его фильмами. У большинства ранних анимационных фильмов не было оригинального сюжета, поэтому развитие сюжетных линий не имело особого значения. Наиболее важными элементами становились незатейливые шутки, а также новаторские технические приемы, начиная от введения живых актеров в фильм для взаимодействия с рисованными героями мультфильмов, и заканчивая улучшенной техникой перемещений персонажей так, чтобы не создавалось ощущения смехотворных и нелепых сцен. Почти не имело значения, какую историю снимать, коль скоро изображения изумляли публику, захватывали ее воображение с первых секунд, заставляли людей удивляться и смеяться. Изначальная цель первых мультфильмов заключалась в том, чтобы поразить зрителей до глубины души и прославить волшебные таланты аниматора как полубога. В результате, сказка стала для аниматоров своего рода механизмом, который они использовали для выражения своих художественных амбиций и показа собственных технических навыков умений. Аниматоры стремились к тому, чтобы зритель отказывался от канонических историй, заменяя их в своем сознании на те сиюминутные образы, которыми они, «новые художники», завоевывали свою аудиторию.

С помощью движущихся изображений аниматоры практически полностью присвоили себе литературные и устные народные сказки и, чтобы последнее слово оставалось за ними, стали издавать книги, где оригинальные тексты сопровождались картинками из мультфильмов, тиражируя тем самым образы сказочных героев, созданных самими мультипликаторами. Именно так, в качестве дополнения к своим фильмам, начал издавать книги в 1930-х гг. Дисней.

Из всех молодых аниматоров того времени, Дисней стал тем, кто самым революционным образом превратил жанр сказки через кинематограф в самостоятельную институцию. Можно даже сказать, что он был одержим сказочным жанром: Дисней притягивало в сказке то, что этот жанр в определенной степени отражал его собственную жизнь с ее трудностями и невзгодами. Дисней был по сути сам типичным сказочным персонажем: он родился в относительно бедной семье, страдал от строгого и холодного отцовского отношения, был отвергнут первой возлюбленной, и стал успешным только благодаря своему упорству, предприимчивости, дерзости и способности собрать вокруг себя таких талантливых художников и менеджеров, как, например, его родной брат Рой.

Одна из первых киноработ Диснея — мультфильм «Кот в сапогах» (Puss in Boots, 1922), крайне важна для понимания сути диснеевского подхода к литературной сказке. Здесь хорошо видно, как Дисней использует прием самовыражения, который впоследствии стал отличительной чертой и продукции Диснея, и сказочного кинематографического жанра в целом. Заметим, что Дисней не особенно волновало, с каким вариантом этой сказки был знаком зритель: были ли это оригинальный текст Шарля Перро или любая другая популярная версия. Так же неясно, какой именно источник использовал он сам. Тем не менее, совершенно очевидно, что Дисней пытался заменить все существовавшие версии «Кота в сапогах» собственным анимационным вариантом и что его мультфильм получился при этом удивительно автобиографичным.

Вспомним, что Перро написал свою сказку в 1697 г., рассказав историю о хитром коте, чьей жизни угрожала опасность и который выжил благодаря своей смекалке, обманув при этом и короля, и великана-людоеда. Кот не только сохранил себе жизнь, но и повысил социальный статус своего хозяина, и сам таким образом продвинувшись по общественной лестнице. На символическом уровне кот, по задумке автора, олицетворяет собой представителя заносчивой



Кадры из мультфильма «Кот в сапогах» («Puss in Boots», 1922).

и предприимчивой буржуазии, которая представляла собой административный класс, существовавший при дворе Людовика XIV, и нередко выступавший в роли посредника между крестьянством и аристократией. Разумеется, существует множество трактовок этой сказки, но все они сходятся в одном — главным героем этой истории является кот.

А вот в фильме Диснея это совсем не так. Главный герой — молодой человек, простолюдин, который влюблен в дочь короля, и она отвечает ему нежной взаимностью. В то же время черная кошка, чьим хозяином является молодой герой, крутит роман с королевским белым котом, который служит у короля личным шофером. Когда король узнает, что молодой бедняк сватается к его дочери, он выгоняет героя из дворца, а вместе с ним и кошку. Вначале юноша не хочет помощи от кошки и не собирается покупать ей сапоги, которые та увидела в витрине магазина. Но потом они идут вместе в кино, где смотрят фильм со звездой экрана Рудольфом Вазелино⁴ в роли тореадора, и именно этот образ стимулирует воображение кошки. Она сообщает главному герою, что у нее появилась идея, которая поможет завоевать принцессу, но он сможет узнать, что придумала кошка, только купив ей сапоги.

Герой соглашается выполнить все условия, чтобы получить дочь короля. Кошка объясняет хозяину, что он должен скрыть свое лицо под маской тореадора, а она будет использовать гипнотическое устройство за кулисами, которое позволит ему с легкостью победить быка и снискать одобрение короля. В день корриды герой в маске старается изо всех сил и, в конце концов, ему удается одолеть быка. Король так поражен его мастерством, что предлагает победителю руку и сердце своей дочери, но перед этим хочет узнать, кто скрывается под маской. Когда герой обнаруживает себя, король приходит

в ярость, но юноша хватается за принцессу и бежит с ней к машине короля, где сидит кот-шофер. Кошка прыгает на сидение рядом с ним, герой с принцессой также заскакивают в автомобиль и они все вместе удирают от безуспешно преследующего их короля.

Несмотря на то, что образ хитроумной кошки крайне важен в этом фильме, большую часть своего внимания Дисней все же фокусирует на молодом человеке, который хочет добиться успеха любой ценой. В отличие от традиционной сказки, его герой не крестьянин и не бессловесный простак. Если рассматривать эту историю как иносказание о жизни Диснея, то главный герой становится удивительно похож на своего молодого создателя, страстно желающего пробиться в киноиндустрию анимационных фильмов, которая воплощена в фильме в образе короля. Фигуру волшебного помощника — кошки — вполне можно соотнести с товарищем и коллегой Диснея художником Эбом Айверксом, который стал создателем внешнего облика многих диснеевских персонажей. Герой мультфильма одерживает победу над королем и убегает со своим завоеванным призом — таким образом, король лишен своей собственности, а юноша выиграл благодаря помощи своих друзей.

Но диснеевское прочтение истории о Коте в Сапогах — это и серьезная атака на литературную традицию сказки. Дисней похищает у литературной сказки ее собственный голос, меняет ее форму и смысл. Так как кинематографическое искусство является популярной формой самовыражения, в тоже время и наиболее доступной для массового зрителя, Дисней фактически внедряет новый вариант сказки обратно в массовое сознание большинства зрителей. Его образы (сцены, кадры, символы, жесты, шутки) легко понятны как для младшего, так и для старшего поколения независимо от социального класса. На самом деле сказка Диснея чрезвычайно инфантильна, как и те шутки, которыми обильно одобрен мультфильм. Сюжет отражает глубоко спрятанное желание каждого мальчика, связанное с эдиповым комплексом: сын унижает отца, подрывая его авторитет, и убегает с наиболее ценным объектом его любви, дочерью / женой. Упрощая этот сложный комплекс семиотическим способом с помощью черно-белых рисунков и высмеивая его так, чтобы быть понятым самой широкой зрительской аудиторией, Дисней затрагивает здесь и другие темы:

1. Демократия: Мультфильм очень американизирован в своем отношении к королевской власти. Монархия разоблачена, а герой, выходец из социальных низов, провоцирует своего рода революцию.

2. Технология: Именно посредством новых технологических средств кинематографа ум кошки в нужное время осенила подходящая идея. Кошка использует гипнотическое устройство, чтобы победить быка, а герой — необычное для сказочной традиции новшество — автомобиль, чтобы сбежать от короля.

3. Современность: Действие в сказке явно происходит в XX в. и современное мышление заменяет существовавшее прежде. Совершается революция, так как король побежден и непременно будет вытеснен простолудином, который знает, как с толком использовать новейшие изобретения.

Но кто этот простолудин? Делал ли Дисней таким образом заявление от имени масс? Прославлял ли Дисней «всех» или отдельного человека? Верил ли Дисней в революцию и изменения в обществе во имя социализма? Ответ на все эти вопросы будет отрицательным.

Диснеевский герой — это энергичный молодой человек, обычный предприниматель, который использует технологический прогресс в своих интересах. Он ничего не делает для людей или во благо общества. На самом деле, молодой человек обманывает народ и короля, создавая иллюзию того, что он сильнее быка. Благодаря кошке он отлично понял, что можно достичь славы путем обмана. Эта новая истина подтверждается и визуально: именно посредством ловкого использования изображений можно склонить аудиторию на свою сторону и снискать ее расположение. Ведь мультипликация — это сплошные съемочные трюки, где все сделано так, чтобы казалось, что изображения двигаются сами по себе. Пока кто-то один контролирует изображения (и транслирующие их устройства), он может безраздельно властвовать над окружающими, точно так же, как это успешно делает герой, пока он остается в безопасности, скрываясь под маской. В кадре совсем не видно технического оборудования и механизмов управления. От зрителя скрыты любые манипуляции, происходящие в процессе создания фильма, поэтому зрители лишаются возможности представить себе сказку на свой лад, как они могли бы это сделать во время ее чтения. Готовые изображения на экране теперь отнимают у зрителя способность визуализировать по-своему персонажей, свободно интерпретировать смысл их действий и побудительных мотивов. В то же время, Дисней компенсирует эту утрату чувством болезненного наслаждения бесконечной вереницей образов: он буквально засыпает зрителя с головы до ног восхитительными изображениями, комическими рисунками и эротическими знаками. В целом, аниматор Дисней проецирует

на экран радостную сказку о своей жизни с помощью собственных образов, и осуществляет свою Эдипову мечту, образ которой он использовал снова и снова, в большинстве своих сказочных фильмов. Именно эти повторяющиеся сюжеты инфантильных приключений Диснея, которые стали ядром американской мифологии, позволили ему находить отклик у американских зрителей с 1920-х гг. и до настоящего времени.

Однако это был не «Кот в сапогах» или другие ранние анимационные работы Диснея, которые очаровали зрителей настолько, что позволили сформировать на основе его работ «классическую» модель для современных анимационных сказочных фильмов. Ранние опыты были только началом. Диснеевскими чарами публика прониклась, скорее всего, после создания мультфильма «Белоснежка и семь гномов» («Snow White and the Seven Dwarfs», 1937), в котором Дисней полностью узурпировал сюжет литературной сказки, превратив в процессе создания свою подпись в отличительный товарный знак, которым отмечен самый узнаваемый тип сказки в XX в. Заметим, что до выхода в свет «Белоснежки» и в личной жизни Диснея, и в мировой киноиндустрии происходили важные события, которые помогут нам понять, почему и как «Белоснежка» стала первым и окончательным анимированным сказочным фильмом — в том смысле, что именно эта анимация стала примером того, как должны были теперь создаваться другие мультипликационные фильмы в жанре сказки.

После того, как Дисней снял несколько мультфильмов на своей первой студии анимации «Laugh-O-Gram», в которых он современно и иронично интерпретировал классические сюжеты некоторых сказок, он в 1923 г. переехал в Голливуд, где создал 56 анимационных фильмов про приключения Алисы и других героев. Проект был вполне успешным, но к 1927 г. Алиса с друзьями уже поднаскучила публике, поэтому Дисней и Эб Айверкс придумали новую серию мультфильмов — про счастливого кролика Освальда, который молниеносно завоевал сердца зрителей. Тем не менее, в феврале 1928 г., когда Дисней был в Нью-Йорке и пытался перезаключить контракт со своим дистрибьютором Чарльзом Минцем, он узнал, что Минц, обладая авторскими правами на все мультфильмы про кролика Освальда, переманил лучших аниматоров Диснея для работы в другой студии. Дисней оказался на грани банкротства, так как он отказался работать на рабских условиях, выдвинутых ему Минцем. Этот жизненный опыт отрезвил Диснея и открыл глаза на жесткую

конкуренцию в киноиндустрии. Возвратившись в Голливуд, он дал клятву удерживать полный контроль над всеми своими фильмами — клятву, которую он никогда не нарушал.

В то же время, чтобы удержаться в кино-бизнесе, ему и Айверксу пришлось срочно думать о создании нового персонажа, который помог бы выжить студии и ее создателям. У друзей родилась идея о серии мультипликационных фильмов про веселого мышонка по имени Микки. К сентябрю 1928 г., после выхода в свет двух короткометражек про Микки Мауса, Дисней, подобно его чемпиону в маске из сказки «Кот в сапогах», придумал способ, как взять реванш у Минца и других анимационных студий: он создал первый в мире звуковой мультфильм под названием «Пароходик Вилли» с Микки Маусом в главной роли. С этого момента Дисней стал известен тем, что первым применил новые технологии и улучшил мультипликацию настолько, что анимационные фильмы стали почти столь же реалистичны, как фильмы с живыми актерами, играющими в условиях естественной съемки. Следующим новаторским шагом Диснея в улучшении анимации был цвет. В 1932 г. он подписал эксклюзивный контракт с компанией «Техниколор» и начал производить мультфильмы из цикла «Наивные симфонии» уже в цвете. Что еще более важно, Дисней выпустил «Трех поросят» (The Three Little Pigs) в 1933 г., а следом за ним мультфильм «Страшный серый волк» (The Big Bad Wolf) и «Три волчонка» (The Three Little Wolves) — обе ленты представляли зрителю хорошо знакомых персонажей и были основаны на известном сказочном сюжете. К тому же в каждом из этих фильмов присутствовали реалии жизни людей во время Великой депрессии. «Три поросенка» были горячо приняты публикой. Большой страшный Волк в какой-то момент действительно пришел на порог многих американских домов, а вопрос «Кто боится большого страшного волка?» превратился в крылатое выражение, которым американцы начали единодушно выражать свою тревогу за будущее⁵.

Американцам пришлось познакомиться не только с волками, но и с ведьмами — ведь Диснею совместно со своим братом Роем и Эбом Айверксом приходилось держать злобных конкурентов и завистников подальше от своей студии на всем протяжении 1920-х гг. Поэтому не случайно, что следующий масштабный проект Диснея рассказывал о принцессе, долгое время находившейся в изгнании, в которую затем влюбляется прекрасный принц, который побеждает в борьбе за справедливость и возвращает принцессе ее замок. «Бело-

снежка и семь гномов» стала точкой соприкосновения жизненных переживаний самого Диснея и миллионов отчаявшихся американцев, старавшихся сохранить надежду в борьбе за выживание во время Великой депрессии 1930-х гг.

К 1934 г. Дисней уже был сравнительно богат, и теперь, когда у него были деньги, он мог позволить себе нанять профессионального художника, Дона Грэма, который должен был обучать аниматоров в Школе искусств Диснея, основанной при анимационной студии в ноябре 1932 г. Теперь он мог приступить к новой попытке ошеломить зрителей своей изобретательностью, а так же своими талантами продюсера, рассказчика и режиссера. Задуманный в 1934 г. мультфильм про Белоснежку был закончен только спустя три года, так как сам Дисней тщательнейшим образом готовился к премьере первого в мире полнометражного анимационного сказочного фильма. Он знал, что на этом этапе своей жизни он творит историю.

В течение следующих трех лет, Дисней тесно сотрудничал со всеми аниматорами и техническими специалистами, которые имели отношение к процессу создания Белоснежки. К тому моменту Дисней подразделил свою студию на многочисленные отделы — отдел анимации, монтажа, звука, музыки, голосового озвучивания и пр. Существовали даже подразделения, где трудились специальные аниматоры, отвечающие за разработку образов персонажей: Белоснежки, принца, гномов и королевы / старухи. Дисней потратил тысячи долларов на покупку разноплановых камер, чтобы получить с их помощью такое живое движение изображений, которое ему хотелось иметь для придания глубины сценам и съемкам крупным планом. Кроме того он проводил исследовательские эксперименты с цветными гелями, размытием фокуса и съемкой через матовое стекло, использовал новейшие технологии в сфере звукового и музыкального сопровождения для улучшения их синхронизации с изображениями персонажей на экране. На протяжении всего периода работы над фильмом по каждому вопросу необходимо было консультироваться лично с Диснеем, и без его одобрения нельзя было приступать к следующему этапу производства. Ведь теперь Белоснежка была его историей, которую он отнял у братьев Гримм и полностью изменил согласно собственным вкусам и убеждениям. Он наложил колдовские чары на эту немецкую сказку и превратил ее в абсолютно американский феномен.

Но какие же именно изменения внес Дисней? По его версии Белоснежка — круглая сирота. У нее нет ни отца, ни матери,

и в начале фильма она изображена подобно Золушке, убирающей замок в залатанном платье служанки. В сказке же братьев Гримм присутствует сентиментальная сцена смерти матери Белоснежки. Отец героини остается в живых, а о том, что его дочь обременена выполнением такой грязной работы, как мытье лестниц замка, уборка и пр. — не сказано ни слова. Принц у Диснея появляется в самом начале фильма, сидя верхом на белом коне и распевая серенаду для Белоснежки, в то время, как в версии братьев Гримм он играет совсем незначительную роль. В фильме Диснея королева не только ревнует к природной красоте Белоснежки, но, увидев принца, завидует, что у ее падчерицы появился такой красивый жених. Хотя лес и животные в мультфильме не разговаривают, они антропоморфны. Так, в частности животные подружились с Белоснежкой и стали ее защитниками. Гномы у Диснея трудолюбивые и богатые шахтеры, которым он дал имена Умник, Весельчак, Чихун, Простачок, Ворчун, Скромник, Соня, подчеркивая тем самым отличительную черту условного характера своих персонажей. Образы гномов были продуманы до мельчайших деталей, что позволило им стать настоящими «звездами» этого фильма. И именно гномы помогли Белоснежке победить зло. В сказке братьев Гримм гномы безымянны и играют весьма скромную роль. Королева в диснеевском фильме только один раз приходит в дом к Белоснежке, где та живет вместе с гномами, а не три, как в версии братьев Гримм. К тому же в мультфильме злодейка погибает при попытке уничтожить гномов, что она пытается сделать сбросив на них с горы огромный камень. Наказание для королевы в сказке братьев Гримм куда более ужасающее: она должна танцевать в раскаленной железной обуви на свадьбе Белоснежки. Наконец, у Диснея Белоснежка не возвращается к жизни, как героиня сказки Гримм — та Белоснежка просыпается от того, что один из гномов, несущих ее стеклянный гроб, случайно спотыкается. Героиня Диснея оживает только в тот момент, когда принц, который так долго искал ее, приходит и целует ее в алые губы. Поцелуй любви является единственным противоядием от заклятия королевы.

На первый взгляд может показаться, что те изменения, которые были сделаны Диснеем, не имеют особо важного значения. Если мы обратимся к анализу этой сказки в книге Сандры Гилберт и Сьюзан Губар «Сумасшедшая на чердаке»⁶, то этот мультфильм следует рассматривать в качестве классического примера сексистского подхода к конструированию женской жизни через доминантный стереотип мужского дискурса. Как утверждают исследовательницы, такие

жесткие рамки патриархата могли привести женщин к глубокому разочарованию, а некоторых довести и до безумия. Моделирование женского поведения как конкурентного в борьбе за мужское признание их красоты закрепляется образом говорящего зеркала-свидетеля того, что красота — явление преходящее. Неспособность женщины строить свою собственную жизнь и предпринимать активные действия без мужского вмешательства закрепляется в фильме Диснея через образ принца, который появляется впервые в тот момент, когда Белоснежка поет: «Я мечтаю, чтобы тот, кого люблю, отыскал меня сегодня...» Принц вновь появляется в конце сказки, символизируя тем самым исполнение желаний героини.

Нет никаких сомнений, что Дисней сохранил ключевые идеологические особенности сказки братьев Гримм, укрепляющие патриархальные устои начала XIX в. В некотором роде его можно даже считать их преемником, поскольку многое в мультфильме воплощает гриммовское доброжелательно-снисходительное отношение к женщине. Например, в сказке братьев Гримм, Белоснежка оказавшись в домике у гномов, умоляет позволить ей остаться и обещает им, что будет мыть посуду, заштопает всю их одежду и наведет порядок в доме. В фильме Диснея героиня заходит в дом и сразу делает вывод, что тут нужна генеральная уборка. Она просит животных помочь ей убраться в доме, и тогда, возможно, гномы позволяют ей остаться. Конечно, дом для братьев Гримм и Диснея был, прежде всего, местом, где остаются жить хорошие девочки, поэтому одна из основных идей, как сказки, так и фильма это «одомашнивание» женщин, прославление их любви к семейному очагу.

И все же, Дисней пошел гораздо дальше, чем братья Гримм в стремлении сделать свой фильм более запоминающимся, чем сказка, поскольку он не ограничился иллюстрацией идеологии «женщина — хранительница очага», а сосредоточился на теме торжества «униженных и оскорбленных». Выходит, что Дисней снова воспекает свою собственную судьбу и победу, ведь он в своей жизни не раз находился в крайне тяжелом положении, как и большинство его соотечественников в те годы. Этот мультфильм можно рассматривать и как воплощение известного американского мифа о Горацио Алджере⁷: это мужской миф о настойчивости, тяжелом труде, самоотверженности, преданности и справедливости.

Утверждение о том, что Дисней увековечил мужской миф в своих сказочных фильмах, может показаться весьма странным, ведь за исключением мультфильма о Пинокио, в главной роли диснеевских



Кадр из мультфильма «Белоснежка и семь гномов» (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937).

фильмов всегда выступают прекрасные молодые девушки. Однако несмотря на их красоту и обаяние, Спящая красавица, Золушка, и другие героини выглядят блекло и неинтересно по сравнению с другими более активными и демоническими персонажами фильма. Ведьмы, появляющиеся в этих сюжетах, являются не только образцами зла, но и олицетворением губительной силы, разрушающей любовь, что делает их гораздо более яркими и запоминающимися персонажами как для художников, создающих их образы, так и для зрителей. Молодые же героини изображены, как правило, как беспомощные марионетки, нуждающиеся в защите, и к самой развязке драматических коллизий они, обычно, не прилагают никаких усилий.

Мультфильм «Белоснежка и семь гномов» на самом деле не кажется по-настоящему ярким и веселым до тех пор, пока на экране не появляются гномы. Они — те самые загадочные персонажи, живущие в маленьком домике, и именно они, благодаря своему напряженному труду и дружбе, способны отстоять справедливость и восстановить гармонию в мире. Гномов можно рассматривать, как скромных американских рабочих, которые все вместе тянут на себя тяжелое бремя Великой депрессии. Они поддерживают бодрость духа, напевая однообразные песенки, типа: «Привет, хо! Это мы домой идем с работы!», или «Привет, хо! На работу мы идем!». Их внутренний настрой представляет собой довольно оптимистичное отражение состояния каждого рабочего, который тоже уверен, что сможет победить трудности только тогда, когда он добросовестно выполнит свою работу, а женщины тем временем остаются дома и ведут домашнее хозяйство. Конечно, в этих образах можно увидеть и собственных сотрудников Диснея, от прилежной и повседневной

работы которых зависел успех его фильмов. С этой точки зрения, принц может быть интерпретирован как сам Уолт Дисней, который срежиссировал историю любви с самого начала, так как, если мы помним, именно образ принца определяет весь сюжетный ход истории в фильме. В самом начале фильма он признается героине в вечной любви, но этому не суждено сбыться, пока он не подарит Белоснежке свой поцелуй. Во время основного действия фильма, он, как и сам Дисней, скрывается на заднем плане и ждет подходящего момента, чтобы заявить о себе. А когда он появляется в кадре, то выступает в роли защитника всех обездоленных, забирает Белоснежку в свой замок, а гномы тем временем остаются хранителями леса.

Но что же такого сделал принц на самом деле, чтобы заслужить эту роль? В чем заслуга Диснея, благодаря которой его имя стало продолжением названия сказки? Это теперь не просто «Белоснежка и семь гномов», а «Белоснежка и семь гномов Уолта Диснея», причем слова «Уолт Дисней» написаны большими буквами, а имена его сотрудников напечатаны маленькими буквами! Дисней никогда не любил хвалить аниматоров, которые работали с ним, поэтому они должны были бороться за признание их заслуг. Дисней всегда ясно давал понять, что он босс и права на его фильмы принадлежат только ему. Он всегда продолжал бороться за свою независимость — со своим жадным, несправедливым отцом, с жестокими и безжалостными конкурентами в киноиндустрии. Как режиссер сказочных фильмов и главный владелец Студии Дисней, он хотел сам присутствовать в фильме, поэтому он постоянно искал способ, как отмечает Крафтон, создать как можно более неизгладимое впечатление самовоплощения. Он осуществил это, разместив свою подпись владельца на первом кадре с названием фильма, а затем, воплотив себя самого в образе принца. Это принц, которого Дисней превратил из неодушевленного персонажа в живого героя в своих анимационных фильмах, и это принц, который заслужил всеобщее восхваление в мультике «Белоснежка и семь гномов» за то, что он воскресил героиню своим волшебным поцелуем. Затем он несет Белоснежку на руках, а в последнем кадре увозит ее на белом коне в свой золотой замок на холме. Этот золотой замок — мечта каждой женщины — противопоставлен темному, зловещему замку королевы. Принц становится наградой героини, и в конце все чувствуют его могущество и богатство.

В этом мультфильме, очевидно, есть и смешанные идейные послы, и несколько разноплановых посланий одновременно, но

доминирующим символом, с нашей точки зрения, следует, все-таки, считать подпись Диснея, которую он вынес в заглавие фильма, движимый как собственными амбициями, так и стремлением к справедливости, правда, в его собственном понимании. Дисней хотел сделать мир лучше с помощью пастельных тонов с резко очерченными чернильными линиями, он создает светлые образы, а определенная последовательность кадров отражает четко задуманную и предопределенную судьбу для всех персонажей фильма. Сказки братьев Grimm не являются источником, который позволит бы раскрыть более глубокий смысл изначального сюжета и его историй. Скорее, они призваны отразить то, на что Дисней способен как аниматор, использующий последние технологические и художественные новшества в киноиндустрии. Сам сюжет вторичен, и если в нем были осуществлены какие-то значительные изменения, то они касались, прежде всего, образа принца, единственного, кто может спасти Белоснежку, поэтому он и становится центральным героем к концу истории.

В ранних сказочных работах Диснея, которые он снимал на студии в Канзас-Сити, было видно его противоречивое и непочтительное отношение к классическим сюжетам сказок, в них присутствовала его идея переписать и снять сказки так, чтобы они стали «революционными», т. е. гибкими сюжетом — полигонами для широкого внедрения инновационных методов анимации в киноиндустрии. В то же время сказки должны были говорить от имени изгоев и обездоленных. Несмотря на то, что к 1934 г., Дисней уже стал центральной фигурой в мире мультипликации, он по-прежнему использует все свои знания, чтобы укрепить власть и лидирующее положение в сфере сказочной анимации. Методы работы Диснея, то, как он копировал сюжеты мюзиклов и фильмов своего времени, и, в первую очередь его адаптации сказок с именно патриархальным кодом поведения героев, говорят о том, что все технические новшества использовались Диснеем отнюдь не для содействия изменениям в американском обществе. Главной здесь была уверенность в том, что необходимо сохранить мир в руках людей, подобных Диснею, которые чувствовали в себе силу проектировать и создавать новое. Ричард Шикель пронизательно заметил, что Дисней мог сделать любую сказку своей, но этот процесс почти всегда лишал произведение уникальности, души, если хотите. Создавая фильм, он просто заполнял пространство сюжета шутками, песнями и спецэффектами, но при этом возникало ощущение, что он преуменьшил

то, что существовало до него. Он всегда вел себя как завоеватель, а никогда как исполнитель. Это качество, которое можно наблюдать у многих американцев, когда они решают отправиться за границу для того, чтобы сделать добро, но, к сожалению, будучи хорошими практиками, они не испытывают при этом ни симпатии и ни чувства уважения к чужим традициям.

Дисней всегда хотел сделать что-то новое и уникальное, поскольку имел практически неограниченную власть в кинематографе. Он знал, что успех нового начинания зависит от коллективных навыков его сотрудников, которых ему надо было не только «осчастливливать», но и держать в постоянном ощущении зависимости. Начиная с 1934 г., с момента создания своего первого полнометражного сказочного фильма, Дисней стал организатором корпоративной сети, которая изменила функциональное назначение сказочного жанра в Америке. Сила диснеевских сказочных мультфильмов не в их уникальности или новизне технологий, а в неподражаемом таланте Диснея управлять старомодными, но всегда стабильными ценностями общества через посредство анимации и использования новейших технологий в кино так, чтобы они служили исполнению его идей и взглядов.

Диснеевские экранизации литературной сказки привели к ряду изменений в самом институте жанра. Диснеевский подход к сказке заключается в том, что техника берет верх над сюжетом, а сама история используется главным образом для прославления аниматора и его мастерства. Тщательно продуманная история обольщает зрителя, эффект усиливается за счет изображений, созданных при помощи коллективных усилий художника-аниматора и камеры. Изображения и последовательность кадров порождают чувство целостности, единообразия и гармонии, которые соединяются воедино техником — тем самым «спасителем» образов и сюжета, в роли которого выступает создатель фильма, как на экране, так и за его пределами. Хотя изображения персонажей фильмов Диснея чрезвычайно детализованы и кажутся вполне реалистичными, при этом они остаются одномерными и схематичными, так как их роль ограничивается лишь функциональным назначением в фильме. Характеры героев не получают никакого развития, потому что они являются стереотипами, которые возникли из-за убеждения о необходимости «приручения» воображения. Этот процесс имеет прямое отношение к феномену колонизации, поскольку идеи и типы представлены как потенциальные нормативные модели поведения. Проецируемая

через экран, в качестве шаблона, «американска» сказка проникает в сознание других народов. Ведь то, что хорошо для Диснея, хорошо и для всего мира в целом, и то, что хорошо в сказке Диснея, хорошо и в любой другой части земного шара! Тематический акцент на невинности и утопизме, власть режиссера и умело организованный процесс усиливаются техническими приемами в самом фильме: безупречные кадры с вниманием к каждой детали, точный рисунок и реалистичные движения персонажей, подобные движениям живых людей, тщательная последовательность кадров сориентированная на сосредоточение внимания вокруг подвига героя мужского пола. Личное удовольствие от чтения заменяется приятным просмотром безличного кино. Здесь все зрители объединяются не для изменения общества, а для того, чтобы развлечься в стиле французского «дивертисмента» или американского «entertainment». Диснеевские сказки ориентированы на зрителя не склонного к размышлению. Все смыслы лежат на поверхности, все схематично, и мы должны наслаждаться одномерными изображениями и такими же одномерными мыслями, ибо в своей простоте они очаровательны, легки для восприятия, и действуют вполне усыпляюще.

Поняв насколько успешной оказалась его формула для полнометражных сказок, Дисней никогда не отказывался от нее. И, в самом деле, если посмотреть на два последних мультфильма «Красавица и Чудовище» и «Аладдин», то видно, что современные аниматоры студии Диснея идут по его стопам. В них нет ничего, кроме извечного возвращения к одной и той же установке и это, по-прежнему, делает их приятными для просмотра и позволяет восторгаться техническим мастерством, но какие-либо изменения, касающиеся процесса повествования, анимации и смысловых значений в этих фильмах очевидно отсутствуют.

Есть что-то грустное в том, каким образом Дисней «нарушил» традиции литературного жанра сказки и создал красивую упаковку для своих версий путем торговли всевозможными книгами, игрушками, сувенирами, одеждой и прочим под своим брендом. Вместо того, чтобы использовать новые технологии для совершенствования уже существующего сюжета и добиться значительных изменений в процессе визуализации этих историй, чтобы расшевелить и воодушевить зрителей, он использовал аниматоров и технологические новшества для того, чтобы заставить зрителя прекратить думать об изменениях в обществе, чтобы они вновь и вновь возвращались к его фильмам и ностальгировали бы по давно ушедшим патриархальным

утопиям и их устоям. К счастью, процесс анимации литературной сказки не остановился на Диснее, но это уже совсем другая история, история о разрушении его магических чар.

Перевод с англ. А. Плюц

Примечания

¹ Данная публикация является переводом главы «Разрушая чары Диснея» из книги Дж. Зайпса «Сказка как миф, миф как сказка» (Zipes J., *Breaking the Disney spell // Fairy Tale as Myth — Myth as Fairy Tale*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994. P. 73–95) и печатается с любезного разрешения автора.

² Наиболее популярные мультфильмы Уолта Диснея сняты по произведениям этих авторов — «Красная шапочка» (1922), «Кот в сапогах» (1922) «Белоснежка и семь гномов» (1937), «Пиноккио» (1940), «Золушка» (1950), «Спящая красавица» (1959), «Русалочка» (1989, снята компанией Уолта Диснея). — *Прим. ред.*

³ Вальтер Беньямин (1892–1940) — немецкий философ, историк литературы, кинематографа, фотографии и пр.

⁴ Пародийная отсылка к легендарному секс-символу Голливуда 1920-х гг актеру Рудольфо Валентино (1895–1926). — *Прим. ред.*

⁵ «Большой страшный волк» стал символом финансовой депрессии, которая угрожала тысячам американских семей потерей работы, жилья и пр. Цитируя песенку из мультфильма, которую распевали поросята «Кто боится большого страшного волка?», Америка реагировала на острый социально-экономический кризис, разразившийся в в 1930-е гг. — *Прим. ред.*

⁶ Труд американских исследовательниц С. Гилберт и С. Губар «Сумасшедшая на чердаке» (*The Madwoman in the Attic*, 1979) посвящен анализу литературы викторианской эпохи с феминистических позиций. — *Прим. ред.*

⁷ Гораций Алджер (1832–1899) — популярный американский писатель конца XIX в. Широко известен своими книгами для детской аудитории, где чаще всего описывается история успеха мальчика из бедной семьи, который благодаря своему трудолюбию и упорству становится миллионером и т. д. В глазах читателей личность автора и его героев совместились и преобразились в «миф о Горации Алджере». — *Прим. ред.*

М. Скаф

ТРАДИЦИЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОГО ВИЗУАЛЬНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В США: ЭТАПЫ, ЖАНРЫ, ПОЭТИКА

В данной статье исследуется феномен визуального последовательного нарратива в США. Изучается история возникновения визуальной литературы и этапы развития последовательных жанров комикса и графического романа, намечены пути влияния последовательных жанров на детскую литературу.

Ключевые слова: визуальная литература, комикс, независимый комикс, графический роман, последовательное искусство, Уилл Айснер, Алан Мур, Арт Шпигельман, Уинзор МакКей.

Последовательное искусство — термин, введенный американским комиксистом и исследователем Уиллом Айснером для обозначения комиксов и графических романов [Will Eisner 1985]. Большинство исследователей (таких как, например, Скотт МакКлауд) сходятся в том, что секвенциональное¹ искусство самодостаточно и не принадлежит ни живописи, ни литературе. С одной стороны, это желание самостоятельности понятно: наряду с конвенциональными знаками, комикс широко использует и иконическую систему, а потому семиотически он не может принадлежать ни к литературе, ни к живописи целиком. Более того, в последовательном искусстве вербальное и визуальное воздействует на читателя-зрителя не только одновременно, но и взаимосвязано, чего опять же не встретишь в литературе и живописи.

С другой стороны, подобным образом устроены и книжки-картинки, и просто богато иллюстрированные книги, и рекламные плакаты, и футуристические книги и многое другое, что никак нельзя отнести к последовательному искусству. Если рассматривать секвенциональное искусство с точки зрения изображаемого предмета, мы так же замечаем, что для комикса доступны и «тела и действия» [Лессинг 1953, с. 444–445]: с помощью визуального ряда комикс дает описания, с помощью текста — нарратив. Одна-

¹ Секвенциональный — от sequential — то же самое, что и последовательный.

ко опять же те же самые свойства мы обнаруживаем в целом ряде жанров, далеко не обязательно построенных на секвенции: лубок, азбука, визуальная поэзия, биологические атласы и прочий иллюстрированный нон-фикшн, etc. Все это дает основание полагать, что комикс, графический роман, манга и прочие варианты последовательного визуального повествования относятся к некоему иному, общему с книжкой-картинкой и иллюстрированной поэзией, виду искусства — к искусству визуальной литературы.

Скотт МакКлауд в своей книге «Понимание комикса» писал:

С самого момента своего возникновения печатное слово и текст стремились в противоположные стороны. Изображение было одержимо сходством, светом и тоном, всем видимым. Текст же овладевал невидимыми сокровищами: чувствами, эмоциями, духовностью, философией. К началу 1800-х изобразительное искусство и литература находились настолько далеко друг от друга, насколько это вообще возможно, и единственным путем их дальнейшего развитие было неизбежное сближение. Импрессионизм был импульсом, который направил западное искусство в противоположное направление, вслед за импрессионизмом последовали экспрессионизм, футуризм, сюрреализм, дада, конструктивизм, фовизм, etc. Главным достижением стало то, что художники отправились прочь от сходства в мир идей. Тем временем печатное слово так же развивалось, поэзия начала разворачиваться от неуловимого абстрактно-возвышенного языка старого стиля к более прямому, почти разговорному стилю. В прозе язык становился все более прямолинейным, передавая смысл проще и быстрее, почти как картинка [McCloud 1993, с. 140–149].

На стыке видоизменившихся изображения и текста и появляется визуальная литература. Визуальная литература — это весь спектр художественных и нехудожественных литературных произведений, построенных на комбинации двух уровней коммуникации: визуальной и вербальной, которые воздействуют на читателя-зрителя одновременно и взаимосвязано. Визуальная литература может быть как нарративной, так и ненарративной. К ненарративным жанрам относятся иллюстрированная поэзия, азбуки, плакатная живопись, иллюстрированный нон-фикшн, альбомы с текстом, etc. К повествовательным можно отнести, например, книжку-картинку, лубок и, соответственно, секвенциональные жанры.

В России секвенциональные жанры распространены сравнительно слабо. В первую очередь, это связано с тем, что искусство визуального нарратива во всем мире зарождалось и развивалось в то время, когда в России правил бал социалистический реализм, не допускавший таких спорных форм. Позже визуальная литература (в форме книжки-картинки и иллюстрированной периодики) вновь стала появляться в отечественной культуре, однако безнадежное от-

ставание на 60 лет так и не позволило воспринять «западный» жанр комикса. В последнее десятилетие интерес к последовательным жанрам в значительной степени вырос. Появляются издательства, специализирующиеся на манге, комиксах, графических романах, итальянских fumetti и французских bande dessinée (bd)², возникают центры изучения комикс-культуры, проводятся международные комикс-фестивали. Однако искусство комикса по-прежнему весьма изолировано: ни литературное, ни художественное сообщество не интересуется этим видом искусства, не занимается его изучением. Между тем, для детской литературы такая позиция неприемлема, поскольку вся западная визуальная детская литература второй половины XX — начала XXI века так или иначе создавалась под влиянием последовательных жанров, а некоторые из лучших образцов возникли и вовсе на стыке комикса и книжки-картинки. Без понимания особенностей и границ последовательного визуального повествования, невозможно говорить ни о комиксах Туве Янссон, ни о графических романах Раймонда Бриггса, ни о фьюжн-книгах Шона Тана.

Традиция последовательного визуального повествования в Америке, Европе и Японии (в последней самая мощная традиция среди восточных стран), зарождалась приблизительно в одно и то же время, однако принимала в зависимости от локализации, различные формы. Французский bd весьма отличен от американского графического романа, а уж японская манга вообще не сопоставима с западными образцами. При этом каждое из направлений настолько массивно и разнообразно, что заслуживает самостоятельного исследования, и пытаться охватить весь спектр последовательных жанров в одной работе было бы неразумно. Поскольку основная цель этой работы — создание платформы для изучения детской последовательной визуальной литературы, при выборе рассматриваемой области я руководствуюсь, прежде всего, соображениями масштаба, оказываемого этой областью влияния. Так, японская последовательная визуальная литература на протяжении почти целого века развивалась в полной изоляции и не только не подвергалась воздействию извне, но и не оказывала влияния на культуру других стран. Итальянская традиция в жанре fumetti все время была открыта для зарубежных влияний, но при этом, в силу нераспространенности языка, осталась локальной, сугубо национальной. Франкофонный мир значительно

² fumetti — комикс (ит.), BD — «рисованные полосы», устоявшийся термин, обозначающий французскую школу графического романа.



Winsor McCay. Little Nemo in Slumberland: So Many Splendid Sundays! 23 сентября 1906 года.

шире, чем италоговорящий, франко-бельгийская традиция — самая крупная, самая развитая в Европе. Однако наиболее открытой, наиболее доступной стала традиция последовательного визуального повествования в США, повлиявшая на развитие детской литературы во всем мире. Вот почему предметом нашего изучения в этот раз становится американские комикс и графический роман.

Американский комикс возник в конце XIX в. Изначально это были небольшие стрипы, публикуемые в газетах (так, например, первый комикс, вышедший отдельным изданием «The Yellow Kid in McFadden's» Ричарда Ауткольта ранее публиковался в «New York World» и «New York Journal»). С момента своего возникновения комикс развивался и в направлении детской литературы, и в направлении взрослой. Для взрослой аудитории были доступны детективные комиксы, сатирические журналы. Были, впрочем, и интеллектуальные комиксы. Так Хилтон Краммер называл «серьезным искусством» комикс Джорджа Хэрримана «Krazy Kat»¹. Для детей в начале XX в. выпускались комиксы Диснея, чуть позднее истории

о супер-героях. Основная же масса детских комиксов рассказывала об обычных мальчиках и девочках — таких же, как и сами читатели. Таковы, например, «The Katzenjammer Kids» в исполнении Рудольфа Дирка и Гарольда Кнеппа — история о братьях-близнецах Фрице и Гансе, с лихачеством Макса и Морица проказничающих и выводящих из себя окружающих взрослых. Таков же и «Buster Brown» — чрезвычайно симпатичный мальчик, которого его создатель Ричард Ауткольт наделил чрезвычайно скверным характером. Истории Брауна построены так же, как и истории Фрица и Ганса: малыш совершает очередную проказу, за которой следует наказание. В этом же ряду можно назвать и «Мальчика в Желтом» Ауткольта, и многих других.

Особняком стоит «Малыш Немо в Сонной стране» комиксиста и мультипликатора Уинзора МакКея — первый комикс, ставший впоследствии классикой детской литературы. Малыш Немо совершенно не похож на ироничные детские комиксы того времени. Приключения маленького мальчика по имени Немо в Сонной стране, в которую он попадает, когда засыпает, сюрреалистичны и довольно тревожны. Вместо обычных для детского комикса пиратов, полицейских и нерадивых тетушек, героями МакКея становятся Король Морфиус, разбивающаяся на осколки королева Крестолетта, черти, феи, гигантские грибы и страшные клоуны. Роберт Харви в своей книге «The Art of the Funnies: An Aesthetic History» отмечал новаторство МакКея:

Когда Малыш Немо продвигается в глубь грибного леса, кадр на странице вытягивается в высоту, демонстрируя читателю, как увеличиваются в размере сами грибы. Избавившись от фиксированных размеров, МакКей впервые подчиняет кадр повествованию [Harvey 1994, с. 21].

Однако этим новаторство МакКея не ограничивается. В «Понимании Комикса» Скотт МакКлауд пишет, что существует 6 типов переходов из кадра в кадр: от момента к моменту (сродни покадровой съемке); от действия к действию (первый кадр — летит бейсбольный мяч, второй кадр — бейсболист стоит с отведенной битой, подпись «бам» и линии движения говорят нам, что удар уже совершен и мяч летит в другую сторону); от объекта к объекту (первый кадр — человек пересекает финишную прямую, второй кадр — рука, держащая секундомер); от места к месту (первый кадр — девушка рассматривает только что полученное письмо, второй кадр — другая девушка пишет это письмо, находясь на далеком тропическом острове); от детали к детали (первый кадр — елочная игрушка, висящая на елке,



Will Eisner. The Spirit. 6 окт. 1946.

второй кадр — носки, подвешенные на камин); бессвязные переходы (первый кадр — все что угодно и второй кадр тоже все что угодно). Проанализировав широкий спектр американских комиксов, МакКлауд выясняет, что в большинстве своем авторы используют переходы от действия к действию (60 % повествования), переходы от места к месту (15 %) и переходы от объекта к объекту (25 %). Остальные же типы переходов фактически не используются. Тем не менее, пишет МакКлауд, существуют жанры, в которых остальные типы переходов (преимущественно от детали к детали и от момента к моменту) пользуются значительно большей популярностью. Это жанры японского комикса, для которого создание атмосферы традиционно гораздо важнее, нежели создание нарратива [McCloud 1993, с. 70–79].

Американский же комикс традиционно повествователен, и лишь некоторые авторы позволяют себе не повествовательные, но «атмосферные переходы». Первым таким автором и был Уинзор МекКей. В приключениях Немо динамика изображения строго подчинена динамике изображаемых событий. Бесконечное падение, которым, как правило, заканчивается сон Немо, может быть описано тремя, четырьмя и даже пятью кадрами на странице, а в стремительном путешествии с Санта Клаусом за те же пять кадров Немо успевает сесть в дирижабль, пролететь половину города, залезть в каминную

трубу и оказаться игрушкой на рождественской елке. Позднее приемы МакКея использовали и комиксисты (Алан Мур, Нил Гейман) и детские писатели (Морис Сендак, Шон Тан).

Эпоху МакКея, Ауткольта, Дирка и Кнерра называют Платиновой эрой. Она заканчивается в 1936 г. с возникновением первого героя в маске — Фантома за авторством Ли Фолка. С этого момента в истории комикса наступают смутные времена. С одной стороны приход Фантома ознаменовал начало эры супер-героев. Именно в это время появляются Бэтмен и Робин, Капитан Америка, Супермен и Супервумен. Появление героев с супер-способностями (или супер-гаджетами, как в случае Бэтмена) продиктовано самой эпохой: Великая депрессия, гангстерские 30-е и Вторая Мировая Война требовали адекватного ответа. Так появляются супер-герои, призванные бороться с супер-злом. Грэйлинг в статье для «The Spectator» писал о соответствии образа Супермена задачам времени:

В 30-е он поддерживал истину и справедливость в ответ на разгул гангстеров во главе с Аль Капоне. В 40-е истину и справедливость нужно было защищать от нападков нацистов. В 50-е Супермен боролся с подлыми технически-подкованными злодеями [Grayling 2006].

Впрочем, не все герои того времени были непременно фантастическими. Уилл Айснер — один из самых крупных исследователей комикса, издатель и культуртрегер — создает в это время весьма необычного борца с преступностью, Призрака. Он не обладает супер-способностями, и рассказы о его приключениях построены на описании социальных проблем, а не супер-оружия. «Призрак» становится первой ступенью Айснера к андеграундному комиксу и графическому роману, о которых мы поговорим ниже. Уже в этой работе Айснер использует нуарные затемнения и световые пятна для усиления драматического эффекта, впервые комбинирует черно-белые и цветные шрифты, вносит в комикс текстурность. Разработки Айснера и его преподавательская карьера повлияли на таких известных комиксистов, как Валли Вуд, Лу Файн и Джек Коул. «Призрак» становится новым витком развития комикса, добавляя понятию «серьезности» и веса.

Однако, несмотря на огромную популярность комикса 40-х, в это же время наступает и эра активного недовольства «плохо нарисованными, плохо написанными, плохо напечатанными стимуляторами насилия»². Главным недовольным оказывается эмигрировавший из Германии психиатр Фредерик Вертхам, посвятивший жизнь изучению ущерба, наносимого психике изображениями насилия



Harvey Kurtzman. Gay Comics #36, февраль 1949.

в средствах массовой информации и комиксах. Его книга «Соблазнение невинного», утверждавшая, что комикс дает детям неверные представления о законах физики (Супермэн) и месте женщины в обществе (Суперженщина), кроме того, по его мнению, комикс навевает гомосексуальные мысли (Бэтмэн и Робин). Эта книга стала своего рода идеологической платформой для проводимого Сенатом США расследования о связи комиксов и подросткового насилия, результатом которого стало основание в 1954 г. Американской Ассоциации Комиксов (Comic Magazine Association of America) и создание Кодекса Комиксов (Comics Code Authority) — свода правил, принятых ассоциацией для саморегулирования. С этого момента отметка «Approved by the Comics Code Authority» становится обязательным условием продажи комикса в большинстве магазинов, в результате чего прогорают огромное количество небольших издательств, в Ассоциацию не вошедших. На протяжении 15 лет единственными заметными игроками на американском рынке становятся крупные компании вроде DC и позднее Marvel, а «авторский» комикс уходит в подполье.

Однако экономические причины были не единственными в разделении комикса на два фланга. Еще до принятия Кодекса, параллельно с супер-геройской тематикой развивались и другие жанры: набирали

популярность хорроры, мрачные детективные истории, ироничные политические стрипы, даже порнография. Потребителями этих комиксов были, разумеется, взрослые, чаще всего — ветераны Второй мировой, привыкшие листать подобные издания на войне и не отказавшиеся от них в мирной жизни. Самым заметным явлением стал журнал издательства EC Comics с говорящим названием Mad, чей первый редактор Харви Куртцман являлся идолом комиксистов, живой легендой и главным образцом для подражаний.

Так Марк Джеймс Эстерн пишет:

Почти все андеграундные комиксисты называли себя фанатами «Mad», и особенно — фанатами Куртцмана («Куртцманьяками», как заметил один из них). <...> Ранний «Mad» был оплотом разных безумств, где авторы вроде Валли Вуда, Била Элдера, Джека Овиса и Куртцмана позволяли своему воображению и художественным навыками проявляться с дикой, необузданной силой. <...> «Mad» позволял себе иронизировать и над традиционным комиксом, и над политиками, и над медиа, и даже над Кодексом комиксов [Estren 1993, с. 38].

Несмотря на весьма спорное содержание, «Mad» был скорее подростковым журналом, нежели взрослым. В своем исследовании «Completely MAD: A History of the Comic Book and Magazine» Мария Рейделбач утверждает, что к 1960 году журнал читали 48 % учеников старшей школы и 58 % студентов колледжа. Публикации «Mad» повлияли на несколько поколений не только комиксистов, но и вообще — культурных деятелей. В качестве образца использовал «Mad» Арт Шпигельман в работе над своим журналом «Raw», стиль Куртцмана произвел неизгладимое впечатление на художника «Хранителей» Дэйва Гиббонсона³ и создателей «Симпсонов»⁴, на Терри Гильяма и Монти Пайтона⁵, на Джойс Оутс⁶ и Тома Хайдена⁷. На страницах Mad публиковались не только пародии на известные комиксы (так, классический SuperDuperMan стал основой для Доктора Манхэттена в романе Мура), но и решались многие художественные задачи комикса, разрабатывались линии движения, вводились новые визуальные и звуковые эффекты.

Прямым продолжением стилистики Mad стал независимый комикс, набирающий обороты к началу 70-х. Причин возникновения андеграундного движения было более чем достаточно. Изрядно поднадоевший диктат кодекса комиксов, невозможность полного самовыражения в рамках комикс формата (даже «Mad» к этому моменту увеличил количество текста и перешел в разряд журналов), общие протестные настроения в обществе привели к тому, что в Сан-Франциско и Лос-Анжелесе сложилось ядро независимых авторов, выводящих комикс на новый уровень.

Однако ошибкой было бы думать, что все значимые события происходили лишь в радикальном крыле комикса и официальный, одобренный Кодексом комикс, был менее значителен. На самом же деле, в рамках официального комикса происходила такая же, возможно менее явная, работа, что и в рамках продуктов EC Comics. Пока DC возрождала традиционных супер-героев 40-х гг. и создавала Лигу Справедливости (команду героев с меняющимся временем от времени составом, изначально включавшую таких популярных персонажей, как Супермен, Бэтмен, Супервумен, Зеленый фонарь, etc.), в молодой компании Marvel Comics (бывшей раньше компанией Atlas Comics, а до этого — компанией Timely Comics) появляется принципиально новая команда — Фантастическая четверка (первое появление в 1961 г.). Важным отличием Четверки стала их «человечность»: сначала герои даже не носили костюмов, они не скрывались за масками, а основной упор авторы комиксов делали на раскрытие персонажа, на описание его частной жизни и личных переживаний. По сравнению с железобетонными, лакированными, лишенными недостатков героями 40-х, новые супер-герои выглядели куда более реалистично и куда более привлекательно. С этого момента Marvel концентрируется на выпуске реалистичных комиксов о супер-героях: Люди Икс становятся притчей о геноциде, Человек-паук страдает от всего спектра подростковых комплексов, Существо (один из героев Фантастической четверки) мучается от жесточайшей дисморфобии и невозможности нормальной коммуникации с другими людьми. Впрочем, у новых персонажей была и еще одна отличительная черта, в какой-то мере объяснявшая их популярность: многие из них, даже будучи положительными героями, выглядели так, словно только что сошли со страниц журнала «Mad». Кодекс комиксов, запрещающий изображения сцен насилия в положительном ключе, не предусматривал ограничений относительно внешнего вида героев. Marvel, формально не нарушая правил, легитимизировал монстров, по которым так истосковалась публика: Существо, Халк, Росомаха, Зверь и многие другие положительные герои подходили скорее для хорроров, нежели для детских комиксов. Наконец, следует заметить, что реалистичность новых супергероев проявлялась не только в характере персонажей, но и в описании окружающего мира. Так, историк комикса Майк Бентон писал:

В мире Супермена коммунизма не существовало. Супермен не пересекает границ и не ввязывается в политические конфликты. <...> С 1962 по 1965 гг. в комиксах появляется больше коммунистов, чем на страницах «Правды». Коммунистические агенты атакуют Человека-Муравья в его лаборатории, красная угроза пре-



Will Eisner. Contract with God. W. W. Norton & Company. 2006, p. 6-7.

следует Фантастическую четверку на Луне, шпионы Вьетконга делают снимки Железного Человека [Benton 1991, с. 35–38].

Наивысшей точкой в достижении реализма стал выпуск «Удивительного человека-паука» в 1971 г., посвященного борьбе с наркотиками. По правилам Кодекса изображение и описание наркотиков в комиксах невозможно. Однако Стен Ли все-таки выпустил этот номер, игнорируя замечания цензора. Уже выпущенный комикс стал предметом широких дискуссий, которые повлекли за собой изменения цензурного состава и самого Кодекса.

Таким образом, к началу 70-х в индустрии комикса царили жажда свободы и предвкушение больших изменений. Однако если официальный комикс лишь начинал свой путь в этом направлении, то в независимом комиксе перестройка уже шла полным ходом. Здесь к началу 70-х уже сформировалась определенная идеологическая программа, основой которой стала борьба за вседозволенность, веселый задор отрицания всяких — естественных и противоестественных — запретов, борьба за свободу самовыражения. Такая программа была привлекательна даже для заслуженных мастеров классического комикса, таких, например, как Уилл Айснер:

Свободный от экономических условий, от диктата издательства, от порабощения широким потребителем, независимый комиксист может себе позволить разговаривать с узкой аудиторией без страха. Это ниша, привлекательная даже для старых комиксистов, ищущих возможности развития. Вот почему я пытаюсь сделать независимый комикс [Estren 1993, с. 40].

В это время независимый комикс в массе своей перестает называться комиксом и становится графическим романом. Это про-

исходит во многом благодаря Уиллу Айснеру, который первым поместил ярлык «графический роман» на обложку своей книги «Контракт с Богом» в 1978 г. Коренным отличием графического романа от комикса являлась установка на экспериментальность формы и «серьезность» содержания. Название графический роман должно было подчеркнуть, что перед читателем не тот комикс, какой он видел прежде: графический роман избегал приключенческой тематики, концентрируясь на социальных проблемах и личных драмах (именно в это время зарождается автобиографический визуальный роман), все больше внимания уделяется описаниям, а не действию, а целевой аудиторией графического романа становятся взрослые.

В предисловии к переизданию «Бинки Браун встречает Деву Марию» (первый автобиографический роман) Джастин Грин писал:

Однажды я столкнулся с недовольным священником. Он сказал мне, что мой Бинки Браун «не подходит для того, чтобы показывать его детям». Он обдумал мое объяснение, что вообще-то дети не планировались в качестве целевой аудитории моей работы и что вообще-то комикс — это поле, открытое для экспериментов, и возразил, что раз комикс долгое время ассоциируется в умах большинства с детской литературой, все остальные мотивы для публикации моей истории не имеют значения. Будучи в то время ярким антиклерикалистом, я ответил: «Да, я думал об этом и допускаю, что моя книга может нанести ущерб некоторым детям. Однако по сравнению с реальными страданиями, которые Церковь причинила миллионам людей сексуальными репрессиями и внушением чувства вины, любой нездоровый эффект от моей книги будет ничтожен [Green 1995, с. 8].

Таким образом, графический роман становится попыткой авторов легитимизировать комикс, традиционно маркированный как детское чтение, присвоить ему статус искусства. В этом ключе помещаемый на обложку ярлык “graphic novel” Уиллом Айснером выглядит как манифест нового жанра искусства.

«Контракт с Богом» составлен из четырех небольших новелл, герои которых, не пересекаясь между собой, принадлежат, тем не менее, одному миру — миру Dropsie Avenue (и лишь в «Уличном певце» адрес в силу особенностей сюжета не назван, однако очевидно, что действие разворачивается там же). Жизнь низшего класса — иммигрантов, безработных, бесславных оперных див и мрачных комендантов — становится для Айснера главной темой, которую он будет развивать и в следующих своих произведениях A Life Force (1988) и Dropsie Avenue (1995). В «Контракте с Богом» Айснер лишь примеривается к новому жанру и новым темам, рассматривает их под разным углом, заходит с разных сторон, но так и не останавливает свой выбор на определенном ракурсе, поэтому кажется довольно

сложным выделить генеральную линию повествования. Первые три новеллы становятся гимном безысходности. Судьбы их героев как бы наглядно демонстрируют не просто невозможность заключения «контракта с Богом» (как это пытался сделать стареющий еврей в главном рассказе), но и в принципе — контролировать свою жизнь хоть на каком-нибудь уровне. Единственное средство контроля, которое предлагает Айснер своим героям, — это самоубийство, единственную разновидность свободы выбора в мире многоквартирных домов (этой свободой воспользовался смотритель здания, несправедливо обвиненный в нападении на маленькую девочку). Однако заключительная новелла совершенно выбивается из общего безрадостного строя. История о летних каникулах, которые жители многоквартирных домов проводят в деревне, в отличие от первых новелл, не драматична. Ищущая богатого жениха девушка, после всех пережитых неприятностей находит милого и заботливого доктора. Молодой человек, переживший короткий, но бурный роман с замужней дамой, возвращается в город оскорбленным, а скорее — сбитым с толку, но в целом возмужавшим. Родители молодого человека, уже много лет живущие вместе лишь ради детей, наконец объясняются, но так и не решаются развестись и соглашаются и впредь терпеть друга. В новелле нет настоящей драмы, но присутствует серая тоска, обеспечивающая необходимую долю реализма. Кажется, что эта реалистичность и становится для Айснера важнейшим приобретением в графическом романе. Айснер как бы упивается отсутствием суперспособностей у своих героев, отсутствием у них талантов (или, как в случае «Уличного певца» — неумением талант применить), тем, что его герои — не герои вовсе, а обычные люди.

Разработанные Айснером темы станут основными для многих комиксистов. Набирающая популярность установка на реалистичность с одной стороны и невозможность, ненужность супер-героев в реальном мире с другой найдут свое выражение в работе Алана Мур и Дейва Гиббсона — графической романе «Хранители», впервые выпущенном в 1986 г.

Действие «Хранителей» развивается в альтернативной реальности, в которой Никсон переизбран на третий срок, а супер-герои либо вне закона, либо работают на правительство США, являясь козырями в конфликте с СССР.

История «Хранителей» начинается с того, что Роршах — последний герой в маске, разыскиваемый полицией наравне с преступниками, которых он сам ловит, — начинает самостоятельное



Alan Moore, Dave Gibbons. The Watchmen. DC Comics. 1995, p. 5.

расследование убийства одного из бывших коллег — Смехача. Сделав вывод, что кто-то специально начал охоту на таких, как он, Роршах спешит предупредить бывших героев, которым, по его мнению, грозит опасность. После ряда интриг, убийств и покушений, выясняется, что охота на людей в масках — проект одного из них. Адриан Вейдт, он же Озимандия, после долгих размышлений приходит к выводу, что затянувшийся конфликт США и СССР не может разрешиться благополучно без вмешательства третьей силы, против которой могли бы объединиться страны. Вейдт создает монстра, который под видом напавших инопланетян уничтожит Нью-Йорк, что, несомненно, заставит врагов объединиться, «убьет миллионы, чтобы спасти миллиарды». Роршаху и остальным не удастся остановить Вейдта, Нью-Йорк разрушен, а США и СССР кооперируются в борьбе против монстра. Увидев это, все супер-герои, кроме Роршаха, признают правоту Вейдта, Роршаха убивают и решают сохранить подоплеку инцидента в тайне. Впрочем, автор дает понять, что это вряд ли возможно: в финале дневник Роршаха, в котором он описал все события, попадает в руки редактора одной небольшой газеты, который как раз ищет новый яркий материал.

Графический роман, казалось, совершил визуальную революцию: использование второстепенных цветов и заимствованная у Куртцмана разметка листа на девять равных кадров, многочисленные сим-

волы и иконографические связи, становящиеся в какой-то момент едва ли не важнее содержательной стороны, и постмодернистский палимпсест сделали стиль «Хранителей» авторским, уникальным.

Однако визуальными особенностями романа не исчерпываются. «Хранителей» называют первым комиксом про супер-героев для взрослых⁸. В таком виде это заявление абсолютно ложно. До «Хранителей» во взрослых комиксах появлялись и Человек-паук, и Бэтмен. Однако «Хранителей» можно по праву назвать первым интеллектуальным комиксом — или просто первым графическим романом — о супер-героях.

Впрочем, как и Эйснеру в свое время, Муру не нужны герои, тем более — супер-герои. Его персонажи не обладают супер-способностями (кроме одного — Доктора Манхеттена, который в финале покидает Землю, поскольку чувствует себя чужим на планете), не пользуются народной любовью, не блещут уверенностью в собственных силах и даже ход истории меняет не супер-герой Озимандия, а бизнесмен Адриан Вейдт, которому люди в масках не могут ничего возразить.

Более того, герои Мура вообще не самостоятельны и не самоценны. Мур создавал своих персонажей на базе героев Charlton Comics, попутно добавляя им черты Бэтмена, Капитана Америки и многих других. Так Адриан Вейдт управляет своей корпорацией на манер Брюса Уэйна. Гаджеты, костюм, транспорт, экипировка Ночного Филина также отсылают к Бэтмену, однако здесь добавляется влияние Синего Жука. Доктор Манхеттен основан на Человеке-Атоме и Супермене, а Смехач — на Капитане. Роршах же списан с Человека-Вопроса. Для Мура его персонажи — лишь архетипы, с помощью которых он намерен переосмыслить роль супер-героя, роль защитника (Хранителя) и шире — вообще роль обладающих силой и властью. Роман Мура и о злоупотреблении властью с одной стороны, и о том, что всякий защитник может так же нуждаться в защите — с другой:

О «Хранителях» часто употребляют фразу “Who watches the watchmen?” В оригинале это выражение Ювенала “Quis custodiet custodiet?” Это опасная политическая цитата. Кто следит за людьми, которые смотрят за нами? К «Хранителям» это очень подходит. Они следят за нами, кто присмотрит за ними? [Moore Gibbons 1987, с. 80]

Однако этим вопросы «Хранителей» не ограничиваются. Еще одной важной задачей, которую Мур ставил перед собой при работе над романом, является комплексное осмысление целой эпохи героических комиксов, судя по всему — уходящей эпохи.

Как пишет Геоф Клок в своем исследовании «How to Read Superhero Comics and Why»:

Есть что-то невыразимо грустное в том, как Ден замечает: «Это вся такая чушь — все эти одежки с громом и молнией. Я имею в виду: что, все эти побрякушки действительно так необходимы для поимки карманников и проституток?» Здесь Мур обесценивает саму концепцию супер-героя, помещая костюмированных борцов с преступностью в реальный мир, где злодеев в масках — за некоторыми исключениями — просто не существует. Супер-герои имеют смысл лишь в мире, где есть и супер-злодеи. <...> Таким образом, Мур встает над традицией [Klock 2002, с. 63–64].

Это утверждение, впрочем, требует некоторых оговорок. Мур не был первооткрывателем, новатором, борцом с традицией. «Хранители» — значимый, но не уникальный и не революционный роман. Они — лишь одна из многих весточек новой эпохи, наступившей плавно и, что очень важно, закономерно. Пришествие «Хранителей» не было неожиданностью. Традиция супер-геройского комикса увядала постепенно, под воздействием новой культурной среды, требующей новых, совсем не героических героев. Точно так же, как однажды на смену безупречному Супермену пришли герои с характером, эмоциями и внутренним конфликтом, так и в конце 80-х могущественные мутанты и пришельцы перестали интересовать серьезного читателя. Это и стало почвой для появления «Хранителей» и «В» значит «Вендетта» Алана Мура, «Бэтмена: Возвращение Темного рыцаря» Фрэнка Миллера и многих других.

Однако, революция в комиксе все же случилась — несколько позднее. В 1991 году издательство «Pantheon Books» впервые выпускает целиком графический роман Арта Шпигельмана «Маус: История Выжившего» который получает премию Пульцера и открывает графическому роману дорогу в большую литературу.

Известно, что первую версию Мауса Арт Шпигельман создал в 1972 году по просьбе Джастина Грина, задумавшего новый журнал «Funny Animals». Шпигельман, изначально решивший сконцентрироваться на истории Ку-клукс-клана, в результате пришел к теме Холокоста, отразив в комиксе историю своих родителей, прошедших через Аушвиц [Witek 1989, с. 103].

Впоследствии Шпигельман провел не одно интервью со своим отцом, собирая материал для графического романа. Начиная с декабря 1980 года в каждом номере журнала «Raw» (который Шпигельман выпускал вместе со своей женой Франсуа Мули) появлялось по одной новой главе вплоть до 1991 г.

«Маус» сплетается из трех (или точнее — двух основных и одной вспомогательной) линий повествования: рассказ самого Арта о по-

слевоенных годах, об адаптации жертв холокоста, о своих отношениях с отцом, о чувстве вины, которое испытывает Арт перед отцом, прошедшим Холокост, перед братом, погибшим в концлагере, перед матерью, покончившей с собой; рассказ Владека — отца Арта — об Аушвице; монолог Арта в рабочем кабинете и его диалог с психотерапевтом о невозможности выразить некоторые вещи словами.

Работа Шпигельмана стала первым графическим романом, столь широко изучаемым в научных кругах. Это и не удивительно: идеально вписывающийся с одной стороны в богатую традицию автобиографического романа, Маус, с другой стороны, является так же и историческим свидетельством и тонким психологическим романом о взаимоотношениях отцов и детей, переосмыслении художником реальности, о творческой этике и многом другом. Благодаря Шпигельману графический роман вышел за рамки комикса и утвердился в области «серьезной», взрослой литературы. Впрочем, вручение Шпигельману Пульцера и его широкая известность в научных кругах просто ознаменовали приход новой эпохи — эпохи легитимизации графического романа. Конец 80-х — начало 90-х — время, когда многие литературные премии обратили свое внимание на графические романы: в 1988 «Хранители» получают премию Хьюго, в 1991 Нил Гейман получает Всемирную премию Фентези за «Песочного человека», затем ее же получают Мёбиус (один из самых известных французских комиксистов) и Шон Тан в 1997, 2001 и в 2007, в 2001 г. приз газеты *Guargian* за лучшую первую книгу получает Крис Уэр за «Джимми Корригана: самого умного ребенка в мире».

В этот же период с графическим романом происходит еще оно важное изменение. Его целевой аудиторией, наконец, становятся дети, точнее — старшие школьники. История графического романа, как и история всякого жанра искусства, повторяет историю социума, в котором жанр развивается. Разгар сексуальной революции, расцвет панк — и анарх-движения под музыку *Sex Pistols* и *AC/DC* в 70-е как нельзя лучше подходили для манифестации собственной независимости в андеграундных изданиях, с удовольствием печатающих сцены насилия и порнографию. Новый виток Холодной войны, Черный понедельник, появление СПИДа обуславливают мрачность, безысходность графического романа 80-х. Конец Холодной войны и экономический подъем в 90-е приводят к тому, что графический роман становится менее скандальным, менее независимым и более пригодным для демонстрации детям. Более того, графический роман

в Америке становится приблизительно тем же, что и подростковый проблемный роман в Скандинавии. Теперь наряду с взрослыми романами, мемуарами, историческими хрониками и учебными материалами (направление, получившее широкое распространение в 1990–2000-е после того, как «Мауса» Шпигельмана ввели в школьную программу), секвенциональные жанры включают в себя и детские, подростковые новеллы. В 1997 г. появляется «Призрачный мир» Дэниела Клоуза, который сравнивают с «Над пропастью во ржи» и «Случаем портного». Это рассказ о двух выпускницах школы, коротающих свои дни в небольшом американском городке за циничными разговорами и посещением всевозможных забегаловок. В 2006 году выходит «Веселый дом. Семейная трагикомедия» Элисон Бечдел — автобиографический рассказ о детстве и юности, проведенном бок о бок с деспотичным отцом, о разводе родителей, об осознании себя лесбиянкой и многом другом. В 2010 г. — «стоматологическая драма» Райны Телджмейер «Улыбка» о подростковых комплексах и настоящей дружбе. В 2011 г. — «Марджи» Марджены Сова и Сильвиан Савойа о взрослении девочки в оккупированной Польше. Для нового поколения подростков, в полной мере владеющих навыком чтения визуальной литературы, графические романы становятся тем естественным языком, общение на котором позволяет детальнее ответить на вопросы и интенсивнее проработать возможные травмы. Как заметил Дэйв Эггерс для NY Times: «Графический роман — не искаленная кухня обычной литературы, но ее сестра-мутант, которая может все, что и обычная литература, а чаще — даже больше» [Eggers 2000].

В 2013 г. «Призрачный мир» Клоуза впервые издан в России «Фабрикой комиксов». Чуть раньше издательство «Комильфо» выпускает «Прибытие» — графический роман Шона Тана (лауреата премии Астрид Линдгрэн). Тогда же издательство «Рипол Классик» издает «Алису в стране чудес» — графическую обработку сказки Кэрролла с текстом Давида Шовеля и изображениями Ксавье Колетт. Последовательная визуальная литература во всем своем многообразии и великолепии приходит в Россию, что говорит нам о необходимости обратить самое пристальное внимание на незнакомые до этого момента жанры.

Примечания

¹ *Kramer H.* Untitled review of Herriman art exhibition // The New York Times. 1982. January 17; цит. по: URL: <http://www.exsupera.com/sandbox/DCM/html/document.py?id=2425> (дата обращения 30.03.2013).

² Из заметки Chicago Daily News (1940. 8 мая); цит. по: URL: <http://web.archive.org/web/20030415224619/http://www.collectortimes.com/~comichistory/Hist2.html> (дата обращения: 30.03.2013).

³ Гибоносон, в частности, использовал характерную для Куртцмана разбивку листа на девять равных кадров.

⁴ Продюсер Симпсонов Джон Ортвед писал: «По сути все, кто были малы в период с 1955 по 1975, читали “Mad”. Именно здесь корень нашего чувства юмора» (цит. по: URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:SyPbG7_4hnsJ:chrispearce.wordpress.com/2010/03/13/thrift-store-finds-howling-mad/+&cd=2&hl=ru&ct=clnk&gl=ru) (дата обращения 30.03.2013).

⁵ Так, Терри Гилям писал: «“Mad” стал Библией для меня и всего моего поколения» (цит. по: URL: http://www.bookforum.com/inprint/016_01/3548 (дата обращения 30.03.2013)).

⁶ Так, Оутс писала для NY Times: «“Mad” является моей слабостью, моим guilty pleasure» (URL: <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2007/07/17/collateral-damage> (дата обращения 30.03.2013)).

⁷ «Мое собственное радикальное путешествие началось с журнала “Mad”», — писал он (цит. по: URL: http://www.huffingtonpost.com/jan-herman/mad-magazine-tom-hayden-s_b_75438.html?).

⁸ Джефф Дженсон для Entertainment Weekly: «Хранители можно назвать первым взрослым (в значении «сложный», а не «грязный») комиксом о супергероях» <http://www.ew.com/ew/article/0,,1120854,00.html> (дата обращения 30.03.2013).

Источники

- Клоуз Д.* Призрачный мир. Екатеринбург: Фабрика Комиксов, 2013.
Кэрролл Л., Шовель Д. Алиса в стране чудес. М.: Рипол Классик, 2012.
МакКей В. Малыш Немо в Сонной Стране. М.: Zangavar, 2010.
Мур А. Хранители. СПб.: Амфора, 2009.
Тан Ш. Прибытие. СПб.: Комильфо, 2013.
Bechdel E. Fun Home: A Family Tragicomic. Mariner Books, 2007.
Colbert S., Drysdale E. Totally MAD: 60 Years of Humor, Satire, Stupidity and Stupidity. Time Home Entertainment, 2012.
Drucker M. MAD's Greatest Artists: Mort Drucker: Five Decades of His Finest Works. Running Press, 2012.
Eisner W. A Contract with God. W. W. Norton & Company, 2006.
Eisner W. The Art of Will Eisner. Kitchen Sink Press, 1989.
Green J. Binky Brown sampler. Last Gasp, 1995.
Kirby J. Spirit World. DC Comics, 2012.
Lee S. Marvel Masterworks: The Fantastic Four. Vol. 1–8. Marvel, 2005–2012.
Lee S. X-Men, Vol. 1 (Marvel Masterworks). Marvel, 2009.
Miller F. Batman: The Dark Knight Returns. DC Comics, 1997.
Sowa M. Marzi: A memoir. Vertigo, 2011.
Spiegelman A. Maus: A Survivor's Tale. Penguin Books, 2003.
Telgemeier R. Smile, GRAPHIX, 2010.
The MAD Archives, Vol. 1, Mad, 2012.
The MAD Archives, Vol. 3, Mad, 2012.

Исследования

Лессинг Г. Избранные произведения, М.: Худож. лит., 1953.

Benton M. Superhero Comics of the Silver Age: The Illustrated History. Dallas, Texas: Taylor Publishing Company, 1991.

Egers D. After Wham! Pow! Shazam! [Электронный ресурс] // NY Times. 2000. URL: <http://www.nytimes.com/books/00/11/26/reviews/001126.26eggerst.html> (дата обращения 30.03.2013).

Eisner W. Comics and Sequential Art. Eclipse, 1985.

Estren M. A History of Underground Comics. Ronin Publishing, 1993.

Grayling A. C. The Philosophy of Superman: A Short Course [Электронный ресурс] // The Spectator. 2006. URL: <http://www.spectator.co.uk/features/23525/the-philosophy-of-superman/> (дата обращения: 30.03.2013).

Harvey R. The Art of the Funnies: An Aesthetic History. University Press of Mississippi, 1994.

Klock G. How to Read Superhero Comics and why. Continuum International Publishing Group, 2002.

Lavin M. Neuman's Own [Электронный ресурс] // NY Times. 2003. URL: <http://www.nytimes.com/2003/09/14/books/neuman-s-own.html> (дата обращения: 30.03.2012).

McCloud S. Understanding Comics: The Invisible Art. Tundra Publishing, 1993.

Moore A., Gibbons D. A Portal to Another Dimension // The Comics Journal. 1987. № 116, July.

Wertham F. Seduction of the Innocent. Amereon Ltd, 1954.

Witek J. Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar. University Press of Mississippi, 1989.

Т. Бреева

СТРАТЕГИИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ И СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ БОГАТЫРСКОЙ СЮЖЕТИКИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.

В статье рассматривается идеологическая направленность и стратегии художественной репрезентации богатырской модели, конструирующей национальный миф в современном масс-культе.

Ключевые слова: богатырская сюжетька, медийный дискурс, славянское фэнтези, нациоконструирование, Чужой, Другой.

Актуализация образа богатырей в русской культуре нового времени практически сразу же связывается с процессами вторичной мифологизации и нациоконструирования. К XVIII в. относится появление целого ряда волшебного-богатырских повестей, таких как «Пересмешник, или Славенские сказки» М. Чулкова, «Старинные диковинки, или Удивительные приключения славенских князей, содержащие историю храброго Светлосана, Вельдюзя, полотского князя; прекрасной Милославы, славенской княжны, Видостана, индийского царя; Остана, древлянского князя, Липокся, скифа; Руса, Бориполка, Левсила и страшного чародея Карачуна» М. Попова и «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие оставшиеся через пересказывание в памяти приключения» В. Левшина.

Однако последовательное освоение богатырской модели начинает происходить во второй половине XIX в.; как известно, именно в это время появляется профессиональное исследование былинного эпоса и более глубокое проникновение литературы в область русского фольклора. Е. Травина отмечает:

Середина XIX века, выдвинувшая объединительную чеканную формулу «Самодержавие. Православие. Народность», вытолкнула в «финал» богатырского соревнования трех богатырей, служащих верой-правдой царю-батюшке. Добрыню Никитича от дворянского сословия, Алешу Поповича от духовного сословия и Илью Муромца от крестьян. Рядом с ними или вместо них не могли стоять ни франт Чурило Пленкович, ни своевольный Василий Буслай, ни так и не



В. М. Васнецов. Богатыри (1898).

вписавшийся в «русский формат» Одихмантьевич. Дворянин, крестьянин и попович демонстрировали собой единство русской нации под скипетром «белого царя». Только вместе они олицетворяли «народ», который не уступит ни пяди своей земли и ни частицы своей души иноземным захватчикам [Травина 2008].

На этом этапе образ богатыря оказывается востребован самыми полярными полюсами русского общества, он актуален как для народнической литературы (С. С. Синегуб и др.), так и для литературы официоза; причем, и в том, и в другом случае фольклорная образность используется одинаково как способ активного моделирования народного сознания.

Завершающим моментом в процессе создания мифа о русских богатырях становится появление на рубеже веков «русского стиля», одним из проявлений которого, как известно, является широкое обращение художников к богатырской тематике (В. М. Васнецов, А. П. Рябушкин, И. Билибин, М. Врубель и др.), визуальное закрепляющее образ богатыря. В этом смысле показательным оказывается, с одной стороны, разрыв с существующим в лубочной традиции изображением русских богатырей; с другой, сохранение основных примет визуального образа на протяжении всего XX в.

В советском дискурсе актуализация богатырской сюжетики отнесена к моменту начала реконструкции национального в середине 1930-х годов: фильмы А. Птушко «Руслан и Людмила» (1938), «Садко» (1952), «Илья Муромец» (1956), А. Роу «Кощей Бессмерт-



Иллюстрация И. Билибина к былине «Волга» (1903).

ный» (1944). При этом основная установка на моделирование национального сознания сохраняется, но меняется целевая аудитория, в основном богатырская сюжетька оказывается ориентирована на детскую аудиторию. Отчасти именно этим может быть объяснен перенос сюжетов о богатырях во второй половине XX в. в область анимации. В мультипликационных фильмах «Добрыня Никитич» (1965), «Детство Ратибора» (1973), «Василиса Микулишна» (1975) и дилогии «Илья Муромец (Пролог), «Илья Муромец и Соловей-разбойник» (1975–1978)¹ сохраняется выработанная ранее тенденция безусловной героизации образов богатырей, свидетельством чего становится прямое воспроизведение былинного текста («Добрыня Никитич»), его открытая стилизация (дилогия об Илье Муромце) или отсылка к былинному тексту как, например, в «Василисе Микулишне» («По мотивам русских былин»).

При этом, как и на предыдущем этапе, значимая роль отводится моделирующему потенциалу богатырской сюжетики, все больше



Женские персонажи в мультфильме «Князь Владимир» (2006).

приобретающей неопочвеннический характер. Достаточно откровенным признанием этого является мультипликационный фильм «Детство Ратибора», созданный по мотивам романа В. Иванова «Русь изначальная». Кроме того дополнительным указанием на это оказывается расширение образа Другого и появление разности его стиливого решения. Восточный Другой сохраняет свою значимость, однако он все более утрачивает антропоморфную природу, выступая либо символическим воплощением стихийного начала, которому противостоит созидательная сила богатырей, либо отождествляясь с мифологическими образами. Первый вариант реализуется предельной унификацией визуального ряда, создающей образ массы, который визуализирует деструктивную стихийность. Так, в первом фильме дилогии об Ильи Муромце образ восточного Другого создается нарочитым эффектом силуэтного изображения с фиксацией «растянутого» движения, что в конечном итоге формирует визуальный образ ураганной стихии, складывающийся затем в персонафицировано зооморфный образ. Второй вариант характерен для второй части дилогии, где образ Соловья-разбойника приобретает стереотипные черты степняка, хотя и гротескно заостренные.

Однако помимо восточного Другого мультипликационные фильмы данного времени довольно четко реализуют антизападную идеологию. Отражением этого становится и картина пира князя Владимира («Василиса Микулишна»), и, что более значимо, вторая часть дилогии об Илье Муромце. Столкновению Ильи с Соловьем-разбойником здесь предшествует конфликт с Чурилой Пленковичем, который представляет собой вольную интерпретацию одного из сюжетов об этом богатыре — состязания с Дюком Степановичем в щегольстве и скачке. В фильме актуализирована первая часть сюжета, но образ малоизвестного и идеологически невыстроенного Дюка Степановича замещается образом Ильи Муромца. Более того

состязание в щегольстве трансформируется в сопоставление национальных образов: традиционному образу Ильи противопоставляется Чурила в образе французского щеголя; его несостоятельность доказывается не только бегством от русского богатыря, но и нежеланием сражаться с Соловьем-разбойником.

Новый виток интереса к богатырской тематике, обнаруживающий себя в первой половине 2000-х гг., обуславливается спецификой социополитической ситуации данного времени. Национализм постсоветского периода оказывается внутренне неоднородным, и если в 1990-е гг., несмотря на всю вариативность, националистические течения были оторваны от массовых настроений², то «... в начале 2000-х гг., когда элиты осознают перелом в массовых настроениях и начинают приспосабливаться к нему (и своими действиями его поддерживают), возникает новая ситуация для русского национализма: у него появляется надежда обрести действительно массовую опору и стать реальной политической силой...» [Верховский 2007, с. 20]. Массовый характер националистических настроений и их косвенное проникновение в СМИ³ создает возможность их проекций в масс-культ, свидетельством чего становится запущенная в 2003 г. студией «Мельница» «Богатырская серия» («Алеша Попович и Тугарин Змей», 2004; «Добрыня Никитич и Змей Горыныч», 2006; «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», 2007; «Три богатыря и Шамаханская царица», 2010; «Три богатыря на Дальних Берегах», 2012); полнометражный анимационный фильм «Вольга и султанова жена», 2010 и фильм режиссера Е. Баранова «Соловей-Разбойник», 2012.

«Богатырская серия» демонстрирует две разноплановые тенденции: с одной стороны, налицо активное использование не только западного формата, как отмечают почти все критики, но и всех особенностей современного масс-культуры, что в конечном итоге становится основой сознательной трансформации национальных образов. С другой стороны, упреки некоторых критиков в отсутствии идеологии (например, Н. Елисеева: «Я смотрел несколько полнометражных американских мультфильмов: все они ... касаются серьезных нравственных проблем. Не как морду набить Тугарину, а ... как детей воспитывать, оберегая их от опасностей ... как в «Поисках Немо»; ну или там насчет красоты, что она такое — как в «Шреке». В «Алеше Поповиче...» ничего подобного не сыщешь. «Крепкий орешек», растянутый на полный формат» [Елисеев]) представляются не вполне правомерными. Дело не



Постер к мультфильму «Князь Владимир» (2006), студия «Солнечный дом ДМ».

столько в отсутствии идеологии, сколько в ее характере, в отличие от голливудского канона с практически обязательным для него нравственно-дидактическим элементом⁴, в «Богатырской серии» доминирует национальная идеология, которая в масс-культовском формате приобретает уже не моделирующий, а транслирующий характер. Причем, это особенность не только российского варианта, подобную же ситуацию демонстрирует знаменитый французский проект «Астерикс и Обеликс».

«Богатырская серия» более чем активно отражает изменившийся формат масс-культуры, ориентированный сегодня на формализацию постмодернистской поэтики, поэтому деконструкция, пародийное снижение, римейкизация становятся основными приметам данных анимационных фильмов. Римейкизация, связанная со стремлением рассказать «старую сказку на новый лад», реализуется не только в «Богатырской серии», но и в фильме Айка Ханджяна «Волга и султанова жена», начало которого представляет собой столкновение двух визуальных традиций: фильм начинается в визуальной традиции богатырской сюжетики советского времени, которая сразу же переключается в виртуальный план (появляется кодирование зрительного ряда как картинки в волшебном котле мудреца) и благодаря этому уступает место «подлинной» истории.

В «Богатырской серии» данная стратегия репрезентирована в основном дегероизацией былинных образов. Как справедливо отмечает Е. Грачева:



Кадр из мультфильма «Три богатыря и Шамаханская царица» (Богатырская серия), производство студии «Мельница» (2010).

...создатели фильма сообразили главное: сейчас зрительскую симпатию к безупречному героическому герою пробудить невозможно. Он может вызвать только скуку, переходящую в зубную боль. Чтобы справиться с инерцией казенного патриотического занудства, потребен не Александр Невский (или, простите, Святой Владимир), а тот самый охлопковский увалень, который речей говорить не горазд, зато оглоблей садить умеет и обладает вечно незамутненной харизмой «простого человека»: не шибко умного и задачливого, но сильного, доброго и симпатичного. Да к тому же и влюбленного — в девушку и Родину одновременно [Грачева].

Свидетельством этого может служить разница в продвижении «Богатырской серии» и анимационного фильма «Князь Владимир» (2006). Если сопоставлять прокат, то «Князь Владимир» оказался на уровне «Добрыни Никитича и Змея Горыныча», практически не окупившись в прокате (при бюджете в 5 миллионов долларов он собрал более 150 миллионов рублей). Совершенно естественно, что коммерческий успех следующих фильмов «Богатырской серии» («Илья Муромец и Соловей-Разбойник» и т. д.) среди всего прочего объясняется серийностью, однако значимым оказывается и тот факт, что два первых «неудачных продукта» «Мельницы» наряду с ее «удачными» образцами впоследствии становятся топовыми, а «Князь Владимир», ориентированный на традиционную героику, практически вымывается из массового сознания.

Игра на снижение в отношении традиционных образов поддерживается стратегией обнажения приемов блокбастера, появляется

открытое копирование визуальных эффектов «Матрицы», «Начала» и т. д. (ярким примером этого может служить эпизод борьбы с «силой темною» в фильме «Добрыня Никитич и Змей Горыныч», где обнаруживает себя временное «замедление», обнажающее прием). Именно акцентированная вторичность всех этих приемов становится манифестацией общей деконструирующей направленности.

Вместе с тем формальная деконструкция, приобретающая тотальный характер, практически не затрагивает уровень идеологии «Богатырской серии», сводимый по преимуществу к трансляции национальных стереотипов, основу которых составляет миф о национальной исключительности. По мнению Б. Дубина, активизация и тотальность распространения данного мифа во многих слоях современной России становится ответной реакцией на травму, которую пережило «однолинейное, милитаризованное... “закрытое” общество» в момент «модернизационного “вызова”» [Дубин]. Представляется, что в этом случае следует говорить не столько о реконструкции «базового отечественного мифа» (Б. Дубин), сколько об оформлении его «двойника», продуцируемого современным массовым сознанием. В отличие от «оригинала» массовый «двойник», характеризующийся «свертыванием» смыслов и усилением реваншистской составляющей, превращается в «механизм психологической защиты и компенсации» [Дубин]. Поэтому все смысловые части базового мифа («...представления об “органическом” характере общества и его культуры, о духовном богатстве и особой нравственности национального типа человека (его простоте и искренности, нерасчетливости и непредсказуемости, душевности и верности)...» [Дубин]) не эксплицированы и даже не подразумеваются, они составляют некую внутренне недифференцированную аксиоматическую базу и, как следствие этого, утрачивают свою функцию идентификационных маркеров.

При этом на нынешнем этапе массовый вариант мифа о национальной исключительности, особенно в его медийном воплощении, учитывая необходимость ориентации на систему либерально-демократических ценностей, лишается открыто выраженной агрессивной направленности и ограничивается констатирующим характером. Комплекс же превосходства, безусловно, сохраняющий свои позиции, реализуется посредством утверждения иррационального первенства. В этом заключается разность решения богатырской темы в рамках советского и постсоветского дискурсов. В первом случае репрезентация мифа о национальной исключительности требовала



Кадры из мультфильма «Илья Муромец и Соловей-Разбойник» (Богатырская серия), производство студии «Мельница» (2007).

формирования и разрешения конфликта, что и обнаруживало себя в каждом из упомянутых мультипликационных фильмов.

Богатырская же серия оказывается практически полностью избавленной от этой необходимости: все пять фильмов характеризуются вычленением системы ложных конфликтов. С одной стороны, к ним относится традиционное противостояние богатырей и хтонических образов; с другой, противостояние богатырей и князя киевского, которое тоже имеет исключительно игровой характер. Привычные антагонисты богатырей либо полностью меняют свою природу (Змей Горыныч), либо лишаются статуса истинного противника благодаря подмене интересов. Если в образе Тугарина Змея агрессия по отношению к общему пространству Руси еще сохраняется, то Соловей-Разбойник, Шамаханская царица и Баба-Яга лишь маскируют конфликт, формирующийся вокруг князя киевского. В свою очередь игровая природа последнего конфликта обнаруживает себя в «русскости» Владимира, практически все черты, свойственные ему, укоренены не столько в идеолого-государственном, сколько в национальном каноне.

Система ложных конфликтов, создающая эффект «комической деавтоматизации» (Е. Грачева), обеспечивает открытость транслирования массового варианта мифа о национальной исключительности и сопутствующего ему комплекса национального превосходства. Причем, все это достигается реанимацией традиционного набора приемов, характерных в том числе и для мультипликационных фильмов советского времени; прежде всего, конструирования образов богатырей по модели эпической гиперболизации и визуальная «минимизация» образов Других. Актуализация крымской и византийской линий связываются в «Богатырской серии» с историческим реваншем, включение же эпизода с «шаолинскими» монахами («Три богатыря и Шамаханская царица») становится примером внеисторической репрезентации мифа о национальной исключительности (своеобразным свидетельством этого является частотность обращения к данному сюжета, например, в романе Ю. Никитина «Святой Грааль»). В современном масс-культе сформировано более или менее устойчивое противопоставление образов ниндзя, с одной стороны, и «шаолинских» монахов, с другой. Если образ ниндзя чаще всего стереотипизируется как образ наемного убийцы, то сила «шаолинских» монахов обычно представляет собой проекцию их духовного совершенства. Соответственно, безусловное превосходство русских богатырей оказывается не только демонстрацией их силы, но и имплицитно содержит указание на превосходящую степень духовности, причем, последнее в отличие от образов богатырей в советском дискурсе уже не нуждается в доказательствах.

В последние годы обнаруживает себя тенденция включения богатырской модели в процесс формирования и социального «продвижения» героя нового времени». Реализацией этой тенденции может служить «Соловей-Разбойник» Е. Баранова, который практически открыто эксплуатирует две традиции: с одной стороны, фильм решен в стилистике К. Тарантино и отсылает преимущественно к его картине «Убить Билла» (в некоторых случаях это выливается почти в точные «цитаты», к таким эпизодам можно отнести сцену в баре, представляющую собой воспроизведение вестерновского «следа» в фильме К. Тарантино). С другой стороны, идеология фильма располагается в области, заданной Д. Финчером в его «Бойцовском клубе». Бунт героя, чья идентификация происходит по моделям потребительского общества (ощущение себя через бренды и статусность), приобретает в фильме Е. Баранова национальную окраску, становясь реализацией мифологемы русского бунта «бессмыслен-



Постер фильма «Соловей-разбойник» (реж. Е. Баранов, автор сценария И. Охлобыстин), производство «Ortodoks Studio» (2012).

ного и беспощадного». С этой точки зрения обращение к тарантиновской стилистике является своего рода способом переосмысления традиционного содержания данной мифологемы (свойственная стилистике К. Тарантино эстетизация насилия дает возможность более вариативного рассмотрения мифологемы). Мифологема русского бунта, помимо прямого проговаривания, кодируется еще и пушкинским «следом», который реализуется благодаря включению образа Игнатия Николаевича Кривенко, по прозвищу Молот, ассоциативно сближающегося с образом Архипа («Дубровский»).

Результатом бунта Севастьяна Григорьевича Соловьева, по прозвищу Соловей (И. Охлобыстин) и Александра Константиновича Волodarского, по прозвищу Дебет (Е. Стычкин) становится появление

новой идентификационной модели, включающей в себя социальную и архетипическую составляющую. Возможность подобной ситуации обусловлена одной из специфических примет российского масс-культура, которую А. В. Пронькин определяет как «миф о мифе»:

...это наиболее специфичная черта российской событийности, так как внутри системы современной отечественной культуры на всех ее уровнях происходит как создание мифологических установок, так и их демифологизация. <...> Однако наблюдение мифического требует осознания его ирреальности или по крайней мере реального осмысления действительности. Но в большинстве российских месенджер у реципиента нет ощущения мифа, все воспринимается как реальность. Например, <...> американские супергерои, будь то Терминатор, Тарзан, Супермен, Человек-паук и тому подобные, имеют заведомо обозначенную нереально существующую биографию, они действуют в виртуальном фантастическом мире, обладают сверхъестественными способностями. Отечественный герой — это всегда реальный герой, в реальных условиях. Он не умеет летать, легко уязвим. Его образ буквально размыт по современной отечественной событийности. Отсюда четкая иллюзия: это не миф, это реальность. Если в западных героев можно лишь играть, то нашими можно быть [Пронькина 2009, с. 127–128].

Соответственно, конструирование героя «нового времени», с одной стороны, опирается на традицию образов, подобных Даниле Багрову («Брат» и «Брат-2»), с другой, ориентировано на реконструкцию архетипической образности, причем, последняя имеет амбивалентный характер. Образ Соловья-Разбойника, вынесенный в название фильма и определяющий имидж главного героя, представляет собой мифологическую реконструкцию культового героя А. Балабанова (только в этом виде он может быть реанимирован уже не в контексте «девяностых», а в изменившихся условиях «нулевых» годов). Однако и образный первоисточник, и его мифологическая реконструкция нуждаются в легитимации, которая и осуществляется включением богатырской модели. Она активизируется в финале фильма («Говяжкин лужок недалеко от деревни Ключево»), где зрительный ряд четко сориентирован на устойчивую «картинку» богатырского сражения: на холм перед выстроенными силами противника (в данном случае это воинские части, пришедшие на помощь внутренним войскам) вступает Соловей, начинает традиционной для подобной модели словесный поединок, затем в нему присоединяются соподвижники (причем, появляется декларативное утверждение национальной значимости этих образов через перефразирование устойчивой идеологемы — «Москва за нами»: отвечая на вопрос: «Ну вас-то / как угораздило / господин разведчик / с бандитами связаться», секретный агент отвечает Н7: «У меня за спиной / деревня / у тебя за спиной / казино / не знаю как ты / а я свой выбор сделал»⁵).



Романы-фэнтези, базирующиеся на богатырской тематике.

Все это, несмотря на присутствие «комической деавтоматизации», обеспечивает прочтение образа Соловья как «народного героя» (по свидетельству единственного персонажа оставшегося в живых после последнего эпического сражения).

Богатырская сюжетика актуализирована не только в медийном дискурсе, но и определяет значительную часть славянского фэнтези, формируя как героический, так и иронический варианты (первый характерен для произведений Ю. Никитина «Княжий пир», 1998; К. Плещакова «Богатырские хроники», 2006; отчасти Д. Янковского «Воин» («Голос булата», 1999; «Знак пути», 2005), О. Дивова «Храбр», 2006; второй — для трилогии А. Миронова «Древнерусская игра», 1999–2001; романов И. Кошкина «Илья Муромец», 2007; В. Леженда «Войны былинных лет», 2005; В. Колычева «Три богатыря», 2004). Наиболее открытое воспроизведение богатырской сюжетки характерно для иронического варианта, где она становится объектом игры, легко сопрягаясь с авантюрной, в духе «Трех мушкетеров» А. Дюма «Три мушкетера» и сказочной традицией (В. Колычева «Три богатыря») или стилистикой стеба и гэга (А. Миронова «Древнерусская игра», В. Леженда «Войны былинных лет»). Моделирующий потенциал данных произведений (пожалуй, за исключением «Ильи Муромца» И. Кошкина) крайне незначителен.

В противовес этому героический вариант богатырской сюжетики в славянском фэнтези характеризуется концептуальной выстроенностью и значительной смысловой нагруженностью. Богатырская модель становится одной из ведущих стратегий художественной репрезентации национального мифа в славянском фэнтези, позволяя выстроить модернизированную концепцию «русскости», которая, с одной стороны, будет характеризоваться декларативным преодолением этнического начала, а с другой, замещением традиционного культурного содержания идеологическим.

Все произведения подобного рода определяются наличием квазиисторической обусловленности образов богатырей, представляющей собой манипулирование фактом исторической прототипичности героев былинного эпоса. Благодаря этому данные образы становятся эмблематическим воплощением внеэтнического характера «русскости». Подобная стратегия обнаруживает себя в романах Ю. Никитина «Княжий пир», И. Кошкина «Илья Муромец» и в трилогии Д. Янковского «Воин». Здесь можно говорить о двух основных линиях в репрезентации подобной эмблематической функции образов богатырей. Первая связывается с образом богатырского братства, преодолевающего этическую разность: героический вариант характерен для трилогии Д. Янковского «Воин», где образ богатырского братства включает в себя Микулу, Витима, Волка, Рагибора и Сершхана. Иронический вариант реализуется в «богатырской сказке» И. Кошкина, где рассказывается история появления на богатырской заставе иудея Самсона:

— Ну, дожили, — в сердцах бросил Владимир. — Жидов на заставу берут.

Самсон покраснел.

— Он не жид, — разглядывая потолок, прогудел Илья. — Он иудей. Мы его так кличем.

— А не один хрен? — удивился Владимир.

— Для нас нет, — опустил глаза встреч Владимиру Муромец. — Он нам брат меньшей и русский богатырь. Хоть и с пейсами.

— Ну, тебе виднее, — согласился Владимир. — Так что у тебя ко мне за дело, РУССКИЙ богатырь Самсон? [Кошкин 2007].

Вторая линия связывается преимущественно с образом Ильи Муромца, который с наибольшей настойчивостью подвергается этическому замещению. Активизация этого процесса перекликается с существующим в фольклористике направлением, согласно которому младшие богатыри делятся на туземных и заезжих, к последним принято относить Соловья Будимировича, Чурило Пленковича, Дюка Степановича и т. д. (все это находит отражение в богатырской версии славянского фэнтези, например, И. Кошкин «Илья

Муромец»), однако проецирование данного процесса на образ Ильи Муромца совершенно нетипично и представляет собой реализацию вполне определенных идейных комплексов. В романе Ю. Никитина «Княжий пир» Илья Муромец — наследник Хазарского каганата:

... однажды с дальних застав богатырских явился сильномогучий богатырь Илья Жидовин, прозванный Муромцем, со своими побратимами... После разгрома Хазарского каганата он перешел на службу к Святославу, кем восхищался, но в его походах участия не принимал, он-де степняк, поединщик, в толпе строем ходить не может. И Святослав отпустил защищать рубежи земли Русской. Когда Святослав погиб, Илья служил вроде бы Ярополку, хотя на самом деле так же верно и ревностно защищал кордоны своей страны, а кто там в Киеве на престоле, интересовался мало [Никитин 2006].

В романе О. Дивова «Храбр» Илья Муромец именуется Ильей Урманином (Муромец в этом случае представляет собой фонетическое искажение подлинного имени героя) и т.д. Преимущественное внимание к образу именно этого богатыря может быть объяснено акцентированием его «русскости» в массовом сознании. Подобный вариант атрибуции образа Ильи Муромца также обнаруживает себя в славянском фэнтези, примером могут служить «Богатырские хроники» К. Плешакова, в которых появляется образ Ильи как самого «русского» богатыря:

Я всегда знал, что Илья, сам того не ведая, кормится Силой земли. Мы с Добрыней, я думаю, могли бы богатырствовать и на Востоке, и в западных странах. Илья же был привязан к Русской земле. Связь эту объяснить я не могу, потому что не остров же Русская земля, чтобы обладать особой Силой: перетекает она в другие земли. <...> ...Илье все, что начиналось за Русской землей, было тягостно и неинтересно. Словно выдохнула Русская земля свою Силу и создала любовно для себя особого богатыря [Плешаков 2006].

Трансформирование данного стереотипа с наибольшей очевидностью подчеркивает внеэтнический характер богатырства, эмблематизирующий такой же внеэтнический характер «русскости».

Идеологическое наполнение богатырская модель приобретает в проекте «Княжеский пир», включающем два романа Ю. Никитина — «Княжий пир» и «Главный бой». Идеология проекта «Княжеского пира» продекларирована в предисловии, которым предваряется роман Ю. Никитина «Главный бой». Предисловие представляет собой, с одной стороны, более или менее четкий свод правил для будущих авторов проекта; с другой, обнажает его идеологию — создание мифологического симулякра:

В мире три вершины легендаристики. Двор короля Артура, монастырь Шао-Линь и двор князя Владимира. Двор короля Артура прославился рыцарями Круглого стола, монастырь — странствующими монахами-бойцами, а князь, оставшийся

в былинах как Красно Солнышко, известен пирами, на которые сходились семьдесят «сильногоучих богатырей» и сотни богатырей попроче. Но если о короле Артуре выходили и выходят постоянно романы, фильмы, комиксы, а монастырь растиражирован в полусотне фильмов, то киевскому двору не повезло. О нем писали и пели в древние времена, однако... современный читатель России лучше знаком с циклом о короле Артуре, с легкостью опишет внешность орков, троллей, эльфов, гномов, но тупо смолчит, когда спросят о лешем или песиглавце [Никитин 2006].

Здесь же оговаривается особенность положения романа «Княжий пир» в рамках всего проекта, акцентированная разностью звучания: «Княжий пир» — «Княжеский пир». Относительно интересующего нас вопроса это раскрывается в большей тематизации, а не проблематизации богатырской модели. «Главный бой» даже по сравнению с другими романами Ю. Никитина представляет собой некую мозаику, составленную из уже используемых писателем сюжетных схем и моделей. В этом смысле примечательно дублирование сюжетных и образных схем в романах «Святой Грааль» и «Главный бой», второй роман дублирует образную пару сэра Томаса Мальтона Гислендского и Ярославы, причем, английский рыцарь трансформируется в русского богатыря без какой бы то ни было образной перекодировки. Соответственно содержание богатырской модели в этом случае подстраивается под утверждаемый масс-культурный канон, хотя некоторые особенности интерпретации данной модели в первом романе проекта все же сохраняются.

В «Княжем пире» по сравнению с проектом «Трое из леса» происходит частичная реабилитация богатырской модели: оппозиция «богатырь — калика» замещается оппозицией «истинного — неистинного» богатырства. Реабилитация связывается с авторской концепцией, основу которой составляет идея Новой Руси. В начале романа оппозиция «истинного — неистинного богатырства» аранжируется в традиционно фольклорном ключе, свидетельством этого становится включение сказочного мотива волшебной чаши, выступающей способом проверки богатырской доблести. Причем, никитинский роман, как и в большинство произведений славянского фэнтези, отличает обостренная эклектика, поэтому образцом «неистинного» богатыря является Фарлаф, а одним из «истинных» богатырей оказывается Ратмир.

Однако доминантная идея Новой Руси предполагает, с одной стороны, усиление тенденции квазиисторизации, именно поэтому первым образцом истинного богатырства становится князь журавлевцев, поэтому же значение образов былинных богатырей оказы-

вается в значительной степени редуцированно. Как это часто бывает в произведениях Ю. Никитина подобная редукция объясняется взаимоналожением нескольких художественных моделей; в данном случае идейная составляющая романа, презентующая процесс становления и развития Новой Руси, идеологом которого выступает князь Владимир, ориентирована на перекодировку мифологических/былинных элементов в исторические, а точнее квазиисторические. Именно поэтому былинные богатыри отодвигаются на периферию повествования, в начале романа превращаясь практически во внесюжетных персонажей («Илью Жидовина бы, прозванного Муромцем, сюда, мелькнула мысль. Тот не любит этих разряженных, мигом бы обломал рога. Супротив него богатыря нет... Но Муромец сейчас на дальней заставе богатырской. Семь суток скакать до Киева без отдыха. <...> Добрыня мог бы справиться, но тот либо в Новгороде, либо тоже с Муромцем на заставе. А Лешак, поповский сын, сам не справится. Да тоже сейчас на заставе, от Муромца не отходит...») [Никитин 2006]), а в дальнейшем, образуя самостоятельную сюжетную линию, которая не подвергается романизации. В романе воспроизводится традиционный былинный сюжет об убийстве Ильей Муромцем собственного сына. Для сравнения, этот сюжет появляется в «Богатырских хрониках» К. Плешакова, но там он полностью романизован, чему способствует явная субъективизация повествовательной формы, вычленение и нарративное оформление точек зрения Ильи Муромца, Алеши Поповича и Добрыни Никитича.

Экспансия идейной составляющей романа в былинную сюжетную линию еще более отчетливо обнаруживает себя в отношении образа Алеши Поповича. В романе выделяется два основных эпизода, наиболее полно презентующих данный образ: первый из них связан с моментом рождения богатыря, второй — с его победой над Тугарином Змеем. Первый за счет подчеркнутой детализации реализует тенденцию историзации былинного материала: Алеша Попович (примечательно, что в романе он чаще всего именуется Лешаком, тем самым подчеркивается дистанция между ним и былинным прототипом) объявляется сыном царьградского священника, привезенного княгиней Ольгой, бывшего воина, убитого в день рождения ребенка. Второй эпизод демонстрирует перекодирование идеологической составляющей былинного материала. Основу былинного противостояния составляет оппозиция «свой — чужой», которая и мотивирует поединок героев. В романе Ю. Никитина поединок получает внешнюю и внутреннюю мотивацию, выделение которых

связано с обыгрыванием образа Чужого / Другого. Внешней причиной конфликта Лешака и Тугарина становится провокативное поведение последнего, которое с точки зрения самого богатыря и окружающих бояр ассоциируется с чуждостью, нецивилизованностью и варварством героя. Иными словами, внешняя мотивация сохраняет былинную обусловленность конфликта, лишь несколько приглушая конфессиональный компонент:

Тугарин звучно икнул, посполел, ухватил грязной жирной пятерней край скатерти, задрал ее так, что посуда перевернулась, звучно высморкался, с удовлетворением оглядел то, что выдул из ноздрей, а то, что осталось на пальце, брезгливо вытер о нарядную одежду соседа справа, знатного и разодетого, как индийский петух, Лешака, поповского сына [Никитин 2006].

Одновременно традиционная архаичная модель противопоставления «своего — чужого» становится формой выражения идеологии Новой Руси. Коррекция связана с выделением рефлектирующего взгляда князя Владимира:

Тугарин словно дразнит нарочито: обглоданную кость швырнул не под ноги, а на середину стола, звучно взрыгивал, икал, вытирал жирный рот краем белоснежной скатерти, еще даже не залитой вином. Владимир накалился и сам, красная волна гнева уже начала застилать глаза. Чуть было не грюкнул люто, что посади свинью за стол, она и ноги на стол... но вдруг память ехидно подсунула картинку, когда он с одним таким же наемником обедал в доме одного знатного вельможи Царьграда. Там было настолько возвышенно и чинно, а на них смотрели, как на полузверей, что оба, не сговариваясь, начали себя и вести так, как того ждали от диких варваров: чавкали погромче, гоготали, хватали руками лучшие куски даже с блюд других гостей, сморкались в скатерть, чего этот детина еще не делает... [Никитин 2006].

С одной стороны, размышления Владимира репрезентируют новый статус Руси как цивилизованного государства, противостоящего варварству, именно с этим связано косвенное соотнесение с Царьградом. С другой, еще более значимым становится утверждение идеологии Новой Руси в вопросе отношения к «чужому». Роль декларации подобного изменения выполняет устойчивое наименование Тугарина Змея: в былине появляется вполне типичное для литературы данного времени определение — «Собака Тугарин Змеевич», становящееся формой выражения крайнего неприятия Другого. Ю. Никитин, формально следуя былинному источнику, полностью его перекодирует; Алеша Попович во время поединка именуется Тугарина «свиньей» — Убью!.. Защищайся, иначе зарежу, как свинью, кем ты и являешься!), однако это оказывается воспроизведением внешней точки зрения («...Владимир понял, что если он даже из хазар, то из тех, которые нарушили обет не есть

свинину, из-за чего оставшиеся верными обету хазары называют их презрительно хазерами, то есть свиньями»), в финале поединка подобная мотивация оскорбительной формулы еще раз повторяется: «— Дурак, — прохрипел Попович. Горло болело так, что он едва выталкивал сквозь него слова. — На этот раз я тебя забил... В нашем селе так забивают кабанов... и хазеров...» [Никитин 2006].

В рамках идеологии Новой Руси манифестируется более сложная градация Своего — Чужого — Другого; происходит это не только благодаря актуализации национально-имперского взгляда, приходящего на смену родовой идеологии («...он сам совсем недавно так считал... и даже делал. Это поляне — свои, а всякие там древляне, вятичи, угличи, дрягва — их можно, их нужно...» [Никитин 1999]), но и дифференциации Чужих и Других. Отражением первого становится образ Тугарина, чуждость которого оказывается результатом деградации его собственного племени:

— Как я слышал, твое племя в самом деле очень древнее... Оно преуспело в магии, познании движения звезд. Но что заставило таких, как ты, взяться за оружие? Тугарин отмахнулся с пренебрежением:

— Что дало знание звезд нашим мудрецам? <...> Что они знают о жизни?.. Они забыли ее вкус. Разве не самое великое — чувствовать горячую кровь в жилах, видеть свою удаль и ловкость, мчаться по степи на горячем коне, врываться в села земледельцев, жечь дома, убивать мужчин, насиловать женщин? [Никитин 2006].

Однако наряду с этим в том же эпизоде появляются образы Других, роль которых отведена послам и представителям других народов («длинноволосые викинги», «узкоглазые широкоскулые богатыри»); именно они становятся не просто свидетелями, но и судьями изменений, происходящих на Руси.

Редукция былинного компонента обусловлена еще и тем, что идейное наполнение «Княжьего пира» также может быть реализовано только в герое романного типа. В этом смысле особо примечательна эволюция главного героя — Залешанина. В начале романа данный образ реализует тип трикстера, свидетельством чего становится как характеристика жреца Белояна, которая вводит в повествование образ героя («— На заднем дворе подле оружейной. Там сейчас как раз держат Залешанина. Того самого, что из-под стоячего подошвы выпорет, а лежачего разденет так, что тот не заметит... Так говорят. Но и такие попадают!» [Никитин 2006]), так и диалог князя Владимира со стражниками, стерегущими Залешанина:

Владимир оглянулся на Белояна:

— Видишь, что у меня за воины? Втроем одного стерегут! А тот, поди, не только за семью засовами, но и к стене прикован. А то и вовсе связан по рукам-ногам... Белоян поморщился, а старшой сказал с обидой:

— Обижаешь, княже! Это же сам Залешанин!.. Ну, тот самый... Его и в туе не влупишь, и в ложке не поймашь. Попался как-то по дурости или пьянке, теперь не упустить бы. Непростой человек! Говорят, глаза отводить умеет, черной кошкой перекидывается [Никитин 2006].

Однако последующая эволюция героя укладывается в «основополагающую фабулу» (К. Кларк) соцреалистического романа⁶ (активизация данной образной модели вполне объяснима, если учитывать, что первый роман Ю. Никитина «Огнепоклонники» был написан в жанре производственного романа): тип трикстера уступает место герою идеологу. На протяжении всего повествования идея Новой Руси становится для Залешанина все более значимой, пока не превращается в императив его существования. Кульминацией данного процесса выступает финал романа, демонстрирующий завершение этого процесса: Залешанин соглашается на добровольную искупительную жертву⁷.

Мифологический мотив добровольной жертвы достаточно частотен для фэнтези, начиная с «Властелина колец» и заканчивая «Гарри Поттером»; как правило, в этих случаях активизируется мифологический, а чаще евангельский семиотический код. Иными словами, мотив добровольной жертвы остается в рамках мифологического сюжета, не участвуя в создании исторических и национальных смыслов. В противовес этому в романе Ю. Никитина актуализируется не мифологическая составляющая данного мотива, а идеологическая: добровольная жертва становится не способом разрешения антиномии Добра и Зла, а выполняет функцию, сопоставимую с той, которую этот мотив выполняет в «фабуле» соцреалистического романа, где герой, приносящий себя в жертву общему делу, способствует консолидации своего мира.

В данном произведении наблюдается практически открытое воспроизведение подобной модели, акцентирование которой происходит благодаря включению сюжетного мотива предательства: Залешанину предсказывают гибель от рук князя Владимира, правдивость предсказания подчеркивается еще и тем, что Залешанин становится обладателем одного из трех волшебных предметов — ножа богини Табиты — дополняющего кольчугу Перуна и небесный меч, которые находятся в руках Владимира. Однако знание этого не мешает герою закрыть князя собой: «Ножи одновременно выскользнули из рук. Бросок был настолько быстрым и сильным, что Залешанин скорее угадал направление, чем увидел: один нож в князя, другой — ему в сердце! Он вскинул щит, чувствуя, как тот сам охотно дернулся



Иллюстрации художника А. Воронина к роману А. Плешакова «Богатырские хроники» (2006).

вверх, закрывая от ножа, а сам он, понимая, что делает непоправимую глупость, дичайшую и непонятную, бросился в сторону, успев почувствовать сильный удар в грудь, вскрикнул от боли и упал к ногам князя, которого закрыл своим сердцем» [Никитин 2006]. Мотивацией этого поступка становится осознание сверхидеи, причем, данная сверхидея преображает и действия самого Владимира, отменяя намеченное предательство.

Таким образом, востребованность богатырской сюжетики как в современном медийном дискурсе, так и в славянском фэнтези в значительной степени обусловлена ее смысло- и структурообразующим потенциалом в процессе национоконструирования. При этом богатырская модель не только выступает в качестве транслятора массового варианта мифа национальной исключительности, но становится способом легитимации национально-идеологических построений сегодняшнего дня. Реализация же всех этих функций в отношении аудитории, очень активно включающей в себя тинейджеров создает возможность активного моделирования сознания, некоторых случаях формируя модель личностной идентификации.

Примечания

¹ Особое место в этом ряду анимационных фильмов занимает мультфильм Ю. Норштейна «Сеча при Керженце» (1971), стилистика которого открыто ориентирована на древнерусскую фресковую живопись и миниатюру. При этом визуальный ряд достраивается особым музыкальным решением, основу которого составляет музыка Н. А. Римского-Корсакова

² По замечанию А. Верховского, «...определенная массовая поддержка у националистов была и в 90-е годы, но она неуклонно снижалась, что было видно хотя бы по их результатам на выборах. ... <их. — Т. Б.> идеи было довольно затруднительно сделать популярными: слишком многих отталкивали любые внешние ассоциации с фашизмом, большинство не воспринимало архаичные черносотенные идеи или авангардные неоевразийские. Даже сама идея, что “национальные проблемы” — это главное, что это важнее других социальных проблем, не усваивалась людьми... <...> Соответственно, идеологические течения и политические формы русского национализма погружались в кризис» [Верховский 2007, с. 17].

³ «Речь не идет о сознательной пропаганде. Просто именно тогда в СМИ стало появляться много явно интолерантных статей, первые заметные «подвиги» наци-скинхедов обсуждались с любопытством, а например, по поводу знаменитого погрома на Царицынском рынке в Москве осенью 2001 года по ТВ можно было услышать, что большинство опрошенных граждан не так уж осуждает погромщиков. Наконец, в 2002 году в региональных избирательных кампаниях ЛДПР можно было заметить достаточно широкое использование этноксенофобной риторики, вытесненной, казалось, в маргинальные круги» [Верховский 2007, с. 19].

⁴ Так, например, одной из важных проблем социального плана, решаемых в современной голливудской анимации становится реализации мультикультурной концепции Другого. Это определяет три первые части «Шрека», первую часть «Кунг-Фу Панда» и т. д.

⁵ Следует, однако, отметить, что фильм Е. Баранова отмечен той же самой «комической деавтоматизацией», которая характеризует и «Богатырскую серию». Свидетельством этого становится последовательное обыгрывание, чаще всего в сниженном контексте устойчивых мифологем и идеологем. Это касается рассуждений Изабеллы Юрьевны Папаяни, по прозвищу Прима (О. Фандера) о русском бунте, последней реплики командующего воинской операцией по уничтожению Соловья — «Поехали» и т. д.

⁶ К. Кларк, рассматривая в качестве структурообразующего начала основополагающей фабулы соцреалистического романа диалектику стихийного и сознательного, отмечает, что роль положительного героя «состоит в символическом примирении диалектического противоречия между силами стихийности и сознательности» [Кларк 2002, с. 120].

⁷ Подобная эволюция героя может быть соотнесена с одним из вариантов былинного извода о ссоре Ильи Муромца и князя Владимира — «Никита Заолешанин», в котором главной причиной ссоры становится ситуация неузнавания князем Ильи Муромца. Илья называется Никитой Заолешаниным, его недовольство приемом при дворе князя киевского («Не сажал его Владимир со боярами, / Сажал его Владимир с детьми боярскими») выливается в поединок с богатырями Владимира. Иными словами, потенциально сюжет быliny содержит указание на трикстерскую природу Никиты Заолешанина.

Источники

Кошкин И. Илья Муромец. М.: Яуза, 2007. URL: <http://www.rulit.net/tag/fantasy/ilya-muromec-get-226007.html> (дата обращения 14.03.2013).

Никитин Ю. Главный бой. М.: Эксмо, 2006. URL: <http://vsya-literatya.ru/hydroj-litra/fantasy/244-yurij-nikitin-knyazhij-pir.html> (дата обращения 14.03.2013).

Никитин Ю. Княжий пир. М.: Эксмо, 2006. URL: <http://vsya-literatya.ru/hydroj-litra/fantasy/244-yurij-nikitin-knyazhij-pir.html> (дата обращения 14.03.2013).

Плешаков К. Богатырские хроники. М.: Альфа-книга, 2006. URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3068615> (дата обращения 14.03.2013).

Исследования

Верховский А. Идеиная эволюция русского национализма: 1990-е и 2000-е годы // *Верхи и низы русского национализма: сб. ст. / сост. А. Верховский.* М.: Центр «Сова», 2007.

Грачева Е. Новые времена Константина Бронзита [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/blog/novye-vremena-konstantina-bronzita/> (дата обращения 14.03.2013).

Дубин Б. Зеркало и рамка: национально-политические мифы в коллективном воображении сегодняшней России [Электронный ресурс] // *Знание — сила.* 1999. № 9/10. URL: http://wsyachina.narod.ru/social_sciences/myth_7.html (дата обращения 14.03.2013).

Елисеев Н. Алеша Попович и Тугарин Змей [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/author/eliseev> (дата обращения 14.03.2013).

Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002.

Пронькина А. В. Национальные модели массовой культуры США и России: культурологический анализ: монография. Рязань: Ряз. гос. ун-т им. С.А. Есенина, 2009.

Травина Е. Миф о трех богатырях: творение Российской империи [Электронный ресурс] // *Нева.* 2008. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/12/tr9.html> (дата обращения 14.03.2013).

Т. Воронина

МЕТАФОРЫ ПРОСТРАНСТВА И ЕГО ОСВОЕНИЯ В ДИСКУРСЕ АВТОРОВ ФАНФИКШН-ТЕКСТОВ¹

В статье рассматриваются особенности интерпретации пространства в дискурсе «виртуальной текстовой личности». Анализируются пространственные метафоры, значимые для авторов фанфикшн-текстов, репрезентирующие осознание объекта фанатского интереса как «вселенной» и установку на ее освоение.

Ключевые слова: пространство, метафора, языковая личность, фанфикшн.

Фанфикшн (фанфик, фэнфик) — явление сетературы², определяемое обычно следующим образом: «тексты по мотивам известных произведений массовой культуры, созданные по большей части непрофессиональными авторами и не претендующие на коммерческую публикацию» [Горалик 2003]. Появление и распространение фанфикшна напрямую связывают с развитием средств массовой коммуникации, прежде всего сети Интернет, а также с существованием «подготовленных историей литературы традиций диалогического взаимодействия “текст — читатель”» [Прасолова 2009, с. 11]. На стыке этих двух тенденций и возникает ситуация, когда «человек читающий в системе массовых коммуникаций превращается в человека участвующего, человека пишущего» [Черняк 2007, с. 244].

Литературоведами и культурологами фанфикшн оценивается неоднозначно: он может признаваться проявлением графоманства или браконьерства в сфере «низовой словесности», может вполне нейтрально характеризоваться как продукт вторичного творчества, свидетельствующий о проявлении креативности, может приветствоваться как явление, таящее в себе значительный психолого-педагогический потенциал.

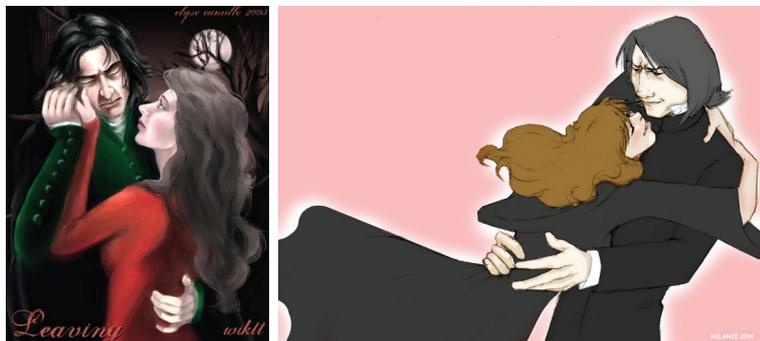
С лингвистической же точки зрения представляет интерес исследование феномена, который можно назвать виртуальной текстовой личностью. Говоря о языковой личности, которая стоит за подобными текстами, следует иметь в виду прежде всего языковую личность не индивидуальную, а коллективную: «речь отдельного человека

может фокусировать в себе черты, которые являются типичными для языковых привычек и особенностей данной социальной среды, и задача исследователя состоит в том, чтобы выявить эти черты и дать им соответствующую социолингвистическую интерпретацию, показывая, что они являются отражением речевых особенностей группы, в которую входит индивид» [Крысин 1992, с. 105]. В данном случае в качестве социальной группы выступает виртуальное сообщество фанатов того или иного медийного продукта (как правило, книги или фильма) — фандом (фэндом).

По Ю. Н. Караулову, структура языковой личности состоит из трех уровней: 1) вербально-семантического, предполагающего для носителя нормальное владение естественным языком, а для исследователя — традиционное описание формальных средств выражения определенных значений; 2) когнитивного, единицами которого являются понятия, идеи, концепты, складывающиеся у каждой языковой индивидуальности в более или менее упорядоченную, систематизированную «картину мира», отражающую иерархию ценностей; 3) прагматического, включающего цели, мотивы, интересы, установки и интенциональности [Караулов 1987, с. 53]. Об особенностях виртуальной текстовой личности на вербально-семантическом уровне говорить сложно, поскольку априори ясно, что уровень текстов чрезвычайно неровный: как пишет Л. Горалик, «на почве фэнфика подвизаются как полуграмотные школьники, так и сорокалетние филологи, возможно, способные занять место в списках лучших фантастов современности» [Горалик 2003]. Чтобы рассуждать о понятиях, значимых для картины мира фикрайтера (т. е. о реализации языковой личности на когнитивном уровне), и об авторских интенциях (т. е. о реализации языковой личности на прагматическом уровне), необходимо абстрагироваться от текста и обратиться к метатекстовым единицам. Объектом нашего анализа стали тексты обсуждений и комментариев на форумах, посвященных фанфикам (преимущественно по книгам Дж. Роулинг о Гарри Поттере), а также высказывания в составе так называемой «шапки» — краткого текста, предваряющего текст и содержащего формальные сведения о нем.

Как показал анализ, на когнитивном уровне реализации языковой личности автора фанфикшн-текстов наиболее важным концептом оказывается концепт «вселенная».

В числе основных средств его репрезентации необходимо прежде всего рассмотреть лексику *фандом*.



Северус Снейп и Гермиона Грейнджер — одни из наиболее популярных героев фан-фикшн текстов по романам о «Гарри Поттере» (рисунки с сайта «Семейные архивы Снейпов»).

ABBYU Lingvo [Англо-русский словарь] дает следующий перевод английского слова *fandom*: 1) любители, поклонники, болельщики; 2) фанатство, поклонение; то есть в словаре общей лексики данное существительное называет совокупность людей или состояние человека. В дискурсе авторов фанфикшн-текстов последовательно реализуется первое значение: *Фандом в целом — сообщество фанатов (примерно как кинг (король) и кингдом (королевство); Фандом ГП, конечно, будет жить своей жизнью, как живут толкиенисты, но уже не так активно*³. Однако даже более употребительным является метонимически образованное от него значение — «совокупность текстов, рисунков, клипов и т. д., созданных фанатами по мотивам исходного произведения»: *Мама Ро свое получила; остальное — круговорот сюжетов в фандоме; Как мне кажется, Рикман и компания — просто идеальные актеры, ничуть не меняющие отношения к персонажам. Но есть и такие, что буквально видно их влияние на фандом. На основе анализа особенностей контекстного употребления данного слова можно сделать вывод о том, что два рассмотренных выше значения могут актуализироваться одновременно по принципу синкретизма. Например: У меня всегда получается так, что фик⁴ полон ссылок на канон, на какие-то фандомские или книжные приколы (фандомские — принятые среди фанатов / известные в фанатских текстах); Мне тогда фик очень понравился, и именно с этого начались все мои похождения по ГП⁵-фандомам (фандомам — сообществам / сайтам / произведениям).*

Важно отметить, что в подобных контекстах последовательно реализуется метафора пространства. Во-первых, частотны случаи

употребления лексики фандом в сочетании с пространственными предложениями и глаголами нахождения, движения, перемещения: *За рамки ГП-фандома я не выходила и выходить не собираюсь; Сначала фики меня не особо привлекли, во вкус я вошла проведя в фандоме где-то полгода или даже чуть больше; Дисклаймер⁶: Все персонажи мира Гарри Поттера принадлежат госпоже Роулинг, а я, так, только на секундочку заглянула.* В некоторых контекстах синонимами к слову фандом часто оказываются слова *мир* и *вселенная*: *мир Гарри Поттера, мир Дозоров, вселенная Star Wars* и т. п. Под вселенной (так же как и под фандомом в синкретичном значении) в данном случае понимается все, что оказывается включенным в сферу вторичного сетевого творчества фанатов (исходное произведение, сообщество его поклонников, их общение, совокупность созданных ими текстов с разнообразнейшими вариантами развития сюжета, трактовками характеров, а также рисунков, клипов и т. д.).

Во-вторых, из рассматриваемых контекстов следует, что пространство фандома членится на подпространства. С одной стороны, противопоставляются пространство исходного произведения (*канон* и иногда *кинон* — если произведение экранизировано) и пространство фанатских текстов, в котором может формироваться свой канон — принимаемые за истину события и факты вселенной, в каноне не существующие (*фанон*). Противопоставление канона и *неканона* (*никанона*) подчеркивается, в частности, использованием единиц с пространственной семантикой. Так, если каноничные персонажи должны быть *в характере* (*вхарактерными*), то *в никаноне* возникают *альтернативные вселенные* (*alternative universe, AU, AU*) и персонажи могут быть *аушными* и *оосными* (англ. OOC — out of character, вне характера): *Комментарий⁷: Абсолютно Альтернативная Вселенная, герои слегка «вне характера», вернее — вышли из себя, и творят, что хотят.* С другой стороны, само подпространство фанатских текстов осмысливается как имеющее горизонтальное членение. Так, традиционными являются термины, обозначающие тексты, описывающие продолжение событий канона или какого-либо фанфика (*сиквел*) и тексты, описывающие предшествующие события (*приквел*), и они, казалось бы, имеют отношение к временным параметрам; однако в плоскость пространства их переводит появившееся на основе этих англоязычных терминов русское слово *блэквел*, обозначающее произведение на основе существующего текста, описывающее другие (побочные по отношению к основному сюжету) события с теми же персонажами. Наконец, пространство фандома как вселенной виртуальной противопоставляется *реалу*, т. е.

пространству реальной действительности, причем в концептуальной системе фанатов большей реальностью и несомненными преимуществами обладает пространство виртуальное: *Мой супер-соавтор выпал в реал, поэтому ответю я; Абыдна, правда, что, окунувшись в такие истории, выныриваешь в реальную жизнь и понимаешь, что она скучна до ужаса...*

При этом миры реальный и фаномный пересекаются настолько, что элементы последнего осознаются как абсолютно «свои» и уже не кажутся фанатам чужеродными даже вне его; таким образом, можно говорить о средствах репрезентации одной из важнейших установок авторов фанфикшн-текстов — освоении и присвоении фаномного пространства. Таким средством является, например, использование имен реальных фаномного мира вне собственно текстов — авторы выбирают ники, соответствующие именам и реалиям произведения (*Germi, Mrs. Snape, Evanesco, Ведьма в шляпе*⁸ и т. п.), среди сведений о себе называют такие места проживания, как *Мордор, Гиблые Болота; Великобритания, Лондон, Магическая часть; самое темное подземелье* и т. п.; вводят названия реальных произведений в текст комментариев вне цитирования: *Мерлин! Это потрясающая глава! Она действует, как целый котел амортенции. Причем, опрокинутый вам на голову; Дисклаймер: Вы-сами-знаете-что принадлежит Вы-сами-знаете-кому*. Сигналом «присвоения» персонажей является также использование их имен в уменьшительном варианте: *Гермионка такая лапочка; Но мне до смерти интересно, угробят они Волдика, в конце концов, или нет?* Кстати, аналогичным образом и автора канона часто называют *мамой (тетей, тетушкой) Ро (Джо)*. К этим средствам примыкает и еще один вариант концептуализации пространства фандома — как *дома* (в результате наивной этимологии): *Помимо моего старенького фандома ГП еще обитаю в таких фандомах как Рипо! Генетическая опера, Мерлин, Хэллбой, третий рейх, Хроники Амбера; Моя бета скучала по Хаусу, и мне пришла идея привести его в наш родной фандом; Фандом — дом, где живут фанфики... Ну или сайт где фанфики выкладываются*. Чрезвычайно ярким проявлением стратегии присвоения является прием «самовнедрения» автора в текст, когда канонных героев вытесняет состоящий из гиперболизированно-идеальных черт персонаж, с которым автор отождествляет самого себя (так называемый феномен Мэри-Сью, «мэрисюизм» — по имени персонажа пародии на подобные тексты): *Как вы уже поняли — я Роксана <...> я не высокая, красивая, попа, талия и грудь на месте, глаза у меня зеленые,*

волосы каштановые и кудрявые, длиной почти до крестца. И так как у вампиров есть сверх способности, я владею способностями мыслей. Разумеется, не все подобного рода тексты одинаковы по качеству, но все их можно рассматривать как наиболее явную «проекцию авторского “я” на канон» [Горалик 2003].

Таким образом, осознание объекта фанатского интереса как «вселенной» и установка на ее освоение являются наиболее значимыми параметрами для характеристики анализируемого типа виртуальной текстовой личности.

Примечания

¹ Впервые опубликовано в Уральский филологический вестник. Вып. 2. Екатеринбург, 2012. С. 61–66. (Серия «Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива». Вып. 20).

² Сетература — понятие, объединяющее совокупность текстов, публикуемых и функционирующих в компьютерных сетях (Fidonet, Internet).

³ Орфографические и пунктуационные особенности текстов сохранены, за исключением явных опечаток.

⁴ То же, что фанфик «отдельный текст как произведение фанфикшна».

⁵ Сокращение от «Гарри Поттер».

⁶ Элемент «шапки» — отказ от претензий на авторские права.

⁷ Элемент «шапки».

⁸ Ники образованы от имен героев и названий магических реалий в романах о Гарри Поттере

Источники

Сайт «HogwartsNet». URL: <http://hogwartsnet.ru>

«Семейные архивы Снейпов». URL: <http://snapearchive.narod.ru>

Исследования

Англо-русский словарь общей лексики. © АБВУУ, 2008 [Электронный ресурс]. URL: <http://slovari.yandex.ru>.

Горалик Л. Как размножаются Малфои. Жанр «фэнфик»: погребитель массовой культуры в диалоге с медиа-контентом // «Новый Мир», 2003, № 12 [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/12/goralik.html.

Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987.

Крысин Л. П. О перспективах социолитературных исследований в русистике // Русистика. Берлин. 1992. № 2. С. 96–106.

Прасолова К. А. Фанфикшн: литературный феномен конца XX — начала XXI века (творчество поклонников Дж. К. Ролинг): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2009 [Электронный ресурс]. URL: www.kantiana.ru/postgraduate/announce/avt_prasolova.doc.

Черняк М. А. Массовая литература XX века: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2007.

И. Савкина

«УКУШЕННЫЕ», ИЛИ ПОЧЕМУ «ВАМПИРИАДЫ» СТАЛИ ПОПУЛЯРНОЙ ЖАНРОВОЙ ФОРМУЛОЙ СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье на примере текстов Стефани Майер, Елены Таничевой и Сергея Лукьяненко рассматривается вопрос о том, почему повествования про вампиров получили в последнее время такую огромную популярность, особенно у молодых читателей. «Вампириады» понимаются в статье как новая формула массовой литературы в контексте концепции Джона Кавелти.

Ключевые слова: массовая литература, романы про вампиров, литературные формулы.

Необычайная популярность различных текстов про вампиров — кинофильмов, книг, компьютерных игр, — позволяет выделить «вампириаду» в отдельную формулу массовой литературы / культуры. Термин «формула» и «формульная литература» связывают обычно с именем американского ученого Джона Кавелти, который использовал эти понятия еще в своей статье 1969 г. «Концепт формулы в популярной культуре» в книге «Приключения, тайна и любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура». В последствии Кавелти не раз возвращался к своей концепции; в его итоговом сборнике статей 2004 г. опубликована статья «“Формулы и жанры” — еще раз пересматривая заново» (2002–2003), которая содержит саморефлексию и ревизию концепции литературной формулы.

В своих ранних, наиболее известных работах Кавелти вводит понятие не только литературной формулы, но и формульной, конвенциональной литературы в противоположность литературе «серьезной», оригинальной, креативной. Первая отличается от последней по своей функции: ее назначение удовлетворять потребность в релаксации, развлечении, эскапизме. Формульной литературе свойственна стандартизация, порождающая у читателя комфортное чувство безопасности и предсказуемости, писателю дающая возможность быстро и качественно создавать популярные тексты, а издателю — выгодно

их продавать. Оригинальность допустима в формульной литературе, но в определенных пределах.

Кавелти в своей ранней статье и книге многократно дает определение формуле. Вот одно из них: «формулы — это способы, с помощью которых конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных повествовательных архетипах» [Кавелти 1966, с. 35].

Пересматривая тридцать с лишним лет спустя собственную концепцию, Кавелти (перейдя от идей новой критики к позиции культуролога) прежде всего, отказывается от иерархического мышления, делящего литературу на уровни и утверждает теперь, что формула — это универсальное свойство литературы: формулы есть везде, как везде есть и креативность, оригинальность. Различие между элитарной и популярной литературой (если вообще продолжать употреблять эти термины) — не качественное, а количественное. Теперь Кавелти, соотнося понятия жанр — конвенция — формула, трактует формулу как правила комбинирования мотивов внутри жанра, а, с другой стороны, иногда употребляет термин в том значении, которое покрывается бытующим в русской традиции понятием «жанровая разновидность» (детектив — жанр, но «крутой детектив», полицейский детектив и пр. — это формулы).

Первоначальная концепция формулы Кавелти была более логична и «структурна», ею было легче пользоваться. Но, как мне кажется, изменение концепции связано не только с изменением исследовательской парадигмы (где персональная эволюция ученого отражает общие процессы развития научного знания), но и с изменением культурной ситуации в мире, который становится все более технологичным, взаимозависимым и все менее иерархически, линейно структурированным.

В отличие от своих ранних взглядов, Кавелти в 2000-е гг. гораздо очевиднее связывает идею формулы с идеологией, системой ценностей в определенном культурном контексте и потому подчеркивает, что через изучение формул (особенно через компаративное и междисциплинарное их изучение) мы можем многое понять о преобладающих ценностях тех или иных культурных сообществ в их национальной, исторической, культурной специфичности и / или универсальности.

В статье «Интернационализация популярных жанров» (1997) Кавелти ссылается на выражение Симона Дюринга (Simon Düring) «глобально популярное», с помощью которого Дюринг описывает

характерное для мира развитых технологий явление, когда какое-то произведение становится почти одновременно известным, популярным везде, где эти технологии существуют. Как нам кажется, это очевидно не только в случае кино-, теле- или музыкальной продукции, но имеет отношение и к литературе, где бестселлер, появившийся на одном языке, благодаря издательским усилиям и трудам переводчиков, чрезвычайно быстро, лишь с небольшим отставанием во времени, становится популярным везде (как в случае книг о Гарри Поттере, например).

Процесс культурной глобализации неразрывно соединен с процессом локализации, «одомашнивания», адаптации международных образцов к местным культурным условиям, традициям и потребностям. Р. Робертсон употребляет для описания таких процессов термин «глокализация», а когда-то в XVIII в. русский драматург В. И. Лукин описывал сходные процессы, развивая свою теорию о «склонении на русские нравы» заимствованных образцов¹.

Среди вопросов, которые в обозначенном контексте могут стать предметом обсуждения, можно выделить, например, следующие: почему та или иная формула возникает и становится глобально популярной? Что происходит с инокультурным (интернациональным) форматом при его усвоении: появляются ли в процессе локализации новые, локальные смыслы и, если да, то что они говорят о различии в идеологических установках, системе читательских ценностей и предпочтений, влиянии культурной традиции и т. п.?

«Вампириада», с моей точки зрения, безусловно относится к ряду «глобально популярного» и может быть названа отдельной литературной (культурной) формулой, которая, с другой стороны, пересекается в чем-то с романами фэнтези, детективом, сказкой, любовным и даже «школьным» романом.

В данной статье мне хотелось бы коснуться только нескольких моментов, которые, на мой взгляд, определяют чрезвычайную востребованность этой формулы (особенно юным читателем / зрителем) и обозначить некоторые аспекты «глокализации» этой формулы в русском контексте.

Что является обязательной принадлежностью повествования о вампире? Во-первых, разумеется, сам вампир — нечеловек, живой (оживший) мертвец, питающийся человеческой кровью. Этот образ — не изобретение современной литературы, он встречается практически во всех европейских мифологиях и восходит к так называемому соляному мифу, связанному с архаическими и культовыми

представлениями о смерти и воскрешении Солнца¹. Он в тех или иных формах возникал в романтической литературе с ее страстью к необыкновенному в целом и демонически необыкновенному в частности (например, «Гяур» Джорджа Байрона, «История вампира» Джорджа Полидори, «Любовь мертвой красавицы» Теофила Готье, «Упырь» А. К. Толстого и др.). В течение XIX в. вампир в литературе окончательно трансформировался из полуразложившегося мертвеца, звероподобного чудовища с отвратительным запахом и клыками в демонического соблазителя, каким был уже придуманный Дж. Полидори в 1819 г. лорд Рутвен. Особенно много для гуманизации героя-кровопийцы сделал Брэм Стокер, автор всемирно известного романа «Дракула» (1897). Он подарил вампиру такие сверхспособности, как управление мертвыми, способность к полету и превращениям, а — главное — свободу передвижения, потому что мифологический упырь не мог оторваться от места своего захоронения. Роман был довольно быстро инсценирован и исполнивший роль Дракулы актер Гамильтон Дин закрепил за вампиром образ молодого пугающе-загадочного красавца в черном.

С момента выхода на экран фильма Ф.-В. Мурнау «Носферату. Симфония ужаса» (1922) ведет отсчет киновампириология и, если говорить коротко, в кинематографе мы видим сходную с литературой эволюцию образа — от отталкивающе-ужасного чудовища до обаятельно прекрасного, хоть и пугающего героя-любовника. В литературных текстах и фильмах XXI в. произошла социализация вампира: вампирские семьи и кланы поселились в реальном мире, среди людей. Кроме того налицо и феномен психологизации героя-вампира, то есть, читателю и зрителю открылся мир тонко чувствующего и страдающего кровопийцы, что позволяет идентифицироваться с героем и посочувствовать ему: перефразируя Маяковского можно сказать «все мы немножко вампиры, каждый из нас по-своему вампир».

По мнению автора статьи «Вампир — герой нашего времени» историка Дины Хапаевой современные кинематографические и литературные вампиры изображаются совершенными креатурами: бессмертными красавцами, аристократами, сверхсуществами, стоящими вне всяких моральных законов. Добавим, что главная привлекательность современного вампира в том, что он остается вечно молодым и вечно сексуальным.

В самых известных современных «вампириадах», таких, как сага американской писательницы Стефани Майер («Сумерки»,

2005; «Новолуние», 2006; «Затмение», 2007; «Рассвет», 2008) или более ранняя тетралогия Лизы Джейн Смит «Дневники вампира» («Пробуждение», «Голод» и «Ярость», 1991; «Темный альянс», 1992), рассказывается об истории отношений вампира и девушки. Именно эти романы и их экранизации завоевали необычайную популярность у десятков тысяч читателей и зрителей (или — точнее — читательниц и зрительниц) по всему свету. В чем причина такой бешеной популярности?

«Сумеречная сага» представляет собой смесь из очень старых и знакомых мотивов, лишь слегка переакцентированных, и этот сдвиг в интерпретации — ключ к успеху произведения. С одной стороны, в нем модифицируется очень старый сказочный и мифологический сюжет про «красавицу и чудовище», с другой, — переосмысляется образ вампира как фантастического, смертельно опасного монстра, который наряду с другими формами «нечеловеческих» существ всегда привлекал фантастов.

Пристальное внимание разных жанров фантастического к людям вызвано интересом к разным формам инаковости, вглядывание в которых озвучивает поставленный вопрос — что такое человек? Что собственно отличает человека от нечеловека? Где границы и предел человеческого? Тема роботов и других «механизмов» позволяет обсуждать эту проблему в сфере интеллектуального и эмоционального: может ли машина мыслить и чувствовать как человек? Лучше, чем человек? По-другому, чем человек?² Тема вампиров, монстров и других «чужих» позволяет рассматривать этот вопрос в плане телесного и «духовного». С проблемой пределов человеческого связана тема вины и ответственности. Если вампир должен пить человеческую кровь, чтобы жить, является ли он дьявольским порождением и природным убийцей-преступником или он просто часть природной экосистемы, где одни существуют, поглощая других? Если вампир отказывается пить кровь людей — перестает ли он быть чудовищем? То есть, тема «чужих» дает возможность ставить и обсуждать очень глубокие и принципиальные философские проблемы.

В «Сумеречной саге» Майер все эти вопросы перенесены на периферию сюжета и не слишком волнуют автора. Здесь влюбленный вампир становится героем романа «взросления», романа о девочке-подростке, которая ищет ЕГО — своего возлюбленного, покровителя, учителя и принца.

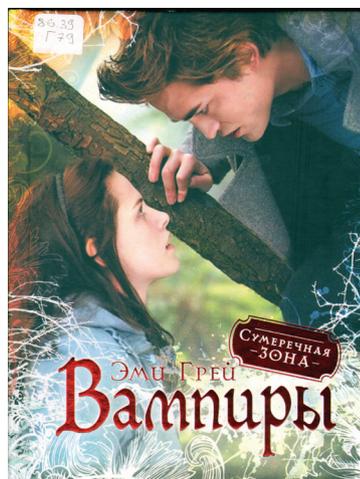
Но дело не только в романтической теме любви, преодолевающей любые границы — кроме социальных, возрастных, расовых, еще и границы между людьми и нелюдьми. Вампир в романах



Постер к экранизации романа Стефани Майер «Сумерки». Р. Паттисон и К. Стюарт в ролях Эдварда и Беллы.

Майер — воплощение сразу всех мужских совершенств и всех ужасов, приписываемых мужской природе, всех девичьих страхов и запретных фантазий, доведенных до предела (не)возможного. Мотив крови: зова крови, жажды крови, потери крови безусловно связан с темой сексуальности в очень разных смыслах, что, впрочем, является общим местом во всех текстах о вампирах. Новизна и привлекательность романов Стефани Майер и их экранизаций, как нам кажется, в том, что любовь девушки и смертельно опасного вампира оказывается связанной не с нарушением запретов и табу, а скорее напротив — с их реабилитацией. Вампир-вегетарианец Эдвард жаждет крови Беллы, но любит ее настолько сильно, что боится ей навредить, боится ее «разрушить», превратить в монстра. Оберегая ее тело, он пытается спасти ее душу. И сила самоконтроля Эдварда возвращает в роман тему, ушедшую из книг и фильмов о юных да и из подростковой жизни: тему первой любви, именно такой, когда между первой встречей и первой ночью есть целый период свиданий, касаний, мечтаний, ожиданий, испытаний и пр. и пр. Все это переживают Бэлла и Эдвард на страницах двух с половиной романов, и трудно, наверное, найти девушку, которая не хотела бы идентифицировать себя с Бэллой Свон, то есть, не хотела бы оказаться на ее месте. Тем более, что кроме Эдварда есть еще и обортень, вервольф Джейкоб, дружба-любовь которого так же сильна и беззаветна. То, что оба избранника Бэллы (или избравшие Бэллу) — нелюди, в данном случае только увеличивает силу их «чертовской» привлекательности и сверхестественной надежности.

Бэлла Свон — одинокая девочка, переехавшая от вышедшей во второй раз замуж матери к отцу, в маленький провинциальный город, в новую школу, ощущает себя одновременно изгоем и избраницей



Роман о вампирах, написанный по мотивам Сумеречной саги.

(как всякий подросток). Она маргиналка в этом городке, затерянном на краю страны, на границе с природой и индейской резервацией. Среди обычных одноклассников с их дежурными приколами, выделяются Каллены (члены вампирского клана, живущие в обществе обычных людей) — тоже странные, тоже «отдельные». Код истории, которая разворачивается между бледным красавцем Эдвардом Калленом и героиней, задан текстом, который читает Бэлла, готовясь к урокам по литературе. Это «Ромео и Джульетта» Шекспира. Люди и Каллены, девочка и вампир — здесь непримиримость различий сильнее, чем в шекспировском тексте про вражду Монтеки и Капулетти. То есть, прежде всего романы о Белле Свон — это тексты о любви, побеждающей любые различия и препятствия. «Лев полюбил овечку», — говорит вампир Эдвард в «Затмении». Когда появляется еще один «Ромео» — оборотень Джекоб, то можно добавить, что и волк полюбил овечку.

Конечно, в романах Майер и особенно в их экранизациях, где подключается весь арсенал спецэффектов, есть не только любовная романтика, но и напряжение и элементы хоррора, нагнетание кошмарного и ужасного. Бэлла, а с ней зритель / читатель, испытывает много явных и скрытых страхов, которые скрываются и раскрываются в ее контактах с миром чудесного (и иногда чудовищного): страх перед одиночеством, страх перед сексуальностью, страх перед иным—мужским, страх перед маргинальностью, страх перед старостью и смертью, страх перед силами природы. Однако, как и полагается в формульной литературе, все эти волнения и тревоги

поэтапно разрешаются, хотя на смену им приходят новые, дающие новый толчок развитию сюжета.

Книга и фильм удерживают публику в зоне относительно безопасного комфортного напряжения, не углубляясь в некоторые вопросы, связанные с природой своего главного сверхгероя. Так, хотя Эдвард много раз говорит Бэлле о том, что он монстр, существо без души и не хотел бы для нее такой судьбы, однако и он, и другие Каллены показаны весьма живыми и симпатичными созданиями, склонными к эмпатии, пожалуй, даже в большей степени, чем некоторые люди. Они не навеки мертвые, а скорее бессмертные, вечно молодые, что и делает их судьбу столь привлекательной для Беллы. Другой любопытный мотив, мелькнувший на периферии сюжета, связан с тем, что в «Сумеречной саге» вампиры живут не в склепах или в каком-либо ином, скрытом от посторонних глаз таинственном мире, а в социуме, среди людей. И вечная молодость, вечное семнадцатилетие, о котором грезит Белла, в этом случае обращается в кошмарный «день сурка» — вечногодничество в выпускном классе, когда сотни лет ты должен терпеть тех же (точнее — таких же) прыщавых закомплексованных подростков вокруг, изучать почти те же темы на уроках и слушать учительские назидания. Намек на такую, приближающуюся к кошмару, версию темы вечной молодости дан в сцене, когда Бэлла видит в доме Эдварда инсталляцию из десяток шапочек выпускника. Однако, роман о влюбленном вампире и девушке, которая родит ему дочь, умерев при родах и воскреснув вампиршей, — это совсем другая история, где нет места такого рода кошмарам и такому черному юмору.

В русской современной литературе и кинематографе не существует равнозначных по популярности любовных вампириад, хотя попытки уже предпринимаются. Так, например, вампирская повесть Елены Таничевой «Злая кровь» (2011) имеет подзаголовок «история о любви» и заканчивается приложением, в котором поименно представлен «совет вампиров России», которые, как пишет автор, «не признали как создания СССР, так и его распада, и в их мире Украина, Прибалтика и часть Финляндии все еще принадлежат российской империи» [Таничева 2011, с. 369]. Автор повести так же консервативна и привязана к ценностям давно минувших дней, как и ее героини-вампиры, потому что книга представляет набор традиционных романтических штампов о страстях: роковая любовь барышни и хулигана, любовь-страсть брата и сестры, соперничество рыцарей-мужчин, переходящее в братский союз, отложенная месть

оскорбленной прислуги и прочие мотивы трехсотлетней выдержки, но разыгрываемые внутри «вампирского сообщества Москвы» (как сообщает аннотация к книге). Единственной неожиданностью можно считать образ вампирши-библиотекарши Нины, обращенной в вампира в блокадном Ленинграде. Но и эта серая (летучая) мышка среди вампиров соотносится с образом романтической скромницы, получающей в награду любовь рыцаря. Люди в этом вампирском любовном романе существуют, чтоб показать разницу регистров. Романтическая коллизия строилась на двоимирии — на контрасте мира необычных людей с безумными, часто преступными страстями и миром людей заурядных, которых не жалко, потому что они находятся вне сферы авторского и читательского интереса. То же и у Таничевой только вместо Демонов и Жоржей Печориных — вампиры Мишели, Лоррены, Яны-Гензели и пр.

Гораздо более интересными и потому имеющими успех (в том числе и через экранизации) являются тексты Сергея Лукьяненко и прежде всего его цикл о «светлых» и «темных». Иных, которые являются духовными (энергетическими) вампирами), но включают в свое сообщество на правах членов низшей категории и «натуральных» вампиров и оборотней («Ночной дозор», 1999; «Дневной дозор» в соавт. с В. Васильевым, 2000; «Сумеречный дозор», 2003; «Последний дозор», 2005; «Новый дозор», 2012).

Тема вампирства и оборотничества кроме того довольно активно развивается в российской мейнстрим-литературе, например, у В. Пелевина (рассказ «Проблема верволка в средней полосе» (1991), романы «Священная книга оборотня» (2004), «Ампир В/ЕmpireW: повесть о настоящем сверхчеловеке» (2006). В этих произведениях через названные мотивы и образы обсуждаются очень серьезные философские и социальные вопросы; тексты полны многочисленных перекрестных ссылок на идеи и произведения восточных и европейских философов и писателей, они представляют собой сложные жанровые гибриды притчи, пародии, социальной сатиры, мифоромана.

Сравнивая «Дозоры» С. Лукьяненко с пелевинскими текстами, можно хорошо понять отличительные черты массовой литературы, ее «блеск и нищету». В книгах С. Лукьяненко³ наряду с приключениями и мистикой обсуждаются философские вопросы, упоминаются различные исторические и литературные реалии, даются ссылки на предшественников, однако и сами проблемы сформулированы упрощеннее, и отсылки легко узнаваемы, и моральные уроки слишком дидактичны и очевидны.

Главная идея «Дозоров» сформулирована была еще в достопамятной статье бедного студента Родиона Раскольникова, где, как известно, утверждалось, что все, населяющие землю, делятся на два разряда: обыкновенных и необыкновенных (людей и Иных — в терминах «Дозоров»), и у каждого из разрядов свои права и обязанности и своя миссия. Раскольникова, как и главного героя цикла Лукьяненко — светлого Иного, мага Антона Городецкого, мучает вопрос — что из этого разделения следует для личности и мира. Сама же правомерность такого деления на «тварей дрожащих» и «право имеющих» в фантастическом цикле Лукьяненко не обсуждается — это факт и основа всего фантастического сюжета: есть люди и есть Иные, обладающие магическими способностями и почти бессмертные, способные уходить в параллельный мир Сумрака, где не действуют законы «посюсторонней» природы. Но главный конфликт во Вселенной Дозоров разворачивается не между людьми и Иными, а между альтруистическими Светлыми Иными и эгоистическими индивидуалистами — Темными. И Темные и Светлые питаются эмоциями и энергией людей (негативной или позитивной соответственно). Клан Темных включает в себя «низшую касту» вампиров и оборотней, которые питаются людьми не в духовном, а в прямом — животном смысле. История Земли представляет собой бесконечную борьбу светлого и темного начал; и вся сила Дневного и Ночного Дозоров и стоящей над ними третьей силы, своего рода «третьей суда» — Инквизиции направлена на то, чтобы в этой борьбе соблюдался некий баланс сил, так как победа любой стороны приведет к концу времен. Мистико-приключенческий цикл С. Лукьяненко все время возвращается к вопросу о правах и ответственности избранных, о сути и границах свободы. Почему одни существа — соль земли, а другие — только «корм», источник силы для иных, и возможно ли что-то изменить. Мотив вампиризма у Лукьяненко служит, с одной стороны, способом для создания мистического напряжения, с другой — поводом для обсуждения философских «раскольниковских вопросов». В повести «Сумеречный дозор» бывший сосед и друг Антона Городецкого «положительный» вампир Костя Саушкин пытается изменить ситуацию. Он всю жизнь мечтал стать другим — не Иным, но так как метку судьбы стереть невозможно, он решил «пометить всех» — всех сделать Иными с помощью волшебной книги Фуаран. Антон Городецкий и другие маги предотвращают реализацию этого замысла, потому что превращение всех в Иных приведет лишь к нарушению баланса, к битве всех против всех и мировой катастрофе. То есть,

в конце концов, в фантастическом цикле Лукьяненко предлагаются вполне консервативные философские решения и социальные рецепты: надо сохранять статус-кво, каждому сверчку знать свой шесток и положиться на тех, кто «право имеет». Маги, монстры и оборотни начинают выполнять функцию эстетизации и мифологизации «силувиков», то есть, оформляют групповые социальные идентичности». Вампирская тема (или, вернее сказать, тема Иных) у Лукьяненко позволяет обсуждать актуальные философские и социальные проблемы, «острашая» и тем самым заостряя их, но, с другой стороны, через экзотический материал приводит читателей к знакомым истокам и приятию того мира, в котором он живет.

Романы С. Майер и С. Лукьяненко — только два примера из довольно обширного числа современных вампириад. Упомянутая уже Дина Хапаева видит в современной вампиромании абсолютное зло, конец человека, человечности и человечества, которое капитулировало перед монстрами. Человек, пребывающий в постоянном страхе перед неопределенностью настоящего и неясностью будущего, по ее мнению, подсаживается на «иглу» хоррора и начинает наслаждаться кошмаром. Хотя, и у читателя, и у зрителя, всегда есть право закончить игру, закрыть книгу и т. п., но, по мнению исследовательницы, такое заигрывание с кошмаром, монстрами, которые вытесняют человека на периферию, и смертью, — отнюдь не безобидно и потихоньку меняет психологию и самоощущение человека.

Другие исследователи полагают, что наоборот внимание к разного рода монстрам, в том числе к вампирам и оборотням, является результатом желания людей взглянуть в опасного, страшного и привлекательного другого — в том числе, другого внутри себя. Последнее чрезвычайно важно для подростка, находящегося в возрасте, когда поиск модели идентичности и вопрос, кто я и чем я отличаюсь от другого и других — является жизненно важным. Именно поэтому вампириады — новая, глобально популярная формула массовой литературы — особенно востребована именно этой частью читательской и зрительской аудитории.

Примечания

¹ Обзор развития образа (архетипа) вампира в литературе, кино и театре см.: Мунд О. Л. Трансформация архетипа вампира в массовой культуре // Сборники конференций НИЦ «Социосфера». 2011. № 9. С. 228–242; см. также: Антонов С. Тонкая красная линия. Заметки о вампирической парадигме в западной литературе и культуре // Гость Дракулы и другие истории и вампирах. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 5–86;

Михайлова Т., Одесский М. Граф Дракула. Опыт описания. М.: ОГИ, 2009; Синий диван. 2010. № 15 (весь выпуск посвящен вампирам); Головачева И. Опасные связи: человек и монстр в современной массовой литературе [Электронный ресурс]. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/nz/n6-2012/17353-opasnye-svyazi-chelovek-i-monstr-v-sovremennoy-massovoy-literature.html> (дата обращения: 04.10.2013).

² Об этом см., например, Самутина Н. Фантастическое кино и проблема иного // Фантастическое кино. Эпизод первый: сб. статей / сост. и ред. Н. Самутина. М.: Новое лит. обозрение, 2006. С. 66–80 и др. статьи названного сборника.

³ О «Дозорах» существует большая критическая литература, и этот цикл С. Лукьяненко дает возможности для различных исследовательских подходов. Я здесь останавливаюсь только на одном аспекте, связанном с формулой вампириады и проблемой ее локализации в российской массовой литературе.

Источники

Таничева Е. Злая кровь. История о любви. СПб: Астрель-СПб, 2011.

Исследования

Гуковский Г. А. Русская литература XVIII в. М.: Аспект-пресс, 1998.

Кавелли Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое лит. обозрение. 1966. № 22.

Хапаева Д. Вампир — герой нашего времени // Новое лит. обозрение. 2011. № 109. С. 44–61.

Cawelty J. G. Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1977.

Cawelty J. G. Concept of Formula in the Study of Popular Culture. In: Mystery, violence, and popular culture: essays. Madison (Wis.): University of Wisconsin Press, 2004. P. 3–12.

Cawelty J. G. Formulas and Genre Reconsidered Once Again. In: Mystery, violence, and popular culture: essays. Madison (Wis.): University of Wisconsin Press, 2004. P. 130–138.

Cawelty J. G. The Internationalization of Popular Genres. In: Mystery, violence, and popular culture: essays. Madison (Wis.): University of Wisconsin Press, 2004. P. 112–119.

Robertson R. Globalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. In: Global Modernities. Ed. by Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson. London et al.: SAGE Publications, 1995. P. 25–44.

И. Арзамасцева

ВОЗВРАЩЕНИЕ В ЕВРОПЕЙСКИЙ ЭДЕМ: ТВОРЧЕСТВО УЛЬФА СТАРКА В РОССИИ

В статье на примере произведений Ульфа Старка рассматривается трансляция базовых кодов европейской культуры в детской литературе. Анализируются принципы коммуникации, которые обеспечивают понимание текста детьми в другой культурной и языковой среде.

Ключевые слова: Ульф Старк, шведская детская литература, архетип, художественная коммуникация, эстрадная песня.

Творчество шведского писателя Ульфа Старка¹ в последние годы стало не просто известным в России, оно приобретает характер культового явления в кругах определенной читательской аудитории. Так, одна студентка-журналистка захотела открыть мне мир Старка, простодушно объяснив, как найти электронный текст «Чудаков и зануд», но, по счастью, повесть уже была у меня в виде книги.

Успех Ульфа Старка — подходящий повод поискать ответы на вопрос: в силу каких причин, не считая условий внешнего, ситуативного порядка, связанных с выбором издателя или переводчика, творчество писателя «вживается» в культуру другого народа и растворяет границы языка? Какими свойствами обладает текст, созданный для детей, чтобы не просто быть узнаваемым в другой коммуникативной системе, но и быть присвоенным как собственный, быть воспринятым во всей полноте эмоционального отклика? При том, что другая, иноязычная коммуникативная среда является средой непрерывно становящейся, принципиально не завершаемой — это мир детства и отрочества.

Заметим, что настоящее признание Ульфа Старка в России произошло лишь на второй волне его переводов. А его первой книгой, вышедшей на русском языке в 1981 г., оказался сборник из двух повестей: «Петтер и красная птица» (1975) и «Петтер и поросята-бунтари» (1976) в переводе В. Мамоновой. Сегодня об этой книге в русской блогосфере с благодарностью вспоминают те, кому довелось прочесть ее в «застойные» восьмидесятые годы, но все же нельзя сказать, что тогда имя Старка было на слуху. Вместе с тем,

вспоминая, что выходило в те годы для советских подростков (прежде всего, повести Анатолия Алексина, Альберта Лиханова, Владислава Крапивина), подчеркнем инаковость философской основы прозы Старка, при сходстве некоторых социальных, близких к коммунистическим, идей. Добавим, что повесть «Петтер и красная птица» была переведена И. Лаптевой на украинский язык и выпущена киевским издательством «Веселка» в 1983 г.

Заново представила писателя О. Н. Мязотс в критическом очерке «Веселое мужество Ульфа Старка» [Мязотс 1997], как раз тогда, когда социальный кризис в России достиг своего максимума и чувство растерянности и даже страха охватило множество взрослых. Мужество действительно требовалось. Однако со времени выхода очерка о творчестве Старка прошло пять лет, прежде чем появились новые переводы, прежде всего самой О. Н. Мязотс.

Вторая волна переводов, вышедших в различных московских издательствах, вызвала куда более сильную реакцию. Издатели будто начали соревноваться в выпуске книг Старка. Одно за одним выходят издания повести «Чудаки и зануды» (издательства «ОГИ» — 2002 г., «Самокат» — 2008 г.); новеллу «Умеешь ли ты свистеть, Йоханна?» издательство «Рудомино» выпускает в составе одноименного сборника в 2003 г., а в 2006 г. «Самокат» переиздает под одной обложкой с новеллой «Сикстен». В 2007 г. «Центр Нарния» выпускает новеллу «Моя сестренка — ангел», а в 2008 г. «Самокат» издает повесть для подростков — «Пусть танцуют белые медведи» (на шведском языке впервые — 1986 г.). «Звезда по имени Аякс» — повесть-притча, предназначенная для чтения взрослыми детям; это творение не только Ульфа Старка, но и его соавтора-художницы Стины Вирсен, произведение выходит в издательстве «Открытый мир» в 2009 г.

Нелишним будет отметить, что, на наш взгляд, многие произведения Старка представляют собой именно новеллы — короткие произведения со стремительно разворачивающейся композицией, характерной остротой фабулы и сильным акцентом в концовке; жанровое обозначение «повесть», данное в вышеназванных изданиях, противоречит иному жанру, которым блестяще владеет Старк, и этому иному жанру русское слово «повесть» подходит лучше, хотя и не вполне, если иметь в виду разницу в жанровых системах русской и западноевропейских литератур.

В 2011 г. Издательский дом Мещерякова выпускает книжку «Черная скрипочка» — о мальчике, который хочет отогнать Господина Смерть от больной сестренки. Он играет на скрипке песни обо всем,

что есть на свете, но прежде всего «музыку радости» и «песню о любви к жизни», и его музыка приводит к чудесному преобразению мира: «Подняв глаза, я увидел, что мы находимся в саду. Кругом цвела белая сирень. На полянке лежал красный мяч, который Сара любила подбрасывать к солнцу. А на яблоне тихонько покачивались ее качели» [Старк 2011, с. 17]. Запомним сад детства, это важный знак в семиотике художественного мира Старка. Господин Смерть убегает, погладив девочку по щеке. В той концепции детства, которую предлагает Старк, самым сложным, «проклятым» вопросом является вопрос о главенстве одной из двух идей — смерти всякого человека и бессмертия любви и всякого детства. Что первично в человеке — смерть или детство? По Старку, после смерти человек возвращается в свой первый сад, и, тем самым, любовь побеждает.

В 2012 г. в издательстве «Астрель» выходит книжка «Умнее старших» — в этом «деревенском детективе» действуют те же герои, что и в новелле «Умеешь ли ты свистеть, Йоханна?» — Ульф, Нильс и дядя Густафсон, стоит тот же дом престарелых, и те же сосны и ели украшают поселок.

Сказка-антиутопия «Диктатор» (2012) повествует о царстве под единоличным управлением малыша. И снова Ульф Старк удивил читателей, рассказав короткую притчу о власти ребенка, о естественном праве ребенка на свою «империю», на то, что быть центром жизни, и о границах этого права.

Еще в повести «Петтер и красная птица», относящейся к началу творческих опытов, адресованных детям, писатель стал разрабатывать собственный стиль, ныне хорошо узнаваемый. Главное в этом стиле видится в построении бытового сюжета из жизни ребенка или подростка на основе скрытого кода, неуклонно направляющего читателя к системе архетипических представлений о мире, прежде всего к мифу об Эдеме, первых людях и золотом веке — направляющего почти незаметно и независимо от степени образованности читателя. Наличие этого кода можно обнаружить в неназойливом, но постоянном повторении мелких деталей, сюжетных мотивов, схожих образов и неслучайных имен героев, переходящих из произведения в произведение.

Так, мальчик Петтер носит говорящую фамилию, в переводе звучащую как *Птицынг*. Герои любят насвистывать и напевать, уподобляясь птицам. Им нравятся деревья, и время от времени они взбираются то на вишню, то на сосну, а детские качели висят на яблоне. Персонажи, созданные Старком, заходят в тихие сады среди леса, тайком забираются в сады, скрытые за заборами, воруют из них

цветы и вишни. Герои полны жизни, но близки к смерти. Взрослые любят вырезать фигурки из дерева (друг Петтера — Бродяга — вырезает поросенка с надписью «Последний-из-могикиан»), у Нильса, обитателя дома престарелых, хранится до половины вырезанный лось. (Напомним, что вырезание из дерева — не просто хобби или ремесло, но и ключевая древнескандинавская мифологема. В Старшей Эдде боги-асы вырезают первого мужчину из ясеня, а первую женщину — из ольхи). Рядом с героями читатель видит и животных — собак, свиней (и свиные туши как знак беды), птиц. Героя-мальчика чаще всего сопровождает собака (распространенная в истории европейской культуры и литературы пара), но таким спутником может быть и крыса. Еще, конечно же, есть белые медведи, но это, скорее, авторская аллегория. Родители хорошие, однако с ними морока: они то и дело разводятся, разделяют свое целое, семью, — и, разделившись, становятся несвободными. При этом сестры очень любят братьев, дети помогают родителям и взрослым в целом преодолеть распад мира, они мирят матерей с отцами, подыскивают подходящую пару одинокому родителю и пр. Еще некоторые герои любят рыбалку.

Если рассматривать все произведения Старка как единый текст, можно увидеть их общую «кровеносную систему»: идеи и мотивы, прорастающие из книги в книгу. Может сложиться впечатление, что это все одна большая, «долгая» книга, в которой началом будет «Звезда по имени Аякс», подходящая для знакомства в нежнейшем возрасте, но почему-то появившаяся одной из последних, а конец идеального чтения — это две повести о Петтере, опубликованные у нас первыми (с Петтером лучше познакомиться, когда уже кое-что прочел из Старка). Поэтому попробуем начать с начала, которое, на самом деле, является смысловым концом.

В «Петтере и красной птице» архетипический код слишком легко угадывается — разумеется, достаточно просвещенными читателями. Мальчик Петтер и его семья живут неподалеку от двух мест, каждое из которых по-своему напоминает Эдем. Одно из них — сад директора фабрики: место, в котором не свободны ни природа, ни человек. Это непомерно пышная копия скромного оригинала, искусственный, «фабричный» Эдем. Совсем рядом обитает Бродяга, у него нет ничего лишнего, а заповедный сад (конечно, без забора) обозначен единственной яблоней, пахучей сиренью и ручьем.

Сам поселок лежал в долине, между двумя холмами, с одной стороны Голубое озеро, а вокруг леса и луга. На одном холме были наши домики, а на самой вершине другого красовалась вила директора фабрики господина Голубого.

Настоящая его фамилия была Вальквист, но его прозвали Голубой, потому что все у него было голубое — и фабрика голубая, и вилла тоже вся голубая. Это был огромный деревянный домина со всякой там резьбой, завитушками-финтифлюшками. В саду вокруг виллы полно было всяких кустов, лужаек и фруктовых деревьев. А еще там был бассейн с золотыми рыбками. А вокруг сада был высоченный деревянный забор, тоже голубой.

Я подумал, подумал и решил пойти в гости к Бродяге. Бродяга жил в малюсеньком домике, вроде лесной избушки, который когда-то был выкрашен в красный цвет, как красят дачи, но потом весь облупился и стал совсем бесцветный. Бродяга на самом-то деле был никакой не бродяга. <...>

До домика Бродяги надо было пройти кусок лесом. Туда вела лесная дорожка. Солнце жарко светило сквозь сосны. Наверху щебетали птицы. Потом лес вдруг расступался, и открывалась поляна. Там стояла избушка бродяги, с сарайчиком для дров и одной яблоней перед крыльцом. А за углом цвела сирень, и пахло сладко-сладко. Дверь была закрыта. И тихо совсем. Только слышно, как журчал ручей, который протекал прямо рядышком [Старк 1981, с. 9]².

...Сад у Голубого был не просто сад, а чудо паркового искусства, приглаженная и прилизанная идиллия: аккуратные, подстриженные под кубики кустики, стеклянные шары и фонтанчики, лужайки, выстриженные не хуже, чем собственный затылок Голубого; гладкий, как зеркало, бассейн с золотыми рыбками, в котором сейчас красиво отражались золотистые закатные облака, всякие там диковинные наслаждения и пышные цветники [Там же, с. 18].

Пространство вне сада Бродяги обозначено фабрикой, школой, биржей труда — это мир несвободы, эксплуатации, несправедливости и раздора: «Школьный звонок — все равно, что фабричный гудок: он приказывает тебе приходиться или уходить, решает, когда тебе гулять, а когда работать» [Там же, с. 9].

Ветхозаветные аллюзии поддерживаются на уровне образов героев. Родителей Петтера, милых и смешных людей, зовут Оскар и Ева, а шестилетнюю сестру — Лотта. Имена Ева и Лотта связаны с ветхозаветными сюжетами изгнания из рая и ухода из гибнущего города. Имя Оскар² точно вписывается в этот ряд: В ирландской мифологии Оскар / Огар был сыном поэта Ойсина, прожившего большую часть жизни в мире фей, и превратившегося в XVIII в. под пером Дж. Макферсона в легендарного Оссиана. Имя сына Петтер связано с Новым Заветом: это имя апостола, владеющего ключом от Рая, оно едва ли случайно дано в церковной форме — с двойной буквой. Рыжеволосый десятилетний мальчик сравнивает себя с камнем («такой тяжелый, серый камень, который тысячи лет пролежал на одном месте и еще тысячи лет пролежит, пока не настанет конец света» [Там же, с. 6–7]). Стоит ли напоминать значение имени апостола, которому были доверены ключи от рая?

В древних сказаниях первая утрата свободы произошла из-за того, что Адам и Ева познали стыд, съев яблоко: разделение на муж-

ское и женское есть первый источник страдания людей. Родители в произведениях Старка то и дело разводятся — как будто продолжается то первое разделение, случившееся еще в Эдеме. Счастье — когда мама и папа снова вместе, суть одна душа и плоть едина.

Вторая утрата свободы связана с тем, что первые люди покинули Эдем — свою родину, стали добывать хлеб в поте лица, болеть и умирать. На смену золотому царству пришло царство серебряное, серебряный век: боги перестали жить рядом с людьми, только одна богиня осталась с людьми на земле — Правда. Папа Оскар ищет правды, ему близки социальные идеи коммунистов. Семья Петтера живет в современном железном веке — когда человек познал рабство, зависть, собственность, когда он начал забывать истину. «Я спускался вниз, где начинался сам поселок, а за ним торчала труба фабрики, выше церковной колокольни» [Там же, с. 8].

Образ директора фабрики Голубого и самой фабрики обозначен выразительной деталью — высоким деревянным забором, выкрашенным той же голубой краской, — это знаки мира, в котором все стало чьей-то собственностью. Голубой цвет здесь семантически близок представлениям об ином мире, царстве луны. В Хельсинки, в Национальном музее Финляндии есть старинная деревянная скульптура Мадонны Апокалипсиса: Дева, держащая на руках Сына, попирает ногами Луну — ужасен мертвенно-голубой лик Луны, с кроваво-красными губами и темным глазом. На севере Европы и России красить деревянный дом в голубой цвет когда-то считалось предосудительной странностью.

Последнее перед Апокалипсисом царство, по древнему сказанию, — железное, когда человек потерял последнюю свободу — жить в единстве с семьей. Последнее разделение проходит через семью, человек остается один. Мама и отец расстаются, Петтер убегает из дома. «Я-то думал, что все это было из-за меня, что это я во всем виноват. Я вообразил, что я им не нужен, что они жалеют, что я вообще родился. Я прижался к Еве крепко-крепко, будто хотел растаять, раствориться в ней, чтобы родиться снова» [Там же, с. 79]. В бреду мальчик попадает в Замок Бесчувствия — мир льда и холода, где безымянные люди похожи на замороженных бройлеров, где «не существует никаких чувств, никаких мыслей и никаких воспоминаний». «Здесь не знают, что такое свобода» [Там же, с. 80–81], — говорит старуха с белыми волосами, которая стоит у печи, источающей адский холод вместо тепла (символ небытия). Всякое разделение есть рабство, в единении — обретение свободы.

Счастливым финалом возвращает семью к единству, папа Оскар радостно предлагает Петтеру оправиться на рыбалку и взять с собой Бродягу. Так в финале ветхозаветный код сменяется на новозаветный: мотив рыбной ловли относится к важнейшим христианским аллегориям.

Стеффан, приятель Петтера, составляет правила для родителей (своего рода «заповеди»). И самая сложная заповедь: «Не используй свою любовь как орудие угнетения». Это приходится ему пояснять: «Ну, в том смысле, что многие родители любят своих детей, только если те делают все по-ихнему. За эту их любовь надо вроде как все время к ним подлаживаться, быть таким, как им хочется. И выходит, что у ребенка отнимают его собственное, его личность, верно? По-моему, это означает угнетение» [Там же, с. 39]. Это объяснение не менее важно, чем сами «заповеди», данные ребенком взрослым. Родители нарушили своего рода завет — завет единства с детьми и безграничной любви. А между тем, любовь не может быть средством купли-продажи: она, в античном понимании, богиня, как и Правда. Любовь первой из богов выбралась на сушу после Всемирного потопа. Потому Стефан и предлагает взрослым принять новый, детский «завет».

Петтер своим побегом, одиночеством, болезненным видением красной птицы, страданием (немотой) как бы искупает грех взрослых, прежде всего отца и матери. «Надо вам сказать, сестрица Лотта — большой специалист по рожам» [Там же, с. 6], — помним, что ветхозаветная Лотта превратилась в соляной столп, когда нарушила табу и оглянулась на гибнущий родной город. Так вот, сестрица дарит Петтеру «Большую Книгу Рож», тем самым излечив его от таинственной немоты, — книгу совсем непохожую на те, что обычно дают взрослые детям.

Повторюсь, в этой ранней повести Старка архаический код, на котором строится бытовая сюжет, считывается довольно легко. Но что если отказаться от обнажения приема, спрятать получше следы этого кода? — сумеет ли неопытный читатель воспринять целиком послание от автора?

В повести «Пусть танцуют белые медведи», которая кажется продолжением повестей о Петере, бытовой сюжет снова вторит ветхозаветному сказанию, но не столь явно. Семья переживает серьезнейший кризис: отец, неуклюжий тугодум, разделяющая свиные туши и выражающий любовь к маме покупкой телевизора, и мама — рыжеволосый «ангел с потемневшим зубом», дежурящая

по ночам в больнице. Они расстаются, потому что мама, оказывается, ждет ребенка от другого мужчины. Сын покидает отца:

Вот мы и оставили наш старый мир. Он растаял во тьме. В зеркало заднего вида я следил за тем, как наша хибара мерцает в ночи, словно гаснущая звезда. <...> Мы с ней [мамой. — *И. А.*] молчали, а такси мчало нас сквозь черное мировое пространство, где мерцали забытые адвентские звезды, к той незнакомой планете, где нам отныне суждено было жить. Я не мог отделаться от ощущения, что отец смотрит мне вслед [Старк 2008, с. 54].

А в самом начале повести мотив адвентских звезд звучит совсем незаметно, читатель скорее всего пропустит мелкую деталь: папа просит сына помочь ему повязать «чертову удавку» — темно-синий галстук в белую звездочку. Так в детективах авторы рассеивают улики, но таким образом, что читатель непременно пропустит их, не соберет в целое. Оказывается, поэтика, разработанная в детективе, может оказаться весьма подходящей в совершенно ином жанре — повести для подростков и даже для детей помладше. Звездочки на галстук, священный орел — в телевизоре, под ничего не значащий комментарий специалиста по орлам. Мнимое, искусственное — вместо настоящего: человек живет в мире сплошных подмен, смутно чувствуя истину, явленную в знаках сакрального мира, в лучших песнях.

Недаром отец любит песни Элвиса Пресли «Я не могу тебя разлюбить», «Добро пожаловать в мой мир», «Я и вправду не хочу знать» и др. Под песни «Упрямыца», «Такой дурак, как я» мама и папа танцуют так, «как когда-то в самом начале. У мамы раскраснелись щеки, и она улыбалась своей ангельской улыбкой, так что был виден потемневший передний зуб. Елка растеряла половину иголок, а мама с размаху толкнула комод, где стоял вертеп, отчего Иосиф пустился в пляс вокруг Марии и младенца Христа, да столь резво, что в конце концов свалился на пол и потерял голову [Старк 2008, с. 37–38].

В финале повести сын возвращается к отцу, и оба они едут на юг, к жене, маме и ее новому ребенку.

Если обратиться к анализу одной из наиболее известных в России новелл Старка «Умеешь ли ты свистеть, Йоханна?»³, то обнаружится, что при детальном рассмотрении ее текст предстает как сложная и стройная система знаков, объединенная единым кодом. В основе этой системы лежит, на наш взгляд, все тот же миф об Эдеме.

Весьма существенным для понимания новеллы является смысл ее заглавия. «Умеешь ли ты свистеть, Йоханна?» — это реально существующая песенка⁴, становящаяся в тексте новеллы

главным знаком внелитературного мира. В новелле песня имеет значение музыкального ключа, знака истории и культуры, к которой принадлежали Нильс, обитатель дома престарелых, и его покойная жена, — культуры довоенной Европы. Песенку “Kannst Du pfeifen Johanna” в 1932 г. начал исполнять немецкий вокальный секстет “Comedian Harmonists” (1929–1935), пик его успеха пришелся на 1930–1933 гг. Это была первая в Германии молодежная музыкальная группа, снискавшая огромную известность, которую можно сравнить с разве что с популярностью позднейшей ливерпульской четверки Beatles. Членов группы называют «последними великими еврейскими перформерами в нацистской Германии» [Freidmann 1999]: среди них были болгарин, поляк и три еврея (у одного из них отец был выходцем из России), к тому же пианист женился на еврейке. Министра пропаганды Геббельса возмутил международный успех группы и ее популярность среди молодых немцев, это и предредило эмиграцию группы в 1934 г. в США, а в феврале следующего года группа раскололась из-за отказа германской стороны разрешить выступления на родине всех ее членов, включая евреев. По сути, конец группы явился еще одним примером губительного разделения людей.

Песня “Kannst Du pfeifen Johanna”, записанная на пластинку в 1934 г., одна из последних германских записей группы, особенно полюбилась широкой публике, чему способствовало то, что ее простенький текст можно было петь на разных языках. Есть и шведский вариант. Несмотря ни на что, музыканты пережили тяжелые времена, да и песенка осталась жива, она распространилась по всей Европе, ее напевала молодежь, в том числе солдаты вермахта. Содержание песенки (шутливые вопросы к девушке) так же наивно, а значение так же велико, как более известных песен 30–40-х гг. — русской «Катюши» и немецкой «Лили Марлен». Немецкий глагол *pfeifen* имеет, помимо прямого значения *свистеть*, разговорные значения *болтать*, *проговариваться* (и в русском языке глагол *свистеть* имеет сходные разговорные значения), он используется во фразеологизме со значением «настали другие, более тяжелые времена». В какой-то мере простодушная Йоханна, просвистевшая себя самое, сделалась одной из комических аллегорий нацистской Германии. История и творчество “Comedian Harmonists” в нынешней Германии рассматривается как важное достояние немецкой и всемирной культуры, о чем свидетельствуют книги и фильмы о группе, мемориальная доска на доме в Берлине, где была она была основана, не говоря уже об интернет-ресурсах на разных языках

[Comedian Harmonists]. Современные исполнители продолжают петь песни легендарной группы, в том числе и «Йоханну».

Даже если Ульф Старк взял эту песенку случайно, история, которая с нею связана, неизбежно входит в произведение и формирует читательский опыт. Проявив немного любопытства и памяти, читатель получает возможность интерпретировать историю о старике и мальчишках не только в комическом тоне, но и в драматическом, даже трагическом. Действие в новелле разворачивается приблизительно в 1950-е гг., во время детства и отрочества самого писателя, в эпоху мира, которая, тем не менее, была еще слишком близка к минувшей войне. Однако место действия — окрестности Стокгольма — безмятежно и упорядочено, как сад Густафсона. К сожалению, иллюстрации в русском издании, при всех их достоинствах, не дают представления об историческом времени и конкретном пространстве и потому не могут надежно поддерживать читателя в сотворчестве, диалоге с автором.

Старый Нильс отдает мальчикам шелковую шаль с розами — самое дорогое, что осталось у него от жены, от прошлого, — на воздушный змей, который он мастерит из веточек (еще один мотив дерева). У него остается портрет жены — рыжеволосой женщины в синей шляпе. Эти детали практически не работают, если не знать историю песенки и ее певцов. Знание же ставит читателя перед вопросом — кто была жена Нильса? Не еврейка ли? В еврейский женский костюм входили шали и шляпки, причем определенных цветов для каждой общины. Если это верно, то одиночество старика находит объяснение — оно кроется в трагедии Холокоста. В последнее время начал открыто обсуждаться трудный факт из истории Швеции: браки шведов с еврейками по закону, принятому правительством под давлением нацистской Германии, анулировались. Это входило в цену зыбкого статуса нейтральной страны, много сделавшей, притом, для спасения евреев, в частности, беженцев из Дании. Заметим, что имя владельца заманчивого сада, в котором растут огромное вишневое дерево, роза, желтые ромашки, — с одной стороны, совершенно обычно для шведских фамилий, Густафсон, а с другой — каждый швед, скорее всего, ассоциирует эту фамилию с королем Густавом V, самым любимым и уважаемым в народе за мудрую политику в годы Второй мировой войны, за деятельную помощь в спасении евреев.

При всем том новелла Ульфа Старка очень смешна, даже смерть старого Нильса почти не оставляет ни тени грусти или беспокойства. Однако незатейливая забавная история будто покрывает спрятанную

где-то в глубине произведения историю большую и трагическую. Этот глубинный план новеллы таится там, где читатель «достраивает» текст автора, включаясь в процесс сотворчества. Кажется, будто через наивный, чистый смех, общую радость старика и детей наступает наконец освобождение от груза прошлого. Будто похороны Нильса под песенку в исполнении «внука» и есть, вместе с тем, символические похороны последней жертвы войны, а запуск воздушного змея под мальчишеское насвистывание старой песенки есть возвращение в общеевропейский Эдем.

Мотив «человек на дереве» часто встречается в литературе, но особенно часто — в литературе, специально созданной для детей. Возможно, это связано с тем, что специальная литература для детей имеет внутреннюю, имманентно присущую ей функцию дублирования базовых кодов культуры, она транслирует эти коды в текстах, ориентированных на ранние стадии развития ребенка — подчеркнем, на как можно более ранние стадии, приходящиеся на период становления второй сигнальной системы, прежде всего речи. При этом особенно активно разрабатывается специфическая поэтика упрощений, позволяющая человеку воспринимать эти коды в самом младшем, дописьменном возрасте. Упрощение строится по двум сценариям — конкретизации в доступных ребенку образах и метафоризации в мелких деталях описаний, значение которых раскроется читателю лишь по прошествии многих лет (отложенная коммуникация, то, что обычно называют «навырост»).

Вероятно, действие этих кодов и является залогом того, что произведение при переносе его из одной национальной культуры в другую воспринимается неотчужденно, распознается читательским сознанием как «свое».

Обобщая свое понимание творчества Ульфа Старка, хочу подчеркнуть мысль о том, что идея единства, на мой взгляд, самая важная в его «большой книге», то есть во всем творчестве; речь идет не только о единстве семьи, но и всего, что вмещает в себя понятие «человек», о единстве всех его начал — мужского и женского, взрослого и детского, национального и всечеловеческого. Смерти не будет, когда через бесконечную, бессмертную любовь человек вновь обретет себя. Нормальное детство и есть счастливая пора «целого» человека.

Примечания

¹ Ульф Старк (Ulf Stark) родился 12 июля 1944 г. в Стокгольме. В сер. 1960-х гг. начал писать стихи для взрослых. В детской литературе дебютировал в 1975 г. (по-

весть «Петтер и красная птица»). С 1984 г., когда повесть «Чудаки и зануды» принесла ему национальную известность, пишет только для детей и подростков. По его киносценариям снято несколько детских фильмов. Обладатель многих литературных наград, шведских, зарубежных и международных.

² Имя Оскар / Осгар (Osgar — древнеанглийский вариант; Ásgeirr — древнескандинавский) имеет насыщенную культурную репутацию в системе кельтской и германской антропонимики — на древнеирландском (гэльском) языке оно означает «олень-любимый» («os» — «олень» + «saga» — «любимый, возлюбленный, друг»), на древнескандинавском — «копье бога» и пр.). Имя Оскар носил первый король Швеции, крестник Наполеона и король Оскар II, отец любимого короля шведов Густава V (Густав Оскар Адольф), чье долгое правление пришлось на детство Ульфа Старка.

³ «Kan du vissla Johanna» (1992), в 1994 г. за эту книгу Ульф Старк был награжден премией Германской юношеской литературы (Deutscher Jugendliteraturpreis) в номинации «Детские книги». На Рождество того же года по шведскому телевидению был впервые показан одноименный фильм, снятый по авторскому киносценарию. В фильме расставлены несколько иные акценты, в сравнении с литературным источником, в частности, заметно развит мотив розы в саду Густафсона и, напротив, лишен детализации женский портрет на стене, играющий важную роль в тексте, сняты еще некоторые значимые детали.

Автор данной статьи в 2008 г. выступил с докладом ««Вишня в чужом саду»: о сюжете одной детской книги Ульфа Старка» на семинаре ««Человек на дереве» (Man in a Tree): От мифа к реальности/от реальности к мифу (через фольклор, литературу, искусство)», где проанализировал новеллу «Умешь ли ты свистеть, Йоханна?» в аспекте сюжета «Человек в Эдеме».

⁴ Благодарю Т. В. Цивьян за подсказку о песне.

Источники

Мязотс О. Н. Веселое мужество Ульфа Старка // Детская литература. 1997. № 5–6. С. 40–43.

Старк У. Петтер и красная птица / пер. В. Мамоновой. М.: Дет. лит., 1981.

Старк У. Пусть танцуют белые медведи / пер. со швед. Ольги Мязотс; илл. Анны Вронской. М.: Самокат, 2008.

Старк У. Умешь ли ты свистеть, Йоханна? / пер. со шв. О. Мязотс; худож. Я. Хорева. М.: Самокат, 2005.

Старк У. Черная скрипочка / пер. Ксении Коваленко; илл. Антон Панин. М.: Издательский дом Мещерякова, 2012.

Исследования

Живое ТВ, Институт языкознания РАН и отдел лингвокультурной экологии «Института мировой культуры МГУ». Семинар «Человек на дереве (Man in a Tree) От мифа к реальности / от реальности к мифу (через фольклор, литературу, искусство) From myth to reality / from reality to myth (via folklore, literature, art) [Электронный ресурс]. URL: www.tv-l.ru/tk/index4.shtml

Behind the Name. The etymology and history of first names [Электронный ресурс]. URL: <http://www.behindthename.com/name/oscar>

Comedian Harmonists [Электронный ресурс]. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Comedian_Harmonists

Douglas A. Freidmann: The Comedian Harmonists. The Last Great Jewish Performers in Nazi Germany. Selbstverlag: Freiburg, 1999.

М. Черняк

ЭФФЕКТ УЗНАВАНИЯ РЕАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ ДЛЯ ПЕРЕХОДНОГО ВОЗРАСТА

Проблемы изучения детского чтения и определения места книги в современном обществе оказываются в эпицентре сложно переплетенных, социальных стереотипов и мифов, многие из которых взаимообусловлены. В победившей видеокультуре статус книги изменился настолько, что это существенным образом отразилось и на статусе самой детской литературы и на новой модели детского чтения. В статье так же рассматриваются и анализируются основные стратегии развития современной прозы для подростков.

Ключевые слова: литература для подростков, литературная премия, чтение, социология литературы, литературный конкурс.

Он хватал книгу за книгой и при каждом новом названии испускал восторженный возглас: либо оттого, что видит знакомую книгу, либо оттого, что видит книгу, которую давно искал, либо, наконец, оттого, что видит книгу, о которой никогда ничего не слышал.

У. Эко. Имя Розы

«Детская литература может спасти российский книжный бизнес», — считают современные издатели. Действительно, кризис российского книжного рынка в меньшей степени затронул сегмент детской литературы, и сейчас, по мнению экспертов, судьба всей издательской индустрии зависит от того, удастся ли удержать интерес детей и подростков к чтению, или они предпочтут Интернет¹. Возможно, именно поэтому сегодня актуализировались споры о современной детской литературе, о стратегиях и тенденциях ее развития.

Детской литературы в России вообще-то нет. Ее нет ни как свода текстов, входящих в круг детского чтения, и ни как плеяды авторов, представляющих национальную литературу миру, и уж точно ни как ниши на книжном рынке. Ее нет как института, включающего в себя писательский, читательский и профессиональный исследовательский цеха, находящийся в постоянном, желательном — плодотворном, взаимодействии, —

это утверждение критика Марии Скаф вызвало массу дискуссий в профессиональной среде [Скаф 2012, с. 113]. Характерно, что эта

точка зрения бытует и среди школьных учителей, и книжных продавцов, и родителей, покупающих своим детям вечный классический набор, состоящий из книг их детства.

Писательница Елена Усачева драматично характеризует сложную ситуацию, в которой оказалась детская литература:

Последнее время ее все хотят структурировать. Придумали возрастные значки. Перепуганные редакторы стали требовать от авторов «прилизанных» текстов — без ругани, без насилия, без разговоров о сексе и спиртном. Без всего этого тексты становятся дистиллированными, пустыми, безликими. Они теряют правду, остроту. Автору запрещают собственное мнение. Либо ты все убираешь, тебе ставят «12+» и тебя читает, действительно, тот читатель, на кого книга рассчитана, либо ты получаешь расстрельные «16+» и тебя уже никто не читает [Усачева 2013].

Похожим ощущением делится молодой автор Дарья Вильке:

Вот разрушили иммунную систему детской литературы, получился такой ребенок-доходяга. Его спасли, выходили в палате интенсивной терапии. Жить будет вроде. Но то температурит, то еще чего. <...> Не помню, кто сказал: «Все мы сидим на плечах у гигантов». Нам сидеть негде. Мы висим в пустоте. И это неприятное ощущение [Вильке 2013].

Писатель А. Жвалевский, подводя итог дискуссии, обозначает свою позицию следующими словами:

Есть ощущение, что в нашем споре правы все. Да, детской литературы в России сегодня не существует. Но она существует. Как это возможно? Точно так же, как полужизнь кота Шредингера — на квантовом уровне. Мы сейчас находимся в точке бифуркации. Детлит бурно развивается, но он в очень уязвимом состоянии. Любое, с виду незначительное, воздействие может радикально изменить состояние. Наше поколение может стать той самой «плеядой» — но может оказаться и потерянном поколением [Жвалевский 2013].

Говорить сегодня с подростком — задача для писателя не из легких. Она усложняется и потому, что в наши дни подросток часто бывает успешно интегрирован в те сферы современной жизни, в которых представители поколения родителей оказываются не так компетентны. При этом современные подростки, как и юношество других эпох, крайне чувствительны к любого рода фальши. Не случайно результаты социологических опросов свидетельствуют о том, что юного читателя раздражает «сладкая» и «добренькая» литература с хэппи-эндом, они требуют серьезной и проблемной, пусть горькой, но честной литературы.

В свое время Ю. М. Лотман высказал точную мысль о разделении читательской аудитории:

Существуют два типа аудитории: «взрослая» с одной стороны и «детская», «фольклорная», «архаичная» с другой. Первая относится к художественному

тексту, как получатель информации: смотрит, слушает, читает, сидит в кресле театра, стоит перед статуей в музее, твердо помнит: «руками не трогать», «не нарушайте тишину», и уж конечно «не лезьте на сцену» и «не вмешивайтесь в пьесу». Вторая относится к тексту, как участник игры: кричит, трогает, вмешивается, картину не смотрит, а вертит, тыкает в нее пальцами, говорит за нарисованных людей, в пьесу вмешивается, мешая актерам, бьет книжку или целует ее. В первом случае — получение информации, во втором — выработка ее в процессе игры» [Лотман 1992, с. 337].

Это разделение, свойственное в большей степени литературе для маленьких читателей, не исчезает и по мере взросления этого читателя. Отношения с текстом у читателя-подростка столь же непосредственные и эмоциональные.

В последние годы возник и развился миф о том, что подростки перестали читать и на досуге лишь играют в компьютерные игры². Проблемы изучения детского чтения и определения места книги в современном обществе оказываются в эпицентре сложно переплетенных, прямо и косвенно взаимообусловленных социальных стереотипов и мифов. В мире зрителей статус книги изменился настолько, что это существенным образом отразилось и на статусе самой детской литературы. Сегодня происходит становление новой «модели детского чтения». Что читают современные подростки? Как воспринимают писатели вызовы нового поколения? Очевидно, что книги, входящие в круг детского чтения, считаются самыми социально действенными: ведь становление личности напрямую связано, в том числе и с кругом прочитанных в детстве книг. Нельзя не согласиться с мнением известного историка литературы М. Чудаковой, которая в своей книге «Не для взрослых. Время читать» пишет:

В отрочестве складываются привычки. Хорошие или плохие, но на всю жизнь. Совершаются благородные поступки — потому что тяга к добру еще не задушена, не скорректирована корыстными или еще какими-нибудь расчетами. Принимаются важные решения. И некоторые люди следуют тому, что решили в отрочестве, всю свою жизнь. В это важное, но короткое время или прочитываются некоторые книги — или не прочитываются уже никогда. Потому что есть три закона чтения, и два с половиной из них выведены мною лично. Первый: нет книг, которые читать — рано. Второй: есть книги, которые читать — поздно. И третий: именно в отрочестве надо составить список книг, которые в жизни надо обязательно успеть прочесть [Чудакова 2012, с. 11].

Книга Чудаковой и сама представляет авторский путеводитель в мир литературы, созданный в особом жанре «воспоминаний о чтении и о книгах», которые писательница читала в школьные годы. Можно сказать, что М. Чудакова дает субъективный, но внятный ответ активизирующимся в последнее время дискуссиям о списке «100 книг» и о месте современной литературы в школе.

Социолог Б. Дубин считает, что «из школы практически вытеснены средства рефлексии по поводу самой системы литературной социализации и соответствующий эмпирический материал» [Дубин 2010, с. 39]. «Только в России школьные учителя литературы не обязаны следить за книжными новинками. Результат — учитель литературы и школьная программа бесконечно далеки от реальной жизни, и не ассоциируются у наших детей с интересным, современным чтением и с литературным процессом в принципе», — возмущается главный редактор издательского дома «Самокат» И. Балахонова [Балахонова 2013]. Разрыв между современной литературой и современным читателем грозит литературе гибелью. Думается, что раздражить, спровоцировать на диалог, заставить оглянуться вокруг может и должна именно актуальная словесность, в том числе адресованная именно современному подростку.

П. Байяр в книге с провокационным названием «Искусство рассуждать о книгах, которых вы не читали» ввел любопытный термин «внутренняя библиотека»:

Назовем внутренней библиотекой группу книг, которые являются для человека основополагающими и определяют его отношение к другим текстам, — это его собственный отделчик в коллективной библиотеке, которая объединяет нас всех [Байяр 2012, с. 81].

Очевидно, что помочь создать эту внутреннюю библиотеку — задача и родителей, и учителей. Составление разнообразных рекомендательных списков литературы — излюбленное занятие не только учителей, библиотекарей, журналистов, но и обычных читателей, причем важно отметить, что подростки сами активно создают разнообразные сообщества и советуют книги друг другу, чем свидетельствуют многочисленные группы в социальных сетях (например, «В Контакте»: «Читать модно», «Мир книг», «Книги, изменившие мою жизнь», «Книжная полка» и др.). Списки позволяют выстроить как личную стратегию чтения, так и обозначить общественную иерархию, национальный канон, который определяют различные сферы культуры — от школьных программ до издательских планов и календарей памятных дат. Очевидно и то, что в списке для самостоятельного чтения необходима актуальная словесность, говорящая с учеником XXI в. на одном языке, поднимающая острые, большие, дискуссионные вопросы сегодняшнего дня.

Кстати, любопытно, что так называемые «рекомендательные списки» могут органично вписываться в сюжет литературного произведения. Так, в дебютном романе американской писательницы Ребекки Маккай «Запретное чтение» на протяжении всего повество-

вания даются постоянные отсылки к тому или иному произведению американской детской литературы, выстраивается своеобразный маршрут чтения. В романе рассказывается история молодой провинциальной библиотекари Люси Гулл и постоянного читателя библиотеки 10-летнего Иэна Дрейка, деспотичная мать которого запрещает мальчику, страстно увлеченному чтением, брать те книги, которые кажутся ей опасными для его психики. И Люси, соперничая мальчику, становится для него тайным проводником в мир интересных книг. А действие романа Джона Хардинга «Флоренс и Джайлс» происходит в конце XIX в. Двенадцатилетняя сирота Флоренс живет с младшим братом Джайлсом в уединенном и практически заброшенном особняке. Их дядю мало заботит воспитание детей, а для племянницы он и вовсе запрещает нанимать учителя, считая это абсолютно необязательным для девушки. Предоставленная самой себе Флоренс часами пропадает в холодной огромной библиотеке наедине с Шекспиром, Вальтером Скоттом, Диккенсом и Эдгаром По. Она придумывает собственный язык, которым и рассказывает свою историю:

Я проводила часы за книгочечством и страницеглотанием, а поскольку мое отсутствие, в дневное время никому в глаза не бросавшееся, могло быть замечено вечером, спальня моя стала убежищем для тайком пронесенных книг [Хардинг 2012, с. 14].

Особую роль в формировании стратегий развития актуальной словесности для подростков играют литературные конкурсы. Появление такого литературного конкурса, как «Книгуру», где решение, какая книга важна и интересна современному подростку, принимают сами юные читатели, было продиктовано временем. Лишенный премиального закулисья и «взрослых» издательских игр конкурс сразу же открыл современной детской литературе новые и яркие имена. «Книгуру» — единственный конкурс в мире, где рассматривается не только беллетристика, но и познавательная литература, а окончательное решение принимает открытое жюри, состоящее из читателей в возрасте от 10 до 16 лет. На сайте конкурса³ создана первая легальная общедоступная интернет-библиотека современной русской литературы для подростков. Конкурс, который проводится с целью поиска и поощрения авторов, произведения которых отражают актуальные реалии современной жизни и позитивные решения психологических, нравственных, социальных проблем, встающих перед молодым человеком, а также создают образ современного положительного героя, дают представление о многообразии жиз-

ненных сценариев, о знаниях, необходимых для самореализации в современном обществе, сразу стал открывать новые имена.

Первый же сезон подарил знакомство с тонкой и ироничной прозой А. Петровой, представленной в сборнике рассказов «Волки на парашютах». Безусловным открытием «Книгуру» стали А. Жвалевский и Е. Пастернак, авторы книг «Время всегда хорошее» и «Шекспиру не снилось». Ответом на запрос юных читателей дать им серьезную проблемную литературу можно считать повесть Э. Веркина «Друг-апрель» и «Облачный полк». Достаточно обратить внимание на заглавия представленных на конкурс произведений («Мне 14 уже два года» (И. Костевич), «Библия в SMSках» (Ая эН), «Мужчинам до 16 об автомобиле» (М. Колодочкин), «Где папа?» (Ю. Кузнецова), «С точки зрения кошки» (М. Лебедева), «Куда скачет петушиная лошадь» (С. Лаврова), «Русская пленница французского кота» (И. Жуков) и др.), чтобы ощутить нестандартность и острую современность текстов. В результате деятельности «Книгуру» удалось разрушить два стереотипа: первый, что у нас нет литературы для подростков, и второй, что современные подростки не читают.

«Наблюдать за дискуссиями читателей, за тем, как общаются писатели и читатели, стало для меня главной радостью этого сезона. Нам удалось сформировать понятную подросткам удобную живую площадку для разговоров о литературе и для виртуальных творческих встреч», — считает одним из важнейших итогов координатор конкурса Ксения Молдавская. Действительно, комментарии, которые оставляют юные читатели после прочтения той или иной книги, убеждают в том, насколько необходим им диалог — и друг с другом, и, конечно, с писателем. Вот несколько показательных комментариев: «Конец просто великолепен, несколько последних страниц я так переживала, что аж дышать трудно было», «Очень благодарю автора за книгу. Она заставила поменять меня некоторые точки зрения. Я, например, стала больше времени проводить с близкими, с бабушкой особенно», «Спасибо автору за честность», «Радует то, что есть писатели, которые не закливаются на банальных сюжетах современной школьной жизни, а уходят глубже, раскрывая важные и сложные темы. Это достойно уважения!»⁴ и т. д.

«Можно ли заболеть от передозировки чтения?», — задает вопрос французская писательница Ф. Буше в своей «Книге, которая учит любить книги даже тех, кто не любит читать», выпущенной издательством «Clever». В этой книге «для взрослых и их-хи-хи детей», иллюстрированной автором, имеется масса полезных советов

и ответов на вопросы о том как глотать книги в неограниченном количестве и при этом не толстеть; нужно ли дочитывать книгу до конца и какие заклинания помогают прекратить чтение нудной книги; что делать, если толстые книги тебя пугают; почему книга лучше, чем телевизор, компьютер, iPad, даже кролики и шоколадки и т.д. Тема привлечения ребенка к чтению остается насущной и дискуссионной. Дискуссии, комментарии, споры не только о конкурсных текстах «Книгуру», но и — шире — о проблемах чтения, прежде всего, разрушают миф о том, что современные подростки не читают.

Экспертное сообщество (и литературные критики, и педагоги, и библиотекари, и сами писатели) постоянно твердят о том, что изучение детской литературы нуждается в серьезном обновлении исследовательского инструментария, нужны новые методы и методики. Можно предположить, что именно «Книгуру» послужит мощным толчком к этим изменениям. Главная удача конкурса состоит в том, что подросток понимает, что И. Костевич и Э. Веркин, Н. Назаркин и Э. Орлов, В. Роньшин и И. Лукьянова, Ю. Кузнецова и многие другие пишут именно для них, про то, что по-настоящему волнует читателей, тем языком, который им понятен. Очевидно, что длинные и короткие «книгурины» списки являются наглядным примером творящейся у нас на глазах живой новейшей истории детской литературы XXI в.

Необходимо отметить, что в 2013 г. появилась еще одна премия в области детской литературы: премия «НОС» обрела свою детскую версию. Ее организаторы исходили из предположения, что русская детская литература оказалась в начале XXI в. в непростом положении и вынуждена конкурировать, во-первых, с уже ставшей классикой литературой советского периода, а во-вторых, с современной переводной литературой для детей. Целью проекта стал отбор детских произведений, написанных в XXI в. и не просто выпадающих из двух названных традиций, но задающих свою особую траекторию, экспериментирующих с сюжетом, стилем, языком и даже со способом коммуникации с читателем⁵. В шорт-лист премии «Baby-НОС» вошли яркие произведения последнего десятилетия, книги Д. Вильке «Грибной дождь для героя», А. Гиваргизова «Контрольный диктант и древнегреческая трагедия», В. Кунгурцевой «Похождения Вани Житного, или Волшебный мел», Е. Мурашовой «Гвардия тревоги», С. Мосовой «Умора, кукла Баранова и 6 “Б”», И. Наумовой «Господин Куцехвост и инопланетяне», Н. Нусиновой «Приключения Джерика», Д. Сабитовой «Где нет зимы» и С. Седова «Сказки про

мам». Первую премию получила книга Н. Абгарян «Семен Андреевич. Летопись в каракулях». Премия еще только ищет свое место в пространстве современной литературы, но задачи, поставленные ее организаторами, безусловно, представляются перспективными и актуальными. А важнее всего то, что организаторы и «Книгуру», и «Baby-НОС» исходят из необходимости говорить с современным подростком на понятном ему языке о насущных проблемах сегодняшнего дня.

Как честно и внятно рассказать современному подростку о нашей истории, о том, что с нами было, и том, как мы живем сегодня? Как рассказать о мире, в котором столько несправедливости и боли? И нужно ли об этом говорить с подростками? Зарубежная детская литература делает это уже давно и успешно, отечественная — только встает на этот путь. Писатель, журналист, педагог, главный редактор сайта «Папмамбук» М. Аромштам полагает, что главный критерий, по которому мы оцениваем детскую книгу, — «это ее соответствие нашим представлениям о том, каким должно быть детство. И когда мы говорим: «детская книга — это что-то доброе, чистое и светлое», мы тем самым характеризуем свой образ детства. Так как человек меняется — вместе с окружающим его миром, — язык литературы не может быть создан раз и навсегда. Он должен развиваться — иначе литература утратит свою актуальность. И направление задано: все глубже и глубже, расширяя круг тем, преодолевая страх задавать себе вопросы» [Аромштам 2012]. В последние годы появился целый ряд книг, авторам которых удалось этот страх преодолеть. Их книги, действительно, порождают больше вопросов, чем ответов, но, вместе с тем, отражают очень важные тенденции в становлении отечественной литературы для подростков.

Мы живем в такую эпоху, когда самым достоверным для писателя становится сегодня, а не вчера и не завтра. Хотя еще недавно казалось, что все наоборот: есть удобное ретро и есть соблазн взгляда за горизонт настоящего (взгляда преимущественно антиутопического). А неустанчившая современность обещает писателю мало творческой выгоды [Ермолин 2013], —

полагает критик Е. Ермолин. И все же все больше современных писателей, пишущих для подростков, обращаются именно к сегодняшнему дню. Очень точную интонацию для описания нашей действительности выбрала Юлия Кузнецова, автор повести «Где папа?», представленной в третьем сезоне конкурса «Книгуру». И повесть эта не о неполной семье, для которой вынесенный в заглавие вопрос столь актуален, а, напротив, о семье очень дружной и любящей.

Только папу, интеллигентного, доброго человека, детского писателя, который связан со своей дочкой Лизой, главной героиней повести, глубокой и подлинной отцовской любовью, вдруг арестовывают. И мир девочки, да и всей семьи, раскалывается на «до» и «после». «До» — это удивительно теплый мир, в котором все поддерживали друг друга, мир в котором царила доброта, шутка и... книга:

Буду отмокать в их разговорах и смехе, как в ванной. А потом папа подсядет к компьютеру, чтобы «накропать» очередной рассказик для детского журнала, а я сяду рядом на диван. И он скажет:

— Ну, сыпь свой крыжовник!

Это цитата. Из «Детства» Александры Бруштейн. Мы с папой любим одинаковые книги. И часто напоминаем друг другу разные фразочки. Папа еще любит цитировать: «Фу, какая гадость, — сказал Бруно и плюнул мне прямо на ботинок» и «Сделаем, Альфи, обязательно сделаем! — сказала тетенька Цвой, утирая слезы от хохота». Это из «Альфонса Цитербакке». А мне нравится: «Нет, мы не разбивали голубой чашки. Это все только серые злые мыши». Это из Гайдара. Когда папа скажет: «Сыпь!», я вывалю ему все [Кузнецова 2013, с. 56].

А «после» — это мир, полный неразрешимых проблем и восторгов, маминых слез и одиночества. Отец для Лизы был всегда героем и спасителем:

Помню в детстве такую игрушку. Я ее ненавидела. Сложенная клетка. Сверху ручка. Дергаешь ручку резко вверх. И клетка распрямляется. Становится объемной. Тогда можно открыть дверцу и посадить игрушечную птичку. Кажется, у птички на пузике то ли кнопка, то ли рычажок, и она может петь. Мне было страшно смотреть на эту игрушку, которую только что, на моих глазах распрямили одним движением. Потому что я была уверена: когда-нибудь эта клетка сложится обратно сама и придавит птичку. В школе моя клетка постоянно складывается. Но меня ей не раздавить. Потому что всегда рядом папа, и он ловит клетку за ручку, всякий раз, когда она собирается сложиться. И спасает меня. Такой вот он, мой папа. Просто Маленький Великанчик. Меня он зовет Муськин-Пуськин. А я его — Хлеб-с-Вареньем [Там же, с. 112].

Теперь помощь и поддержка нужна папе, который сам вдруг оказался в клетке. В этот сложный период в жизнь Лизы входит одноклассник Андрюха, а главное, — его маленькая сестра Кьяра, забота о которой помогает Лизе осознать важные вещи. В финале повести, когда вся большая семья приезжает к папе на поселение, Лиза вспоминает, как отец однажды давал интервью журналисту, сказав:

детские книги должны заканчиваться хорошо. Добро должно побеждать слово. Потому что в детстве должна быть сделана прививка доброты. Сработает / не сработает эта прививка — никто не знает. Но ее надо сделать [Там же, с. 267].

Нет сомнения, что в повести Кузнецовой эта прививка сделана.

Детский писатель Юрия Нечипоренко, создатель серии «Для тех, кому за 10», пишет о стратегиях современной детской литературы так:

Ребенок стремится к взрослости, ему нужна та свобода, которой обладает взрослый, он хочет быть равным взрослому в своих правах — он тоже хочет принимать решения в своей судьбе. Взрослый имеет ностальгию, ему хочется вернуться в ту свободу, которой обладает ребенок. Этот взаимный интерес создает то поле доверия, в котором живет литература. <...> Жизнь становится сложнее, книги становятся сложнее — и полноценно воспринять их может только столь же сложный человек, личность, для которой книга есть след другой личности, чтение — способ общения [Нечипоренко 2013].

Это «поле доверия» создает М. Чудакова в своей книге «Егор: биографический роман», которая изначально задумывалась как книга для подростков, но затем читательский адрес был скорректирован:

также для тех взрослых, которые захотят понять, наконец, то, что им не удалось понять до 16-ти. Короче говоря — для всех, кто решится отбросить мифы и рассказы о прекрасной эпохе Брежнева и о «плохих» 90-х — тех самых, за которыми в течение «нулевых» лет политтехнологи хитроумно закрепили лишь одно именование: «лихие девяностые». Для тех, кто сам захочет понять недавнюю историю своей страны в ее драматической и всеяющей надежду реальности. Кто задумает узнать, какие же они были на самом деле — эти 90-е. И еще он узнает из этой книжки историю недолгой и яркой жизни одного из самых замечательных людей российского XX в. [Чудакова 2012, с. 1].

Выстраивая свой биографический роман по модели классического романа воспитания и опираясь на большой семейный архив, М. Чудакова рассказывает о мальчике Егоре, воспитанном на произведениях своих знаменитых дедов — Аркадия Гайдара и Павла Бажова. Путь от мальчика Егора к Егору Тимуровичу Гайдару, символу политической жизни 1990-х — это не только личная биография и становление неординарной личности, но и путь страны, и непростые этапы ее взросления. Биография Гайдара становится в какой-то степени фоном для создания своеобразного словарика советской эпохи. В романе Чудаковой причудливо соединяются, не противореча, а лишь дополняя друг друга документальный текст, роман воспитания и авантурный роман (тайны и загадки загородного дома, острова Кубы, танкера). Мир семьи Гайдаров — это особый мир доверия, любви, друзей, интереснейших разговоров и, конечно, книг.

А. Типпнер, исследуя формирование жанра биографии, адресованного детской аудитории, отмечает:

В центре «детского» биографического нарратива оказываются дети, обладающие экстраординарными качествами. <...> В начале XIX в. благодаря особому инте-

ресу к детству и юношеству начинают появляться биографии, где этот отрезок жизненного пути сам по себе становится центральной темой повествования, а дальнейшие жизненные достижения мыслятся как само собой разумеющиеся и вытекающие из опыта детства [Типпнер 2013, с. 246].

В советское время фраза Сент-Экзюпери «Все мы родом из детства» стала своеобразным «канонem и предписанием». М. Чудакова по-своему трансформирует жанр биографии, сохраняя присущий ему доминирующий дидактический характер. Стремление автора говорить с подростками о сложных и спорных проблемах нашей истории вызывало дискуссии еще при выходе детективов Чудаковой о девочке Жене Осинкиной. Любопытно, что, анализируя специфику существования детской литературы в 1930-е гг. (в том числе и А. Гайдара), М. Чудакова писала о поэтике подставных проблем, когда в текст с детской проблематикой проникает авторское слово о современной недетской жизни: «рисуеться один мир, <...> а сквозь него проглядывает или, скорее, подает неясные сигналы другой» [Чудакова 1990, с. 253]. Очевидно, что этот угаданный Чудаковой-литературоведом прием активно используется Чудаковой-писателем.

Если в «Егоре» М. Чудакова пытается рассказать современным подросткам о нашем недавнем прошлом, то Е. Ельчин в повести «Сталинский нос» ставит задачу еще более сложную: объяснить юному человеку XXI в. природу сталинизма. Эта книга вышла на английском языке в 2011 г., и журнал “Horn Book” назвал ее одной из лучших книг года. В 2012 г. «Сталинский нос» получил награду Ньюбери и был сам автором переведен на русский язык. Опубликованная издательством «Розовый жираф» книга Ельчина стала предметом ожесточенных споров. Критик А. Наринская с обоснованной иронией заметила, что «Сталинский нос» «проходит по разряду скорее нужных, чем хороших. Можно было бы даже сказать, что в ее случае нужность перевешивает недостаток хорошести» [Наринская 2013].

Главный герой повести Саша Зайчик страстно мечтает стать пионером и быть достойным своего отца, офицера НКВД. Воспитанный отцом (мать, американку, арестовали по доносу собственного мужа, когда Саша был совсем маленьким) и выросший в огромной коммунальной квартире («Товарищ Сталин сказал, что такая коллективная жизнь помогает чувствовать себя коммунистическим «МЫ», а не капиталистическим «Я»). Мы все согласны. И по утрам поем революционные песни, дожидаясь своей очереди в уборную» [Ельчин 2013, с. 13]) Саша Зайчик и не представляет себе другой жизни.

Но жизнь это меняется в ночь ареста отца. Из успешного ученика, любимчика учителей, отрядного знаменосца, сына уважаемого всеми коммуниста, Саша стремительно превращается в изгоя, чье лицо замазывают чернилами на групповой школьной фотографии. Мальчик до последнего момента не верит в крушение своего мира, надеясь на справедливость «отца народов» и оправдывая все то, что начинает происходить с ним сразу после ареста, когда сосед-стукач бросается перетаскивать их добро и занимает комнату:

Завтра они выкинут наши поломанные вещи. Это неважно, вещи не имеют значения. Мы с папой принципиально против личной собственности. При коммунизме личной собственности не будет. Но все же как-то жалко [Ельчин 2013, с. 33].

Саша случайно отбивает нос у бюста Сталина в актовом зале и понимает — произошло страшное и его будут судить. Очевидный диалог с гоголевской традицией здесь скорее травестируется: Сталин является ему в кабинете биологии, не весь, а только в виде того самого отбитого носа. И Саша за один только школьный день превращается в сына врага народа, вызывает настоящий переполох в школе, провоцирует арест учительницы, становится объектом вербовки со стороны агента НКВД. В конце повести, стоя в бесконечной очереди родственников арестованных на Лубянке, Саша впервые сталкивается с настоящими чувствами людей, чьи близкие попали в беду, и, наконец, обретает простое человеческое тепло.

А. Наринская полагает, что «Сталинский нос» — «это приспособленный для детей сплав двух взрослых произведений. Повести Лидии Чуковской «Софья Петровна» и фильма Алексея Германа «Хрусталеv, машину!» [Наринская 2013]. В послесловии историка, сотрудника общества «Мемориал» Б. Беленкина говорится:

Сопереживание главному герою порождает негодование и абсолютное неприятие мира, в котором живет Саша Зайчик. А это значит — после прочтения «Сталинского носа» вряд ли появится желание вернуться в прошлое [Ельчин 2013, с. 173].

Возможно, в этом и заключалась главная задача автора. На сайте «Розового жирафа» Анастасия, мама десятилетнего Феди очень точно передала эмоции своего сына после прочтения книги:

Федя слушал весь вечер, замерев, забыв что собирался смотреть «Артура». После первой страницы спросил — они что, верят во все это, зачем они пишут, что Сталин хороший? А в конце чуть не плакал, и я. Я спросила — а ты знаешь, что бы ты сделал? Он сказал «Не знаю. Но все так грустно». Я все это пыталась описать Феде, урывками, и нам книга пришло очень вовремя, потому что по моим рассказам ему наверно представлялось, что все были просто идиотами, верившими в какой-то абсурд, и про страх и свободу-несвободу он не понимал,

а тут задумался. И про ситуацию выбора и поступка. А еще он понял, кажется, что это так странно и так близко — его бабушка, она жила в этом... Хорошо что вы издали ее, правда. Даже не верится!⁶

Можно предположить, что развитие современной литературы для подростков в чем-то перекликается с формированием новой советской литературы 1920-х гг., «базирующейся не на художественном своеобразии, а на возможности влиять на формирование взглядов и представлений юных читателей» [Балина 2013, с. 9]. Идет кристаллизация нового жанрового костяка современной детской беллетристики, смена ее кодов, при этом актуальным становится обращение к острым вопросам прошлого и настоящего.

Тема представлений о прошлом в массовом сознании входит в проблемное поле культурологии, литературоведения, социальной психологии. Массовая культура занимается своеобразным «формированием памяти», в рамках которого национальные истории интегрируются в «глобальную», и основным источником представлений о прошлом становятся мифы, легенды и фантастические допущения. В рассказе В. Набокова «Ужас» герой теряет память, а вместе с ней — связь с миром: «Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе и мир был сам по себе, — и в этом мире смысла не было» [Набоков 2004, с. 455]. Потеря памяти или просто ее трансформация в культуре и литературе, тоже ведет к тотальному обесмысливанию всего. Думается, что эта мысль роднит столь разные произведения М. Чудаковой и Е. Ельчина.

В какой-то степени парадоксальным образом к текстам Ю. Кузнецовой, М. Чудаковой и Е. Ельчина примыкает повесть Р. Сенчина «Чего вы хотите?». Сенчин, известный как яркий представитель современного «нового реализма», впервые создает намеренно двадресный текст. Главная героиня, от лица которой ведется повествование, — девочка Даша, дочка писателя, которой часто «хотелось оказаться в своей комнатке-лодгии, открыть ноутбук, спрятаться в лабиринте Интернета» [Сенчин 2013, с. 10]. Мир четырнадцатилетней девочки с его заботами и переживаниями, ее отношение к тому, что происходит вокруг, к родителям, подругам, школе рождает эффект «подсмотренной жизни». Родители Даши — активные участники декабрьских протестов 2012 г., живут насыщенной политической жизнью, к ним приходят друзья, среди которых, например, Сергей Шаргунов⁷ — «дядя Сережа, высокий, темноволосый, с выразительными подвижными бровями. Он пишет книги и занимается политикой. Время от времени Даша видела его

по телевизору в разных ток-шоу — дядя Сережа что-то говорил о свободе, справедливости, о народе» [Сенчин 2013, с. 34]. В этом абсолютном узнавании событий и людей Е. Ермолин видит общий тренд актуального искусства:

Писатель вынужден спешить, журналистничать. <...> Персональный компьютер и интернет, а еще раньше кинематограф и телевидение создали новую медийную и общекультурную среду, определили ту магистраль постмодерна (трансавангарда), в которой с неизбежностью меняются характер, способ литературного высказывания. Традиционные его средства и формы отходят на периферию или, по крайней мере, все менее востребованы. Возникает новый тип авторско-аудиторного взаимодействия и аудиторного соучастия в словесности [Ермолин 2013].

Даша — активный участник родительской жизни — все время живет в ощущении тревоги и постоянно возникающих вопросов:

Слушая это из-за двери — ее отправили в другую комнату, — Даша, кажется, впервые именно тогда ощутила, что взрослая жизнь — жестокая вещь, и еда, одежда, оплаченные квитанции за квартиру не появляются сами собой. Поняла и испугалась, что сама в эту взрослую жизнь скоро попадет. Пусть через десять лет, но это все равно скоро [Сенчин 2013].

Такой эксперимент Сенчина над героем-подростком, которому пришлось отвечать на сложные вопросы нашего времени, вызвал большой резонанс в экспертной среде. В редакции журнала «Дружба народов», где впервые была опубликована повесть, прошел круглый стол, посвященный этому произведению. Так, писательница И. Богатырева справедливо отметила:

Узнаваемый стиль Сенчина — это ставить эксперименты на себе. Рассматривая себя, свою семью и близких как типичных представителей среды, времени, он умудряется добиться отстраненности. <...> Жанр этой повести — реалити-шоу. Только из самой обычной жизни, никаких специальных условий — вот люди, как они сейчас есть. События происходили в 2012 — повесть выходит в 2013. Быстро? Что вы! Мы же живем в состоянии моментальных реакций. У нас так мало времени, что оставлять его на осознание происходящего просто нельзя. Все, что происходит, требует высказывания, высказывание превращается в текст, текст получает огласку. Мы живем онлайн: вот событие — вот его изложение в сети — вот уже люди это обсуждают. И литература стремится к той же скорости [Богатырева 2013].

Как будут воспринимать этот текст сверстники главной героини — покажет время, но появление такого произведения дает возможность говорить о новых стратегиях развития современной литературы для подростков.

В интервью издательству «Розовый жираф» французский писатель и учитель Даниэль Пеннак поделился рецептами приучения современных детей к чтению:

Создавая ситуацию совместного чтения, родитель предлагает ребенку «перемирие» в социальной жизни. Короткий момент привилегированного частного рая — по отношению к многочисленным обязательствам. Ценность этого момента будет всегда подсознательно ассоциирована с чтением. Даже, сегодня, когда мне под 70 — я устраиваюсь на диванчике с книгой — я позволяю себе этот момент мира и покоя; и я возвращаюсь к тем чувствам, которые я испытывал в детстве, когда чтение было для меня невероятно важным убежищем. Семейное чтение отличает от школьного такая черта, как абсолютная бесплатность. Чтение — это PODAROK, понимаете? В школьном же чтении есть элемент обязательности, потому что это часть обучения [Пеннак 2013].

Те литературные проекты, конкурсы и книги, о которых шла речь в этой статье, при всей их неоднозначности и дискуссионности, безусловно, создают это ощущение «частного рая», бесконечных вопросов и бесконечных открытий.

Примечания

¹ См. материал: Детская литература может спасти российский книжный бизнес [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pro-books.ru/articles/71>

² Показательно в этом отношении стихотворение детской писательницы Марины Бородинской (Новый мир. 2010 № 3. С. 113):

Интернет —
это просто большой интернат:
в нем живут одинокие дети,
в нем живут одаренные дети
и совсем несмышленные дети.
А еще в нем живут
кровожадные,
беспощадные,
злые, опасные дети,
которым лучше бы жить
на другой планете.
Но они живут
вместе с нами
в большом интернате,
и от них, словно эхо, разносится:
— Натя! Натя!
Подавитесь! Взорвитесь!
Убейтесь!
Умрите, суки! —
и другие подобные звуки.
Мы бы вырубili им свет,
но боимся тьмы.
Мы позвали бы взрослых,
но взрослые — это мы.

³ URL: <http://kniguru.info> (<http://книгуру.рф>)

⁴ См. сайт конкурса: <http://kniguru.info>

⁵ См. сайт премии: <http://www.prokhorovfund.ru/projects/own/108/959/>

⁶ См. отзывы на сайте издательства: http://pgbooks.ru/books/book/?ELEMENT_ID=7807

⁷ Шаргунов Сергей Александрович (р. 1980) — российский писатель.

Источники

Ельцин Е. Сталинский нос. М.: Розовый жираф, 2013.
Кузнецова Ю. Где папа? М.: ИД Мещерякова, 2013.
Сенчин Р. Чего вы хотите? // Дружба народов. 2013. № 3. С. 6–95.
Хардинг Д. Флоренс и Джайлс. М.: РИПОЛ-классик, 2012.
Чудакова М. Егор: биографический роман. М.: Время, 2012.

Исследования

Аромштам М. Феномен «счастливого детства» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.parmambook.ru/>

Байяр П. Искусство рассуждать о книгах, которые вы не читали. М.: Текст, 2012

Балахонова И. Детская литература может спасти российский книжный бизнес [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pro-books.ru/articles/71> (дата обращения: 01.06.2013).

Балина М. Р. Советская детская литература: несколько слов о предмете исследования // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е-1930-е гг.). СПб: Алетей, 2013. С. 7–20.

Богатырева И. Жить с открытыми глазами. О повести Романа Сенчина «Чего вы хотите?» // Pro и contra // Дружба Народов. 2013. № 4.

Вильке Д. У пустоты на плечах // Лит. Россия. 2013. №13. 29 марта; цит. по интернет-републикации: URL: www.litrossia.ru/2013/15/07958.html

Дубин Б. Классика, после и рядом: Социологические очерки по литературе и культуре. М.: НЛЮ, 2010.

Ермолин Е. Литература: от номотетики к идеограмме. О повести Романа Сенчина «Чего вы хотите?» // Pro и contra // Дружба Народов. 2013. № 4.

Жвалевский А. Детлит Шредингера [Электронный ресурс]. URL: <http://az-book.info/detlit-shreдингера> (дата обращения: 11.05.2013).

Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. Таллинн 1992. Т. 1. С. 377–378.

Набоков В. Король, дама, валет Сборник произведений. М.: Эксмо, 2004.

Наринская А. Необходимое про зло; цит. по интернет-републикации: URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2133301>

Нечипоренко Ю. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.epampa.narod.ru/nech/za10.htm> (дата обращения: 18.05.2013).

Пеннак Д. «Чтение — это PODAROK!» [Электронный ресурс]. URL: http://www.pgbooks.ru/pg_recommend/life_with_kids/daniel-pennak-chtenie-eto-podarok.php (дата обращения: 21.04.2013).

Скаф М. Новая детская литература // Октябрь. 2012. № 12.

Туппнер А. «Ленин как идеал»: как рассказать детям о вожде // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е–1930-е гг.). СПб: Алетей, 2013. С. 246–261.

Усачева Е. Время к весне // Лит. Россия. 2013. № 09. 01 марта; цит. по интернет-републикации: URL: <http://www.litrossia.ru/2013/09/07846.html>

Чудакова М. О. Не для взрослых. М.: Время, 2012.

Чудакова М. О. Сквозь звезды к терниям // Новый мир. 1990. № 4.

В. Вьюгин

«...ЧИСТЫЕ ЛЮДИ, ПОЧТИ “СВЯТЫЕ”» («МИСТЕР ТВИСТЕР», МАРШАК И ТАБУ)

В статье В. Ю. Вьюгина (Санкт-Петербург) предпринята попытка взглянуть на один из известных текстов классика детской советской литературы сквозь призму осознаваемых и имплицитных запретов, характерных для СССР. Автор задается вопросом о том, почему поэтическая стратегия, которой следовал С. Я. Маршак, оказалась столь успешной в условиях политического террора и жесточайшей идеологической цензуры, каким образом она соотносится с литературными практиками символизма и авангарда и как связана с соцреалистической эстетикой.

Ключевые слова: Самуил Маршак, «Мистер Твистер», культурное табу, поэтика, политика, история текста.

Среди русских коммунистов — не только злодеи, но и добрые, честные, чистые люди, почти «святые». Они-то — самые страшные.

Д. С. Мережковский

Табу как запрет особого рода представляет собой «элемент всех тех ситуаций, в которых отношения к ценностям выражаются в терминах социально опасного поведения» [Steiner 1956, с. 147]¹. В советской культуре, включая сферу детской литературы, нарушение конвенций слишком часто приводило к наказанию и отчуждению, поэтому перечитать популярный текст детского писателя-классика с учетом действовавших запретительных практик представляется и оправданным, и заманчивым.

Было бы опрометчиво отнести «табу» к терминам, которые ныне не вызывают сомнений. Несмотря на то что связанные с ним исследования появляются регулярно, время, когда аналогии экзотическим социальным практикам активно использовались в качестве генерализующих объяснительных моделей, все-таки прошло. Тем не менее «табу» как некая интерпретационная рамка, помогающая распознать в хорошо знакомых вещах нечто новое, даже при всей своей семантической размытости и метафоричности по-прежнему сохраняет привлекательность. Еще в середине прошлого столетия Ф. Штайнер, чье определение приведено выше, рассматривая в своих лекциях уже ставшие привычными значения слова, помимо прочего

обратил внимание на обстоятельство, имеющее отношение не к самому явлению, а к его восприятию со стороны. Табу², привычное для сообщества, где оно функционирует, часто предстает либо «сакральным» и «мистическим», либо «бессмысленным» и «забавным» [Steiner 1956, с. 25], но в любом случае не нейтральным с точки зрения внешнего наблюдателя³. Согласно Штайнеру, чтобы распознать табу, а тем более манифестировать его присутствие, часто необходим подходящий, обусловленный определенным социокультурным и политическим бэкграундом «горизонт восприятия». Штайнер имел в виду культурно-этнографические и географические расстояния, но дистанция вполне может быть и исторической. Исходя из этого и оставляя специалистам судить, как работают «аутентичные табу» в культурах, где они изначально выявлены, воспользуемся тем, что в «модернизированном» значении этот термин способен фиксировать социальные запреты, не требующие обязательной декларации, и поэтому, возможно, не различаемые теми, кто им следует⁴. Нас будут интересовать несколько текстуально закрепленных ограничений, поддающихся элементарным техникам филологического анализа. Они не привлекали особого внимания ни советской критики, ни, следует полагать, большинства советских читателей, поэтому их вполне можно считать для своего времени имплицитными. Говоря о запретном и к тому же невысказываемом, слишком легко вступить на скользкую почву герменевтического фантазирования, но именно это и предлагается сделать. Попробуем осознанно навязать тексту правила чтения, которым он явно никогда не подчинялся, чтобы — забегая вперед — еще раз убедиться в оправданности писательской стратегии, которую Маршак для себя избрал. Выгода от такого рискованного с позиций здравого смысла подхода выражается апофатически и определена стремлением лучше представить, от каких возможностей, предоставляемых предшествующей и еще актуальной литературой, классик отказался.

Принятие таких «правил игры» не означает абсолютной произвольности «вчитывания» в текст субъективных смыслов, хотя, конечно, как и всякий результат «вчитывания», они субъективны. Мы попытаемся столкнуть между собой разные поэтики и соответственно парадигмы чтения, характерные для XX в.: прежде всего, «символистическую» и «соцреалистическую», к каковой, видимо, имеет смысл причислять Маршака. Эти парадигмы условны, очень общи, но тем не менее вполне различимы и могут быть друг другу противопоставлены, хотя бы постольку, поскольку они конфлик-

товали в истории⁵. Так что волонтаризм предлагаемых ниже толкований, соответствующих намеренно моделируемому «правилам» чтения, относителей.

Кроме того, в поле нашего зрения попадут некоторые моменты, отдаленные от проблематики литературных форм и их бытования, но литературой репрезентируемые. Частный разговор о таком значительном писателе, каким был для советской культуры С. Я. Маршак, поневоле втягивает в споры более широкого характера, касающиеся детской и недетской советской классики.

ТАБУ НА ТАБУ

Имплицитность табу важна для СССР. Прозвучавшие в 1936 г. программные слова В. Лебедева-Кумача «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек» из кинофильма «Цирк» наглядно выразили дискурсивную политику «табу на табу», которой в СССР к тому времени открыто уже никто не удивлялся⁶. Это, конечно, нисколько не мешало как явным, так и неотрефлексированным (незамечаемым, недискутируемым публично) запретам исполнять свою регулирующую функцию. В 1981 г. Е. Эткинд, находясь в эмиграции, вне влияния системы, писал:

Жизнь советской интеллигенции опутана сетью таких магических «умолчаний». Всякого рода табу здесь больше, чем в любом примитивном обществе, где табу определяют жизнедеятельность и мышление людей. <...> Все им подчиняются, хотя они не записаны, <...> они *скользящие* и зависят от вкусов, темперамента и тактики последнего «хозяина», <...> они обладают способностью складываться в систему, но система не окончательна [Эткинд 1981, с. 8].

В каком-то смысле текст Маршака представляет собой практическую, а не декларативную репрезентацию принципа «табу на табу» применительно к детской советской литературе, образец правильного письма, крайне популярный и относящийся к той литературе, на которой выросло не одно поколение *homo sovieticus*.

Как известно, «Мистер Твистер»⁷ впервые появился в пятом, майском, номере журнала «Ёж» за 1933 г., практически накануне Первого Всесоюзного съезда писателей (август 1934), где Маршак, будучи содокладчиком М. Горького, выступил с речью «О детской литературе». Вскоре «памфлет» вышел отдельной книгой, издание которой с небольшими изменениями повторялось почти каждый год до войны и многократно после нее. Программный образ миллионера-расиста тиражировался мультимедийно — телевидением, театром, диапозитивами, открытками, радио и т. п. и т. п. Вряд ли

будет большим преувеличением сказать, что обычному советскому ребенку эпохи позднего СССР этот текст был известен и часто почти наизусть⁸.

Тремя с небольшим годами ранее увидело свет другое громкое программно-соцреалистическое стихотворение будущего детского классика — «Война с Днепром» (1930)⁹, но по популярности и в то же время противоречивости с «Мистером Твистером» оно вряд ли могло сравниться. Противоречивость, имеющая отношение к табу, проявляется в поэме о незадачливом американском туристе уже в самом начале на поверхностном сюжетном уровне.

Говоря об СССР, Маршак, казалось бы, четко следует общей для советской прессы свободолобивой риторике, но в то же время его буквально преследует «дискурс запрета». Хотя любые жесткие аналогии с экзотическими контекстами грозят натяжкой, вновь трудно удержаться от напрашивающейся параллели. Как известно, вместе с «табу» к европейцам попало слово, характеризующее совершенно иную ситуацию. О его точном значении спорят, однако в целом пара очень подходит, чтобы описать семантическую структуру текста Маршака. По мысли Штайнера, «ноа», о котором идет речь, не подразумевает нарушения запрета, в данном отношении не являясь «антитабу». «Ноа» маркирует ситуацию, когда мысль о запретах и дискурс табу просто нерелевантны [Steiner 1956, с. 36].

Но как раз с чего-то подобного «Мистер Твистер» и начинается. Читатель с сталкивается с неким «заграничным» пространством, где отсутствуют всякие ограничения, а «исполнителем желаний» является Томас Кук¹⁰. «Есть / За границей / Контора / Кука. / Если / Вас / Одолеет / Скука, <...> / Горы и недра, / Север и юг, / Пальмы и кедры / Покажет вам Кук» [Маршак 1933а]. Такова отправная гипербола «Мистера Твистера». Собственно сюжетная часть открывается семейной беседой о предстоящих каникулах, причем в разных изданиях она представлена различно. В 1933 г. Маршак лаконичен: «Мистер / Твистер, / Бывший министр, <...> / Решил / Прокатить / Жену и дочь. / *Согласна жена, / И дочь / Не прочь*» [Там же]¹¹. В 1948 г. последняя, выделенная курсивом, фраза была заменена развернутым диалогом:

— Отлично! —
Воскликнула
Дочь его Сюзии:
— Давай побываем
В Советском Союзе!

— Мой друг, у тебя удивительный вкус!
 — Сказал ей отец за обедом.
 — Зачем тебе ехать в Советский Союз?
 Поедем к датчанам и шведам.
 Поедем в Неаполь, поедem в Багдад!
 Но дочка сказала: — Хочу в Ленинград!
 А то, чего требует дочка,
 Должно быть исполнено. Точка [Маршак 1948, с. 6].

В 1950-е гг. фрагмент был еще раз увеличен в объеме¹². Маршак вообще, работая над своим текстом, в целом его расширял. Как он это делал, по-своему и в разных отношениях интересно, но сейчас нам важно лишь то, что поздние вставки развивают и подчеркивают генерализующую для «пролога» идею «ноа». Рассказ же о самой поездке мистера Твистера в СССР выступает как антитеза «предысторическому» состоянию статики и довольства¹³.

Пара «ноа — табу» предвосхищает целый веер других противопоставлений, очень простых, но, безусловно, значимых: «скука — энтузиазм», «дело — безделье», «покой — движение», «капитализм — социализм», наконец, «черное — белое» и т. п. Оставаясь малозаметной, она большей частью выражается самой соположенностью фрагментов, в которых два условных взаимосвязанных концепта обретают свое сюжетное и одновременно аллегорическое воплощение: не будь запрета, не увидеть и его отсутствия.

Идея табу, связанная с одной из неизлечимых «язв» буржуазного мира — с расовой дискриминацией, заявит о себе как только Твистер приступит к реализации своего плана. Первым делом, как и положено капиталисту, он табуирует «цветных»: «Утром / У Кука / Трещит аппарат: / — Четыре каюты / Нью-Йорк — Ленинград. <...> / Только смотрите, / Чтоб не было / Рядом / Негров, / Китайцев / И прочего / Сброта. / Мистер / Не любит / Цветного народа!» [Маршак 1933а].

Протекающее на фоне противопоставлений «белый — цветной» и важного для дискурса табу «чистый — грязный», путешествие Твистера безмятежно. Безоблачно проходит и первая встреча с СССР. Твистеры сходят с парохода в Ленинграде, наблюдают Петропавловскую крепость, садятся в автомобиль, подъезжают к гостинице «Англетер» — но только для того, чтобы оказаться в центре одного из самых известных в детской советской литературе скандала.

Вдруг
 иностранцы
 Разинули
 Рот.
 Мистера

Твистера
 Кинуло
 В пот.
 Сверху
 Из номера
 Сто девяносто
 Шел
 Чернокожий,
 Громадного
 Роста [Там же].

Встреча с негром знаменует начало злосключений мистера Твистера. С данного момента «табу» повисает над самим миллионером. Твистеру повсеместно отказывают в законном с коммерческой точки зрения гостеприимстве, его желания, даже самые естественные, более не исполняются: « — Если ночлега / Нигде / Не найдем, / Может быть, / Купишь / Какой-нибудь / Дом? — Купишь! — / Отец / Отвечает, / Вздыхая. — / Ты не в Чикаго, / Моя дорогая» [Там же]. Вернуться в Америку, о чем Твистер так страстно мечтает во сне, ему тоже запрещено, и даже «волшебный помощник» Кук не способен его спасти: «Старый слуга / Отпирает / Подъезд. / — Нет, — говорит он, / В Америке / Мест!» [Там же].

СТРУКТУРА САКРАЛИЗАЦИИ — САКРАЛИЗАЦИЯ СТРУКТУРЫ

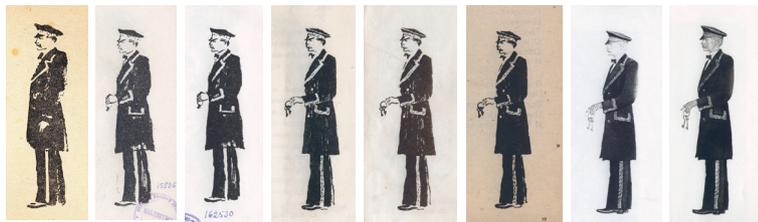
Устанавливает новые правила игры фигура, находящаяся в категорической оппозиции бывшему министру, — швейцар. Все как будто естественно, «реалистично», то есть соответствует советским «газетно-конституционным» пресуппозициям, согласно которым власть в СССР принадлежит трудящимся, притом что других легальных жителей в стране больше нет. И в то же время с героем-швейцаром связан некоторый, на первый взгляд, абсолютно инородный идеологии государственного «заказчика» символический сюжет, проникающий в текст скорее всего не по «воле» автора, а благодаря его попустительству.

Лексическая атрибутика «стража» не только уравнивает его с министром-миллионером, но и недостижимо возносит над ним. Этот аллегорический статус скрыт за рядом неброских метафор, и вряд ли детская аудитория смогла бы его опознать; «взрослая» критика тоже никогда не обращала на него внимания, и тем не менее при всех оговорках несколько деталей позволяют думать, что такое вознесение не совсем внеположно тексту, особенно если раздвинуть его рамки за пределы опубликованных редакций.



Первое отдельное издание [Маршак 19336]

Стоит обратить внимание на особенности очень экономного синонимического ряда, который использует Маршак, чтобы как-то именовать служителя гостиницы. Маршак называет его либо «швейцаром», либо — в двух случаях — высокостильно¹⁴ «привратником». К литературной части скупо выраженного символического сюжета кое-что добавляют иллюстрации В. Лебедева, которые неизменно тексту сопутствовали; точнее даже не добавляют, а «проявляют» в нем, причем, вероятно, опять-таки без всяких намерений со стороны художника.



Вот серия соответствующих иллюстраций из разных изданий «Мистера Твистера» в хронологическом порядке: 1933а - 1933б - 1935 - 1937 - 1939 - 1948 - 1951 - 1959.

В поисках различий между похожими картинками нетрудно обнаружить, что у советского швейцара изначально не было ключей и что постепенно они становились несколько больше¹⁵. Сам по себе данный факт, разумеется, мало о чем говорит. Изображение



Рис. В. Гинукова. Набор открыток. 1971

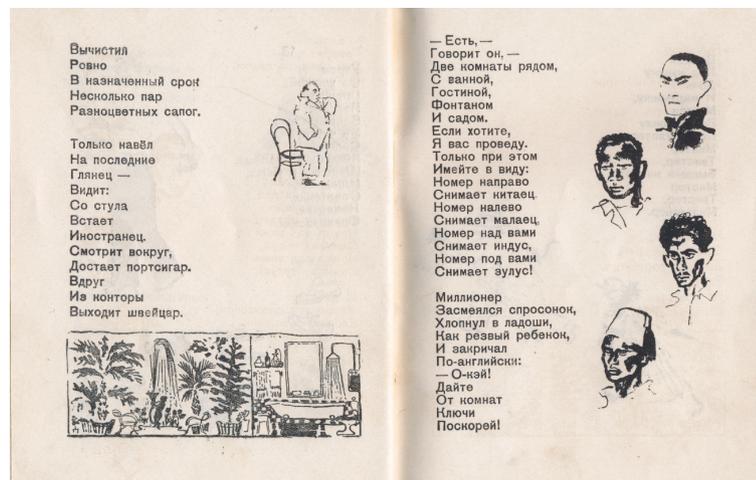
швейцара с ключами, в том числе и непомерно большими, трудно назвать специфическим. Забавно, что в 1970-е гг у последователей В. Лебедева они вообще приобретают гигантские размеры (набор открыток В. Гинукова 1971 г.). Сам Маршак, давая повод иллюстраторам, упоминает о них в заключительной сцене «Мистера Твистера» лишь вскользь: «Дайте от комнат ключи поскорей» [Маршак 1933а].

Тем не менее фигуру стража с ключами в руках, поскольку она возникла, трудно исключить из интересующего нас предполагаемого символического сюжета. В одной «связке» с ней оказывается повторяющееся описание некоторой территории из разряда «предметов желаний». В начале «Мистера Твистера»:

...Трещит аппарат:
— Четыре каюты
Нью-Йорк — Ленинград.
С ванной,
Гостиной,
Фонтаном
И садом [Маршак 1933а].

И в самом конце, когда Мистер Твистер получает, наконец, от швейцара разрешение поселиться в забронированном для него номере:

— Есть, —
Говорит он, —
Две комнаты рядом
С ванной,
Гостиной,
Фонтаном
И садом.



1933б; в «Еже» этих иллюстраций еще нет

Если хотите,
Я вас проведу [Маршак 1933а].

Описаниям (в книге) соответствуют иллюстрации напротив соответствующих фрагментов.

Остается совместить друг с другом два ряда, вербальный и визуальный, чтобы вместо швейцара возник образ привратника с ключами, охраняющего «сакральное» и желанное пространство сада с фонтаном, в свою очередь, не составляет никакого труда опознать библейскую метафору: необходимые атрибуты для этого собраны. Петром своего швейцара Маршак никогда, даже в черновиках, не называет, но сюжет и без того прочитывается как путь капиталиста от греховного прозябания через чистилище, функцию которого успешно выполнили швейцарская и прихожая, к «раю»:

Швейцар
Предложил им
Ночлег
Пролетарский.
Швейцар
Уложил их
На койке
В швейцарской.

А мистер
В прихожей
Уселся
На стул,

Воскликнул:
— О боже! —
И тоже
Уснул. [Маршак 1933а].

Заметим, перед тем как уснуть Твистер вспоминает о боге¹⁶, а проснувшись и узнав о своей удаче-«прощении», преобразуется в ребенка. Теперь он «безгрешен», радуется, как дитя, и готов войти в гостиничный «эдем»:

Миллионер
Засмеялся спросонок,
Хлопнул в ладоши,
Как резвый ребенок... [Маршак 1933а].

Табу снимается с Твистера в тот момент, когда он «перевоспитывается» — так символический сюжет получает свое разрешение. Если учесть, что Мистер Твистер располагал подобными пространствами (каюты с фонтаном и садом), перед тем как сойти на берег СССР, то его путешествие прочитывается как движение из «эдема» в «эдем», в определенном смысле характерное для советской литературы 1920-х гг.¹⁷

Всегда рискованно говорить об осознанности авторских намерений, а в такого рода случаях особенно. Но очевидно, что само «давление» дискурса и законы интертекста, создают коннотативное присутствие смысла, который вполне соотносится с нарочитым пафосом «педагогического» стихотворения. Пусть он даже не реконструируется, а конструируется, это не устраняет из повествования соответствующую метафорику и лексику, которые, вне сомнений, используются автором в качестве средства политической сатиры. Если же говорить о рецептивных возможностях аудитории, то для взрослого читателя 1930-х гг., миновать которого, несмотря на свою «детскость», «Мистер Твистер» не мог, библейский «код» в принципе был актуален.

В 1948 г. в тексте появляется еще одно упоминание о боге — как раз в тот момент, когда Твистеры впервые сталкиваются с чернокожим.

Вдруг иностранец Воскликнул:
— О, боже!
— Боже! — сказали
Старуха и дочь:
Сверху по лестнице
Шел чернокожий,
Темный, как небо
В безлунную ночь [Маршак 1948, с. 23].

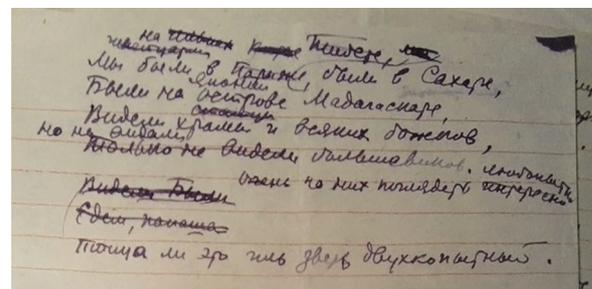
Таким образом Маршак закольцовывает основную часть сюжета божественным именем. Причем сама мысль о кольце не была изобретением послевоенного времени. Она заимствована из неопубликованной редакции, где Твистер еще фигурирует под фамилией Блистер¹⁸ (Л. 23 об.; Л. 28 об.)¹⁹. Нет никаких оснований придавать и этому моменту значение осознанной намеренности, квалифицируя его как телеологически оправданный технический прием. Достаточно того, что тщательно выверяющий свой текст автор позволяет себе пренебречь аллюзивным потенциалом допускаемого им повтора.

В идеологическом смысле Маршак (если допустить, что билейские аллюзии хоть как-то улавливались читателем и самим автором) как будто нарушает границы дозволенного, идя вразрез с общими установками безбожного государства, да и со стратегией того самого издания, где его текст впервые появился: «Ёж», как и прочая советская пресса, вел на своих страницах планомерную антирелигиозную кампанию. Однако, вопреки жестокой атеистической политике, в литературе религиозная символика повсеместно эксплуатировалась. Так что к жестким дискурсивным запретам — для писателей — такого рода риторику отнести трудно. Иначе обстоит дело с критикой. В данном отношении важно, что, не чураясь метафорических средств, которые идеологически «чуждая», но хорошо знакомая риторическая и языковая стихия естественным образом предоставляла, Маршак позволяет эти метафорические средства и критике, и читателю, и себе игнорировать.

Что касается авторских интенций, то внутри самого корпуса текстов, имеющих отношение к «Мистеру Твистеру», существуют все же свидетельства и другого рода, показывающие актуальность религиозного аллегоризма для замысла Маршака — замысла, во-первых, неосуществленного, но оставившего в окончательном тексте свой семантический след, а во-вторых, как раз и позволяющего лучше понять, от чего отталкивался и отказывался сатирик с точки зрения поэтики.

Среди ранних рукописных вариантов сохранился фрагмент беседы семьи Твистеров о предстоящих каникулах, несколько отличающийся от известного текста:

Мы были в Париже, были в Сахаре,
 Были на острове Мадагаскаре
 Видели храмы и всяких божков
 Но не видали большевиков.
 Очень на них посмотреть любопытно,
 Птица ли это иль зверь двухкопытный (Л. 17).



Фрагмент раннего рукописного варианта, Л. 17

В окончательной, опубликованной, редакции Маршак снимает всякое очевидное упоминание о религии. Никаких «храмов», никаких «божков» в ней не останется. Отказывается Маршак, действуя согласно декларируемой им самой логике «пиши ясно», и от «темной» фразы «птица ли это иль зверь двухкопытный», но именно она представляет интерес.

Можно догадываться, что имеет в виду Маршак под противопоставлением птицы и зверя, но точные значения лексем, скорее всего, очевидны далеко не каждому и требуют своей герменевтики. «Дву(х) копытный» — слово, не самое распространенное в русском языке. Оно отсылает при первом взгляде к названию отряда млекопитающих «парнокопытные». Символический статус «птицы» в этом сочетании тоже мало понятен, за исключением того, что птицы летают, а звери привязаны к земле, и одно другому противопоставляется.

Однако все встает на свои места, когда, вспомнив об интенсивной деятельности Маршака-переводчика, мы обращаемся не к русскому, а к английскому языку. «Двухкопытный» — один из вариантов перевода слова “cloven”, обнаруживаемый в целом ряде англо-русских словарей; причем в паре с ним всегда присутствует значение «раздвоенный». Само же “cloven” представляет собой неотъемлемую часть крайне распространенного в английской традиции выражения “cloven hoof”, что более нейтрально и привычно было бы передать как «раздвоенное копыто»²⁰. Теперь уже нет никаких сомнений, что, а точнее, кого имел в виду Маршак. «Раздвоенное копыто» — неизменный атрибут сатаны, или дьявола²¹.

Хотя мне не удалось отыскать более или менее определенного источника фразы, общая семантическая матрица, из которой оно возникает, при опоре на англоязычную литературу вполне поддается «вычислению». Дж. Мэсси еще в 1866 г., впервые, как он замечает,

интерпретируя сонеты Шекспира, характеризовал аллюзивный сюжет скрываемого под розой раздвоенного копыта (cloven hoof/foot) как частотный для елизаветинской драмы вообще; он обнаруживается у Дж. Вебстера в «Белом дьяволе», у Б. Джонсона в «Дьявол — осел» («Черт выставлен ослом»), у У. Шекспира в «Гамлете» [Massey 1866, с. 518–519]. (В русских переводах этих текстов далеко не всегда используются точные эквиваленты.) Кроме прочего, Мэсси обращает внимание и на ряд шекспировских текстов, где некий персонаж метафорически предстает как сочетание ангела и дьявола.

Противопоставление же «птица или дьявол», подразумевающее дилемму «кто ты?», как у Маршака, использует, например (вспомним об этом не для того, чтобы назвать «источник», а чтобы показать, в какого рода контексте она логична), Э. По в «Вороне», причем в роли ключевой повторяющейся метафоры: «“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil! / — Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore...”».

Сравнение коммунистов с чертами не столь уж большая редкость, особенно для 1920-х гг. Д. С. Мережковский с отсылкой к В. В. Розанову и Ф. М. Достоевскому называл большевиков «сынами дьявола» в «Царстве антихриста», превращая эту метафору в сквозную [Мережковский 1922, с. 13]. А. Платонов — пример из другого лагеря — обыгрывал это уподобление в одном из своих ранних рассказов, излагая размышления крестьянина, впервые увидевшего красноармейца: «Не бес же он, и клеймо на нем небесное — звезда» и т. д., и т. п. Сам же «Ёж», что тоже небезынтересно, в последнем номере 1931 г. поместил материал «Ошибка мистера Смита» за подписью Л. Савельева (Л. С. Липавского), который можно рассматривать как своеобразный прозаический «претекст» «Мистера Твистера», с тем принципиальным отличием, что мистер Смит едет в СССР не как турист, а по делу — с религиозной миссией:

Мистер Смит был американец. Он издавал журнал «Загробное образование» с приложением «Полное описание рая и ада». Он объехал все страны, распространяя свой журнал. Под конец он поехал в СССР.

Сойдя с парохода, он сразу спросил:

— Какой самый большой собор в Ленинграде?

— Исаакиевский, — ответили ему. Мистер Смит взял автомобиль и поехал... [Савельев 1931, с. 14].

Иными словами, мысль о религиозных библейских ассоциациях поддерживают самые разнообразные контексты.

Подчеркнем, что главным в поиске «источников» вычеркнутой фразы является не результат, который в любом случае не может

претендовать на абсолютную точность — не менее важной остается вынужденность герменевтических разысканий, подготавливаемая поэтикой фразы. Такому аллюзивному, «барочному» фрагменту текста мог бы позавидовать любой символист (напрашивается что-то вроде пародийно-эталонного стиха Вл. Соловьева: «Но не дразни гиену подозренья, / Мышей тоски! / Не то смотри, как леопарды мщенья / Острыят клыки!»).

И, наконец, самым существенным является факт, что Маршак по разным причинам от всех премудростей решительно отказывается, предпочитая семантической насыщенности стиха, «рифмичность» и ритмичность. Если хрестоматийные советские тексты 1920-х гг. более или менее откровенно эксплуатируют наследие символистической литературы, и в частности, библейскую метафорику²², если, например, странный Платонов требует интерпретации, для того чтобы оправдать абсурдность своего нарратива, а абсурдист Хармс в радикальных случаях настолько разрушает нарратив, что интерпретация становится попросту невозможной (ее не к чему семантически привязать в самом повествовании), то Маршак, как известно, разрешает себе и читателю обойтись лишь звонким сюжетом²³ и самыми элементарными нраво- и политуроками под прикрытием рудиментарного иносказания. Маршак запрещает себе всякую попытку затрудненной поэтики, не говоря уже о стремящейся к абсурду авангардной — как бы ни пытаться ему их навязывать. Тексты классика адресованы читателю совершенно иного типа. Они не выдают чистой морали²⁴; всякого рода открытое морализаторство и явный дидактизм Маршак решительно критикует у других²⁵ и вымарывает у себя²⁶. Они именно аллегоричны (используем здесь символистское противопоставление символа и аллегии), но ровно настолько, чтобы незамысловатую идеологию, практически совпадающую с набором газетных лозунгов, легко мог усвоить читатель.

В символично-семантическом отношении «государственные» стихи Маршака 1930-х гг. прозаичней, чем иная проза. И эта «простота» лишь частично оправдывается принадлежностью текста к жанру детской литературы. К тому же Маршак запрещает себе быть трудным писателем не только в стихах для маленьких, но и в текстах для взрослых, а на Первом съезде писателей он и Горький ставят в один ряд разновозрастных читателей благодаря тематике идущих друг за другом программных речей (Горький говорит о сказке). Простота — табу на специфическую конфигурацию слов и скрытую за ней и неприемлемую для соцреализма неопределенность смыслов.



С. Я. Маршак. Мистер Твистер / рис. М. Скобелева и А. Елисеева. М.: Изд-во «Малыш». 1971.

Впрочем, в координатах сталинской политики искусства устранение как мудреной иносказательности и эвфемистичности, так и однозначной пропаганды, безусловно, представляется одним из политических условий карьерного долгожития советского поэта. Маршак не напрасно вычеркивает целую тираду швейцара, растолковывающего капиталисту: «Мистер, / Вы знаете / В нашей стране / Черные / Белые / Все наравне / Мы уважаем / Семитов / Хамитов / Не уважаем / Одних / Паразитов» (Л. 3 об.).

Ясно, что в российских обстоятельствах разговор о хамитах и семитах политически четче маркирован и более опасен²⁷, чем отсылка к некоему неравенству белых и черных, при условии что последних как социально влиятельной силы в СССР не было. Хотя в качестве символа расовой толерантности они с какого-то времени оказались крайне необходимы власти и в советской реальности присутствуют²⁸.

Маршак избавляется от всяческих референций к советскому «здесь и сейчас», создавая неопределенный «темпорально-пространственный» знак, и в то же время благодаря аллегории позволяет

сейчас и в дальнейшем интерпретировать свои тексты в зависимости от смены политической («газетной») конкретики; время от времени он их лишь чуть-чуть подправляет²⁹.

Но вернемся к швейцару-привратнику. Удаляя фрагменты, где присутствует опасная лексика, Маршак одновременно усиливает суггестивный фон других эпизодов, в частности возвышая швейцара и переводя его из ранга обыкновенных трикстеров в вершителя судеб. Автору не нужна «многоэтажная» туманная метафорика, хотя немногочисленные «зацепки» в черновиках дают возможность утверждать, что игра с библейским символизмом не была для него чем-то совершенно сторонним и в данном случае³⁰. В то же время вычеркнуть слово еще не означает бесследно устранить семантику контекста, которому оно обязано своим появлением. Образовавшееся зияние по-прежнему окружено сетью старых значений и смысловых связей. Насколько бы ни был слаб и даже иллюзорен аллюзивный потенциал рассматриваемых деталей, соотношение задаваемых ими смыслов приводит к характерной для советской риторики 1920–1930-х гг. ситуации, когда сакрализация структуры новой власти приводит к использованию традиционных структур сакрализации, публично отвергаемых, но неявно наследуемых от предшествующей социокультурной формации.

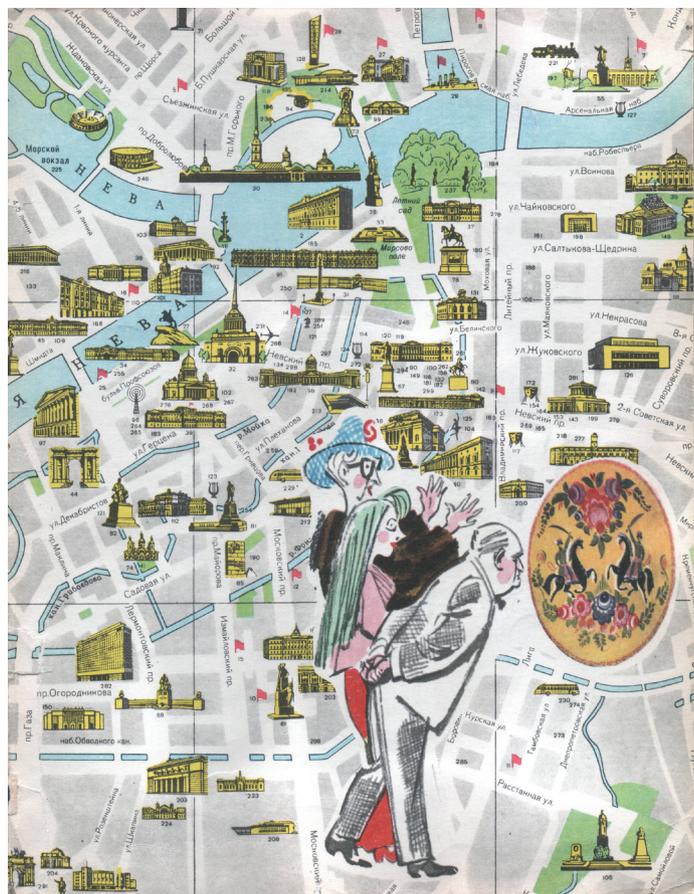
КАЗУС С ЧЕМОДАНАМИ

Зададимся простым — и лишь отчасти ироническим — вопросом, оставаясь в сфере самого что ни на есть простого («имманентного») чтения, — о судьбе чемоданов Твистера в России.

Когда бывший министр садится на корабль, их много: «Следом / Четыре / Идут / Великана / Двадцать четыре / Несут / Чемодана» [Маршак 1933а]. Когда туристы прибывают в Ленинград, их, вероятно, столько же, лишь само описание много лаконичней: «Дамы усажаны. / Сложены вещи. / Автомобиль / Огрызнулся зловеще» [Маршак 1933а].

Но куда чемоданы исчезают потом? Кто, скажем, пронесит их в номер? Читатель (оговоримся, до определенного времени) не находил их ни в тексте, ни на картинках. Роль носильщика исполняет явно не советский швейцар:

Мимо зеркал
По узорам ковра
Медленным шагом
Идут в номера.



С. Я. Маршак. Мистер Твистер / рис. М. Скобелева и А. Елисеева. М.: Изд-во «Малыш». 1971.

Рослый швейцар
В сюртуке
с галунами —
Следом —
Приезжий
В широкой панаме,
Следом —
Старуха
В дорожных очках,
Следом —
Девица
С мартышкой
В руках [Маршак 1933а].

Ни мистер Твистер, ни рослый советский привратник багаж не носят, как будто для обоих это тоже своеобразное табу; о привезенных в Ленинград капиталистических слугах тоже нигде не упоминается.

А что происходит с чемоданами, когда Мистер Твистер, столкнувшись на лестнице с негром, бежит из «Англетера»? Их вновь нигде нет:

Вниз
По ступеням
Большими
Шагами
Мчится
Приезжий
В широкой панаме,
Следом —
Старуха
В дорожных очках,
Следом —
Девица
С мартышкой в руках
Быстро и молча
Садятся в машину,
Зонтиком тычут
В шоферу спину [Маршак 1933а].

Спрашивать, где находились чемоданы, пока мистер Твистер спал в прихожей, а его семья — в буфетной тем более нет смысла (отметим, правда, что и все иллюстрации педантично фиксируют их отсутствие). Однако не ясно и то, почему заслуживший прощения, отправляясь в номер, вместо того чтобы подумать-таки о чемоданах, «взявши / Под мышку / Дочь / И мартышку, / Мчится / Вприпрыжку / По «Англетер» / Мистер / Твистер, / Бывший министр, / Мистер / Твистер, / Миллионер» [Маршак 1933а]. (В одном из ранних вариантов Твистер носил жену: «...взявши под мышку жену, как бутылку, быстро садится в автомобиль...») (Л. 2 об.)

Конечно, подобного рода вопросы вообще, а когда речь идет о стихах для детей особенно, кажутся излишне дотошными. Текст адресован не самому искушенному читателю и тем более не литературоведам; к тому же кто из уважающих себя писателей — даже всеми признанных «реалистов» — не путался в сюжете и героях. Есть повод, объясняя нестыковку, сослаться и на близость подобного «приема» поэтике абсурда: рядом, в том же «Еже», работал Хармс, и даже, как считается, иногда был соавтором Маршака, так что взаимовлияние легко предположить.

Но в том-то и дело, что детская литература лишь до тех пор проста, пока мы ограничиваемся ее пересказами и не учитываем, что поэтика Маршака кардинально отличается от авангардистской. Для Хармса остатки когерентного повествования — сложноустранимые «пережитки», для Маршака, как и для всякого уважающего себя «писателя-(соц)реалиста», побочны всякого рода нарушения повествовательной логики. Маршак действительно пренебрегает условностями фабулы, и читатель спокойно «прощает» ему подобного рода небрежности, но важно, что происходит это с обеих сторон согласно общим принципам политизированной соцреалистической поэтики³¹.

Казус с чемоданами лишь одно из многих требующих прощения «недоразумений», без которых литература, как любое высказывание вообще, невозможна. И цель состоит не в том, чтобы уличить автора в какого-либо рода нарушении логики, хотя для определенной аудитории и некоторого рода искусства это, несомненно, является смыслом. В нашем случае важнее понять, чем в конкретной ситуации писатель позволяет себе пренебречь, не потерпев провала в глазах критики, цензуры, издателя и читателя. Маршак многократно переделывал номера телефонов гостиниц — скорее всего, чтобы «звучало лучше»; по каким-то причинам менял названия гостиниц; «вытачивал» имя главного героя: Порк, Пристор, Блистер... Он постоянно действовал в угоду ритму и рифме: ясно, что негр «высокого роста» скорее всего должен выйти из номера «сто девяносто»³². Стиль «вел» Маршака, однако при всем том поэт далеко не всегда ему подчинялся.

Известным и не совсем безобидным примером такого «неподчинения» является эпизод борьбы Маршака за слово «рожи», после того как писатель решает заменить просторечной лексемой нормированное «лица» в фразе, посвященной автомобилю: «...в лица прохожих бензином дыша». Насколько желательна для поэта была такая редакция, позволяет судить факт, что этот пустяк становится значимой частью поздних публикуемых мемуаров³³. Однако очень скоро Маршак отказывается от стилистически удачного, по его мнению, каламбура, причем его окончательное решение не позволяет забыть как о предубеждениях «учителя» всех советских писателей М. Горького против диалектизмов и вульгаризмов, так и о простейшем сугубо «политико-миметическом» мотиве: а могут ли быть у советских людей «рожи»? В отличие от М. Зощенко, Маршак знал, как правильно отвечать на подобного рода вопросы, и это, можно с

уверенностью сказать, касается любых частных и поэтических вольностей. Случай с чемоданами, которым писатель придает столько сюжетного веса, нельзя считать исключением.

В 1948 г. Маршак устраняет «оплошность», наконец ставшую для него значимой. Ревизия проходит на фоне более заметного «бытового» усовершенствования, тоже превратившегося, судя по воспоминаниям, в предмет особого переживания для поэта: лестницу, по которой поднимались гости и должны были перетаскивать пресловутые чемоданы, он заменил лифтом³⁴. Попутно Маршак добавляет в реплику швейцара только одну изящную фразу:

— Есть,
— Отвечает
Привратник усатый,
— Номер
Девятый
И номер
Десятый.
Первая лестница.
Третий этаж.
Следом за вами
Доставят багаж! [Маршак 1948, с. 19]

С точки зрения «предыстории» текста многочисленные чемоданы Твистера — поздняя вставка, отсутствующая в начальном черновом варианте. Багаж недвусмысленно идентифицирует капиталиста в условиях «капиталистического ноа», и большего от этого эпизода не требовалось. Логическое фабульное оформление мотива было оставлено автором без внимания, однако вольно или невольно получается, что мистер Твистер входит в «рай» без вещей.

ЧИСТОТА И ПОРЯДОК

Когда детскому классику необходимо, он предельно сконцентрирован на фабуле, сюжете и на так называемых «реалистических» бытовых деталях. «Забыв» о багаже мистера Твистера, Маршак, например, готов в подробностях рассказывать, как и какую в гостинице чистят обувь:

Утром
Со щеткой
Пришел
Паренек
Весело взялся
За чистку
Сапог —

Черных и красных,
Широких и узких
Шведских,
Советских
Немецких
Французских.
Вычистил
ровно
В назначенный срок
Несколько пар
Разноцветных сапог [Маршак 1933а].

Вряд ли возникнут сомнения, что развернутая метонимия призвана еще раз утвердить мысль об интернациональности советского «Англетера». Бытописание Маршак использует с легко вычисляемой целью — создать аллегорию строго направленного пропагандистского воздействия. Маршак раз за разом расчетлив в деталях: в последней из процитированных строк вместо символически оправданных «разноцветных» до публикации фигурировали нейтральные по отношению к идее интернационализма «толстокожие» сапоги (Л. 29 об.).

Однако в сцене с пареньком и щеткой помимо нарочитой политической фундированной аллегории содержится символический запас, надо полагать, выходящий за рамки какого-либо осознанного плана. Он приурочен к «идее чистоты» и на удивление удачно согласуется с известным тезисом М. Дуглас. Согласно Дуглас, грязь сама по себе не настолько страшна, чтобы признавать в ней принципиальную общественную опасность. Главным образом она является *символическим* вызовом социальному порядку и табуируется по этой причине [Douglas 1966]. Вне зависимости от того, в какой мере гипотеза о символическом значении чистоты всеохватна, она, как и идеи Штайнера, интересна в нашем случае, даже если принимается во внимание только в качестве определенного типа рецепции, характерной для европейца XX в. В любом случае текст Маршака с ней коррелирует.

У Маршака в «Мистере Твистере» топос «чистоты — нечистоты» действительно выступает в роли символического маркера баланса системы и угрозы ей. Причем неважно, о каком обществе идет речь, социалистическом или капиталистическом. Если в начале «Мистера Твистера», рассказывая о капитализме, Маршак отделяет табуируемых негров от белых, размещая первых на «нечистом» пароходе (грязным он его не называет, используя эвфемизм — «брызжет волна и чадит кочегарка») ³⁵, то в конце он вводит вставной с точки зрения

фабулы эпизод, где подробно повествует о чистоте в советской гостинице. Как будто под давлением логики Дуглас, именно бодрый чистильщик сапог своим появлением и «ритуальным» действием снимает табу с миллионера, возвращая последнего в ситуацию «ноа». (Реакция Твистеров на чернокожего совпадает с моментом наложения табу.)

Чистка обуви и «чистка» души предстают случайным стечением разнородных обстоятельств, но оно наличествует и ему можно найти семантические и символические параллели из других контекстов. Зная о существовании последних, на совпадение трудно не обратить внимания, как, впрочем, трудно игнорировать и тот факт, что для литературы, в том числе советской, метафорика чистоты и грязи важна сама по себе («Я себя под Лениным чищу» из «Владимира Ильича Ленина» Вл. Маяковского в некотором отношении сравнимо с «Мойдодыром» К. Чуковского). С точки же зрения «приема» все гораздо проще. Как мы видели, герой-чистильщик олицетворяет идею расовой толерантности.

Стоит добавить, что мотив чистоты в стихотворении Маршака не имеет никакого отношения к экологической парадигме. Реальное загрязнение окружающей среды его в данном тексте не беспокоит. Показать работающие во время индустриализации заводы Маршаку представляется более важным делом. В редакции «Ежа» при описании Ленинграда Маршак дает следующую картинку: «Город встает / Из-за правого / Борта. / Серые воды, / Много колонн. / Гарью заводы / Коптят небосклон» [Маршак 1933а]. В книге того же года он меняет «копчение» на «чернение»: «Гарью заводы / чернят небосклон» [Маршак 1933б]. И лишь в 1951 г. небо над Ленинградом чуть-чуть проясняется: «Дымом заводы / темнят небосклон» [Маршак 1951, с. 12]. Понятия «чистый» и «нечистый» исчислялись совсем по другому принципу, прежде всего затрагивающему расу, цвет кожи и причастность к сакральному, а не «экологические» значения слов.

Совсем иначе Маршак поступает с другой совокупностью деталей. О спровоцировавшем ситуацию табу «оппоненте» мистера Твистера, кроме того, что он черен, курит короткую трубку и живет тоже, по-видимому, в дорогом номере, из опубликованных версий текста ничего не известно. Однако в черновиках портрет афроамериканца прописан точнее:

Крупного роста,
Прилично одетый,

С толстою тростью,
В очках
И с газетой (Л. 3, 14).

Трость (в варианте — «дубовая»; Л. 6), очки, газета, хорошая одежда — в одном из набросков Маршак попытался выдать его за «негритянского поэта» (Л. 6), как будто «предвосхищая» созыв писательского съезда. (Съезд, как мы помним, фигурирует в тексте «Мистера Твистера»: в черновиках — «химический» (Л. 4 об.), в 1933 — «угнетенных народностей», с 1948 г. — «всемирный» и т. д.)

В другом наброске, согласно которому, кстати, встреча миллионера с цветным происходила во сне, негр был наделен именем, которое отсылает к реальному лицу³⁶:

Им сни[<лось>]<тс>я:
Из комнаты <двадц> один
Веселой походкой
Идет гражданин
Высокого роста
Прилично одетый
С дубового тростью (отчеркнуто автором. — В. В.)

А мистер Мак Кей,
Негритянский поэт,
В очках и с газетой (Л. 6).

Клод Мак-Кей (Claude McKay) — один из заметного числа побывавших в СССР до войны чернокожих, член Коминтерна. Он родился на Ямайке, гостил в Союзе в 1922 и 1923, проживая в Ленинграде и занимая комнату в Доме ученых. Вел активную публичную жизнь, выступая не только в поэтических кругах (хроника фиксирует его в декабре 1922 г. на вечере в «Кузнице» с докладом и чтением стихов [Галушкин 2005, с. 627]), но и на заводах и кораблях. Помимо переводов из поэзии Мак-Кея, в 1923 на русском языке вышла его публицистическая книга «Негры в Америке», а на рубеже 1920-х и 1930-х — романы «Домой в Гарлем», «Банджо». Впрочем, в 1932 г. в 6-м томе «Литературной энциклопедии» творчество Мак-Кея осуждалось за то, что он подменяет классовый конфликт расовым. Подозрительный деятель искусства в конечном счете не прошел и цензуры Маршака.

Исполнявший обязанности переводчика при Мак-Кее Н. К. Чуковский вспоминал: «За свою жизнь я немало видел негров, но это был самый черный негр из всех» [Чуковский 1989, с. 202], — и описывал происшествие, которое с точностью до наоборот отражает сюжет Мистера Твистера:

...мы как-то отправились с ним в Русский музей; он был оживлен, говорлив и весел, как всегда после выпитого утром коньяка. <...> Он вдруг схватил меня за руку и заставил замолчать. Не выпуская моей руки, он увлек меня в угол и усадил рядом с собой на обитую бархатом скамейку. <...> Белые американцы! Мак-Кей глядел на них молча, не двигаясь, и только все крепче сжимал мою руку. Он словно застыл от ненависти. Он не шевельнулся, пока они, осмотрев все картины, не вышли из зала [Чуковский 1989, с. 204–205].

Между прочим, Н. К. Чуковский особое внимание уделяет тщательности, с которой Мак-Кей умывался. Герой же романа Мак-Кея «Домой в Гарлем» в начале повествования работает кочегаром на корабле, и вот тут уж автор не скупится на описание грязи:

О грузовом пароходе, на котором Джек работал кочегаром, он мог бы только сказать, что с палубы ничего не видно было, кроме воды и неба, и что суденышко издавало невыносимое зловоние. Его товарищами по работе были исключительно арабы. <...> Джеку не привыкать было ко всякого рода грязной работе, но тем не менее ему никогда еще не случалось работать в такой ужасной грязи. Белые палубные матросы, на которых лежала уборка, отказывались мыть ватер-клозет, расположенный в помещении кочегаров, так как арабов они презирали [Мак-Кей 1929, с. 10].

Сам Джек «был высокого роста, могучего сложения и совершенно черный» [Мак-Кей 1929, с. 11].

И еще два-три слова о совпадениях. В романе есть героиня по имени Сюзи, ничем не напоминающая Сюзи Маршака. В нем встречается примечание, где переводчик объясняет, что негры себя называют часто не неграми, а «цветным народом» (“colored people”) [Мак-Кей 1929, с. 97], который, как мы помним, не любит мистер Твистер. В нем постоянно звучит «мотив чемодана»: у Джека он всего один, но постоянно фигурирует в поворотных моментах сюжета, когда герой покидает то или иное место. В одном из эпизодов больной и уставший от плохих условий Джек получает возможность жить в хорошей комнате в доме с паровым отоплением и прочими удобствами; при переселении присутствует и чемодан, но главное, как отмечает автор, «Джек был счастлив, как ребенок. Он пустился бы в пляс, если бы мог» [Мак-Кей 1929, с. 166], — схоже ведет себя и мистер Твистер перед получением заветного ключа...

Для Маршака присутствие чернокожего было уместно и необходимо лишь в качестве аллегории, так же как и съезд — лишь как аллегория соответствующего «газетного» понятия. Отсюда, возможно, возникает упорное нагнетание замещающей другие детали черноты вместо детального описания внешности. Сначала — в нереализованной (оставшейся только в рукописи) попытке еще одного портрета:

Вдруг
Иностранцы
Сказали: — о боже!
Сверху
По лестнице
Шел чернокожий.
Черная щетка
Курчавых волос,
Черные щеки,
И уши,
И нос (Л. 28 об.).

Затем — в умножении чернокожих гостиничными зеркалами: «А в зеркалах, / В Золоченых / Оправах, / Шли чернокожие, / Слева и справа» [Маршак 1933а]; или: «А в зеркалах, / Друг на друга / Похожие, / Шли / Чернокожие, / Шли / Чернокожие...» [Маршак 1933б]³⁷.

Твистер в свою очередь тоже утрачивает целый ряд портретных черт, причем укладываемых в парадигму чистоты и порядка и словно подчеркивающих противоположность между табуированным миллионером и афроамериканским щеголем. Вот как он выглядел в одной из рукописных редакций после возвращения в «Англетер»:

Усталый,
<Бездомный>,
Немытый,
Небритый.
У лестницы темной
Заснул, как убитый! (Л. 28 об.).

Этими «реалистическими» деталями Маршак жертвует, оставляя их на откуп иллюстратору и сохраняя только «чистые» маркеры класса и расы. Сам топос чистоты редуцируется и одновременно вытесняется в отдельную вставную сцену — чистки ботинок.

ТАБУ НА БЫТ

И Маршак, и критика всегда рассматривали «Мистера Твистера» как «произведение на политическую тему»³⁸. Однако вопреки устойчивому мнению, коллизия, разворачивающаяся в «Мистере Твистере», не совсем политична. Даже напротив. Твистер — *бывший* министр, отправляющийся в СССР как частное лицо и просто турист. Нельзя сказать, что этому факту значения вообще не придавалось. Согласно «легенде», в 1930-е гг. писатель подвергается осуждению как раз за то, что представил швейцара слишком могущественным существом:

Затруднения были и при каждом переиздании книги. Редакции убеждали меня, будто бы интуристы перестанут ездить к нам, если несколько швейцаров могут объявить мистеру Твистеру бойкот» (письмо от 21 января 1963 г.) [Маршак 1972, с. 460].

Говоря иначе, Маршака критикуют, так как он «нечаянно», наделив чрезмерными полномочиями, *политизировал* вполне бытовую фигуру швейцара. Правы были критики или нет в своей политэкономической оценке, очевидно, что и они, и Маршак привычным для советского публичного дискурса образом табуировали для себя пространство повседневности как таковой. А ведь «Мистер Твистер», по сути, повествует о коммунальном инциденте.

М. Гаспаров отмечает, что «бытовым» текст все более становился в поздних публикациях³⁹. В «предысторическом» периоде, судя по черновикам, все происходило наоборот. Как уже говорилось, Маршак постепенно возвеличивал своего героя. Из суетливого, жуликоватого старикашки он превращался в солидного распорядителя жизненным пространством.

В ранней редакции, где будущий миллионер-турист еще носит фамилию Пристор, в эпизоде, когда объехавшие город заграничные гости, возвращаются в «Англетер», служащий гостиницы представлен так:

Они позвонили
У запертой двери.
И вот осветился
Подъезд в «Англетере».
Старый швейцар
Отодвинул засов... (Л. 4 об.).

Перед самым отъездом незадачливых американцев из «Англетера» Маршак сообщает о швейцаре следующее: «*Старый* швейцар / Отдает им поклон, / В угол *бежит* / И *кричит* / В телефон...» (Л. 4).

В другой, более поздней, редакции, где миллионер уже носит фамилию Блистер, он по-прежнему «стар», и хотя не бегаёт, но «мчится»: «*Старый* швейцар / Отдает им поклон / *Мчится* в подъезд / И кричит в телефон...» (Л. 24 об.).

Интересно, что в одном из промежуточных или предварительных вариантов-набросков Маршак пробует продолжить этот эпизод репликой:

Здравствуй, Григорий
Почтенье и честь
Дельце к тебе
Деликатное есть... (Л. 7 об.).

Иными словами, перед читателем в самом деле предстает эдакий умудренный опытом ловкач, но в то же время, по другой отброшенной версии, — мягкосердечное существо:

Но пожалел их
Усагий швейцар
Был он <слезлив>, хитер,
Добродушен и стар
Он предложил
Им ночлег пролетарский... (Л. 12).

В опубликованном тексте никаких следов мягкотелого хитреца не осталось. Советский швейцар не мчится, а ходит: суетиться либо «бежать вприпрыжку» к гостиничному номеру — прерогатива иностранных туристов. И, конечно, кричать в трубку или использовать «мещанские» выражения, замешанные на ернических уменьшительных-ласкательных суффиксах, он уж точно никак не может.

Удивляться, что критика воспринимала действия швейцара как политическую акцию не приходится, поскольку именно в начале 1930-х гг. (в 1929 учрежден «Интурист») в СССР развернулась кампания за привлечение в страну иностранных туристов. Более того, открытие «туристического сезона», следует думать, и стало «фельетонным» поводом для написания текста. Наконец, в той же самой перспективе очень понятна неуместность прозвучавших против Маршака обвинений. «Интуризм», не показной, а реальный, в СССР очень скоро сошел на нет, если вообще когда-либо начинался. Это полностью соответствовало сталинскому стремлению к изоляции. Критика просчиталась, Маршак же с его пренебрежением к коммерческим интересам страны, напротив, в своем поэтическом выборе оказался в выигрыше.

Политизации быта способствовал контекст. Пятый номер «Ежа» за 1933 г., в котором Маршак впервые опубликовал «Мистера Твистера», был приурочен к «международному празднику трудящихся». На его обложке был помещен рисунок В. Тамби, изображавший корабли на Неве напротив стрелки Васильевского острова, с красными флагами, прожекторами и звездами. Номер открывался заметкой от редакции «У нас и у них»⁴⁰ — предельно политизированным посланием (комментарием-экфрасисом к обложке), выстроенным по общему для советской прессы пропагандистскому шаблону. В ее основе лежала единственная антитеза, собственно и исчерпывающая содержание: «В СССР день первого мая — день радости, день торжества. А в это время в странах, где царит капитал...». Радикализм авторов и «профанность» читателей позволяли сочетать понятия, в

более нейтральном контексте несводимые: «...не могут дать своим наемным рабам ни работы ни хлеба...». Но дело не в том, что подобные лингвистические кульбиты теперь кажутся курьезом, — такого рода первичный контекст предопределял ракурс восприятия стихотворения Маршака. Функциональной заменой «редакционной статьи» позже служил господствующий в СССР публичный дискурсивный фон, для которого противопоставление «у них и у нас» до конца оставалось константой.

«Мистер Твистер» в 1933 г. при всем своем «бытовизме» занимает у редакции «Ежа» эту основную антитезу. Сам же памфлет, если посмотреть на его место в схеме номера, предстает *примером* (в терминах риторики Аристотеля), дополняющим силлогизмы вступительной статьи. Интенционально-рецептивная неразбериха по поводу быта, превращающегося в политику, и политики, переходящей в быт, приводит к запрету на повествование о частной жизни, которого требует от писателя «соцреалистический канон»: о частной жизни следует говорить лишь в связи с государственными интересами.

В постсоветское время вокруг Детгиза, журналов «Чиж» и «Ёж» закрепилась репутация некоего спасительного и духовно-живительного оазиса посреди безжалостной советской действительности. Идея пришла из советской критики и мемуаристики, к которой приложил руку и сам Маршак⁴¹, а способствовали ее укреплению, по-видимому, репрессии против сотрудников Детгиза. При всем том очевидно, что в процессе постсталинского мифотворчества на первый план был выдвинут культ благодушного корпоративного быта, тогда как политический характер продукта, который выдавала творческая «фабрика» издательства, отодвинулся в тень вместе с табуированным именем умершего лидера страны. «Ёж» был журналом агрессивно пропагандистским — как и все прочие медиа прославлял вождя, жарил по служителям церкви и кулакам, распространял информацию о политических процессах, прославлял достижения СССР, настойчиво требовал у пионеров денег на постройку дирижабля и т. д. и т. п.⁴² Требовалась особая «проницательность» работника ГПУ, чтобы найти антисоветчину в текстах Заболоцкого, Введенского, Хармса..., а также «готовность» подследственных самих себя в ней уличать. Принятые в «корпорацию», они, к счастью или к сожалению, не сумели как профессионалы служить ей должным образом — темная заумь, как бы сама по себе предполагающая контрреволюционное содержание и отсутствие

четко прочитываемой политической идеи, то есть недостаточность аллегоризма, и ставили им, помимо чисто политического заговора, в вину [Сажин 2000, с. 525].

Чтобы четче увидеть разницу между «правильной» и «неправильной» «поэтиками быта», известными по истории советской литературы, достаточно вновь вспомнить М. Зощенко, чьи рассказы полностью погружены в бытовую стихию и не столь крепко связаны с основным курсом большой политики. И то, и другое по советской классификации — сатира, но с 1930-х гг. и до смерти Сталина признание со стороны обслуживающей политику критики уготовано только Маршаку.

В «Багаже» (1926), с которым сатирический памфлет Маршака 1933 г. часто и не без оснований сравнивают, ситуация совсем иная. Существенная разница между двумя текстами обнаруживается в разграничении между социальной и политической сатирой (разумеется, направленной вовне). Смена ориентиров хронологически укладывается в рамки перехода от культуры нэпа к культуре 1930-х гг. В отличие от «бытовика» Зощенко Маршак вовремя и правильно сумел уловить новые требования.

О несурзностях «этнографического» плана, касающихся пребывания мистера Твистера в СССР, подробно и справедливо пишет Ю. Левинг. Однако нельзя забывать, что «успешное» чтение текста Маршака было возможно лишь тогда, когда они игнорировались. Таково обязательное условие потребления данного художественного продукта. Не только игнорирование роли охранительных органов в жизни советского города, и особенно «интуристов»⁴³, и не только забвение о недавней смерти Есенина в гостинице «Англетер» («сакральное» с позиций сегодняшнего дня, это место не представляло табу для автора балаганного «Мистера Твистера») — самые простые алогизмы фабулы следует принимать как должное.

В письме В. Д. Разовой, написанном в 1962 г. Маршак признавался: «Нелегко писать детям на политические темы, а мне хотелось добиться и в этих книгах той же конкретности, какая есть в “Сказке о глупом мышонке” или в “Почте”» [Маршак 1968а, с. 529]. Реплика, в которой писатель противопоставляет «обычные» тексты политическим, вновь возвращает нас к проблемам «чистой» поэтики. Стихи Маршака, в противоположность разного рода «орнаментальной» и вообще «поэтической прозе», характерной для начала XX в., очень сюжетны, «грамотны» и близки некоей языковой норме. То, что в них не понятно или не различимо, различения и понимания не

требует; текст и без этого хорош. Он существует, он когерентен. Маршак привлекал к совместной работе авангардистов и абсурдистов, но сам никогда не переходил известных границ, довольствуясь умеренным аллегоризмом.

Этот способ письма был давно освоен и восходил к дореволюционной и досоветской практике фельетониста, работавшего в белой екатеринодарской прессе под псевдонимом д-р Фрикен, к тому прошлому, которое писатель жестко табуировал в начале 1920-х. Весь накопленный набор навыков Маршак сохранил и даже вряд ли усовершенствовал⁴⁵. Единственное, чем Маршак решительно отличается от д-ра Фрикена, — красноречивым отказом от политической критики собственного социального пространства обитания. По четкому принципу «у нас и у них» сатира советского Маршака, в противоположность сарказму д-ра Фрикена, направлена вовне. В области же «внутренней политики» поэт, за небольшими исключениями, теперь, став советским писателем, отдает предпочтение дифирамбам, а грозные фельетоны превращает в «лирические эпиграммы» либо же переводит в ранг нравоучения для больших и маленьких. С точки зрения «техники» Маршаку принципиально ничего не потребовалось менять. Он влился в эстетику соцреализма, лишь скорректировав тематику и идеологически оценочный ракурс.

Чтобы объяснить, почему Горький привлек в качестве союзника своего давнего подопечного и почему добросовестный спец уцелел среди террора, в общем не требуется никаких утаенных мотивов (хотя, вне сомнений, они крайне интересны). Одна из существенных причин, обнаруживающаяся в чисто «вкусовом», эстетическом, но одновременно и утилитарном измерении, очень проста: прозаике Горькому, признававшемуся в своем непонимании поэзии⁴⁶, а затем и Сталину, которого он представлял в литературе, поэт Маршак мог казаться наименьшим злом среди лояльных и даже более истых путаников и нигилистов⁴⁷.

Излишне повторять, что открытый политический террор и жесточайшая идеологическая цензура составляли фундамент жизни в СССР. Детская литература, казалось бы, несколько отдаленная от большой политики и экстремального насилия, на самом деле в условиях беспрецедентной опеки со стороны государства не была и не могла быть исключением из правила. Некоторые политические доминанты в ней, возможно, почти не проглядывали, иные, напротив, представляли в гиперболизированном виде. Однако и те и другие оставались частью дискурсивной реальности и имели

свой эффект — риторический, дидактический, психологический... Причем неизвестно, какие формы воздействовали на читателя сильнее и продолжительней: откровенные пропагандистские или латентно-суггестивные, основывающиеся на непроговариваемых пресуппозициях и умолчаниях. Модель, разделяющая жизнь социума на «внешние» ограничения и «внутреннюю» свободу, цензуру и подцензурное, дозволенное и нет, далеко не всегда позволяет увидеть, какого рода адаптивные реакции составляли базис советской повседневности. Ведь превратившееся в рутину принуждение зачастую не отличалось от свободы. История советского классика, которого по определению трудно заподозрить в неприятии установленного порядка, в этом смысле особенно поучительна. Кажущиеся столь разными (от политических до поэтических), иногда очень факультативными запреты, к которым Маршак вольно или невольно приходит, связаны между собой и закономерны. Поэтика «умеренного аллегоризма» Маршака оказалась одним из тех удачных риторических компромиссов, благодаря которому персональное и всеобщее, частная жизнь и «высокая» политика обрели словесную форму сосуществования, удовлетворившую всех.

Примечания

¹ Об опасности, важной для определения «табу», пишет в недавней крупной работе В. Валери, настаивая, впрочем, на том, что не все табу обязательно с ней связаны [Valeri 2000, с. XXII, 46].

² С интересной оговоркой, что в журнале Дж. Кука, это слово должно трактоваться как не до конца понятое самим Куком [Steiner 1956, с. 23].

³ Дважды в своей книге Штайнер останавливается на том, что полинезийская практика запретов была открыта именно протестантами, называя это событие фактом, который «обязан исторической случайности, но не без значения» [Steiner 1956, с. 50].

⁴ С точки зрения антропологии этот момент может показаться спорным; неразличаемые табу — определенного рода нонсенс. Можно было бы сослаться на концепцию Э. Лича, который включает в понятие табу «запреты эксплицитные и имплицитные, сознательные и бессознательные» [Leach 1964, с. 30], но именно она подвергается серьезной критике за расширительное толкование (см., напр., [Valeri 2000], [Halverson 1976]). Остается лишь еще раз подтвердить нетождественность принимаемого понятия тому «классическому», о котором не перестают спорить антропологи.

⁵ Противопоставление оправдывается самой ролью символизма в русской литературе XX в. Несмотря на то что советская критика ее всячески замалчивала и принижала, не учитывая даже она не могла. Если говорить о Маршаке, Б. Сарнов, например, приступает к осмыслению его поэзии осторожно, но четко указывает на пласт эстетики, против которого как бы «объективно» выступает Маршак: «В ту пору, когда Маршак начинал писать стихи, в поэзии русской господствовал символизм» [Сарнов 1968, с. 32].

⁶ В качестве антагонистической кинематографической репрезентации табу можно рассматривать отечественный фильм Э. Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход запрещен» (1964).

⁷ В советском литературоведении специально и более или менее подробно о «Мистере Твистере» писали с конца 1960-х гг. В 1969 г. о нем вышла статья Б. Е. Галанова «Мистер Блистер и мистер Твистер» [Галанов 1969], где автор цитировал и трактовал фрагменты рукописи; она неоднократно репродуцировалась и в других изданиях (напр., [Галанов 1970] и пр.). М. Л. Гаспаров посвятил часть своей статьи «Маршак и время» сравнению редакций 1933 и 1952 г.; текст был написан в 1973 г., частично опубликован в 1987 [Гаспаров 1987], полностью — в 1994 [Гаспаров 1994]. Совсем недавно вышла книга Ю. Левинга, в которой «Мистеру Твистеру» посвящена подробная глава [Левинг 2010].

⁸ В. Литвинов в 1936 г. замечал: «Исключительно популярен “Мистер Твистер”. Сдавая книгу в библиотеку, ребенок не может не выразить своего восторга и начинает цитировать наизусть» [Литвинов 1935, с. 27]. Впрочем, такую популярность текста вряд ли можно отнести только на счет детей, ведь организацией их чтения занимаются взрослые. В. Шкловский писал о политике больших тиражей, к которым в начале 1930-х перешло Государственное детское издательство: «Это полезно в том отношении, что издаются книги, проверенные на читателя. Книга становится дешевле, а на рынке меньше неудачных книг. Это вредно потому, что выбрано книг слишком мало, меньше чем нужно ребенку для его библиотеки. Вы приходите в магазин детской книги и находите десять-пятнадцать книг. Что хотите, то купите — черного и белого все равно нет» [Шкловский 1935, с. 41].

⁹ 30 декабря 1930 г. в «Ленинских искрах» под названием «Днепрострой» [Маршак 1930]; в январе 1931 г. в первом номере журнала «Еж» под заголовком «Война с Днепром» [Маршак 1931].

¹⁰ Совпадение фамилий открывателя табу для цивилизованного Запада Джеймса Кука и «исполнителя желаний» Томаса Кука — курьезная случайность, но как раз поэтому о ней хочется упомянуть.

¹¹ Курсив во всех цитатах из текстов С. Я. Маршака мой. — В.В.

¹² Уже превратилось в традицию сообщать, что после слов «давай побываем в Советском Союзе» в 1950-е гг. появилось добавление, соотносящееся с программной для послевоенного СССР «Книгой о вкусной и здоровой пище»: «Я буду питаться / Зернистой икрой, / Живую ловить осетрину, / Кататься / На тройке / Над Волгой-рекой / И бегать в колхоз / По малину» [Маршак 1952, с. 68]. Впервые опубликованная в 1939 г., после войны главная кулинарная книга страны выходила в 1945 г. (2-е изд.) и затем почти каждый год тиражом до миллиона экземпляров.

¹³ Хотя неоднократно упоминаемый Штайнер настаивает на той тонкости, что «ноа» концептуально не является противоположностью табу, поскольку просто не подразумевает последнего, рассказ о поездке мистера Твистера в СССР композиционно все же выступает в роли антитезы.

¹⁴ В «Толковом словаре русского языка» 1939 под ред. Д.Н. Ушакова дается с пометой «книжн.» [Ушаков 1939, с. 776].

¹⁵ Сам формат книжек от издания к изданию становился все больше от 11,5 на 14,5 1933 г. до 27 на 20 см. в 1951. На иллюстрации рисунки приведены к одному размеру.

¹⁶ При той тщательности, с которой, судя по воспоминаниям и автографам, Маршак относился к каждой строчке, даже междометие должно было быть для него в каком-то смысле знаменательно, особенно когда речь идет о навязываемых этимологией идеологических коннотациях.

¹⁷ См. подробнее [Вьюгин 2011].

¹⁸ Критика пыталась адаптировать расхождение между жизнью и литературой с помощью жанровых квалификаций, приравнивая «Мистера Твистера» к только что реабилитированной Горьким сказке: «В книжке для ребят старшего возраста “Мистер Твистер” Маршак описывает мир совсем в духе сказки. <...> Кука поэт

характеризует как всесильного волшебника. <...> Шикарная гостиница, в которой происходит действие, описана как замок, полный чудес» [Штейн 1942]. «Маршак написал целую поэму, памфлет для маленьких, сказку про современного злого духа, вдруг оказавшегося беспомощным...» [Галанов 1969].

⁹ При ссылках на архивные материалы (РНБ. Отдел рукописей. Ф. 469. Оп. 1. Ед. хр. 2.) указывается только лист. В некоторых случаях используется транскрипция: курсив в квадратных скобках — вычеркнутый текст; конъектуры — в угловых скобках.

²⁰ В «Англо-русском словаре» В. К. Мюллера и С. К. Боянуса 1931 г. издания в статье «Cleave»: «*cloven hoof* раздвоенное копыто (у двукопытных); *show the cloven hoof* обнаружить злую природу» [Мюллер 1931, с. 198]. В «Настольном англо-русском словаре» С. Г. Займовского в статье «Cloven»: «*footed*, двукопытный; — *hoof*, копыто сатаны, злое намерение» [Займовский 1930, с. 101].

² Возникает, конечно, и ассоциация с устойчивой фразой «посмотрим, что это за птица», но все-таки наличие именно двух компонентов и дизъюнкция заставляют рассматривать фразу как целое, не игнорируя ни одну из ее частей. В то же время из-за отсутствия четкого противопоставления между «птицей» и «двукопытным» в контексте кошерной диеты, отбрасывается версия связи и с этим рядом символики, явно соотносящимся с дискурсом табу.

²² «Вычитывание» скрытых за сюжетом значимых для автора метафорических смыслов вполне плодотворно в отношении большинства хрестоматийных советских текстов 1920-х гг. Тот же самый способ чтения, применяемый к текстам Маршака, как ни старайся, себя не оправдывает. В этом смысле перед нами две контрастные поэтики, с самого начала предполагающие разные способы чтения.

²³ А. Залкинд рассматривал «действенность» как одно из главных условий текста для детей: «Фабула должна неотрывно пронизывать текст» [Залкинд 1935, с. 6], — и хотя он говорил о чтении для дошкольников, очевидно, что Маршак в «Мистере Твистере» этот идеал воплотил. (Залкинд, правда, находил некоторые отступления от данной схемы у Маршака и, сопоставляя его с Чуковским, отдавал некоторое предпочтение последнему.)

²⁴ «Мы стоим за простую, ясную и чистую мораль», — настаивал мэтр и в 1953 г. Однако рассуждения о ее художественном оформлении (с их непреднамеренными оговорками) еще более красноречивы: «Плоская, поверхностная мораль всегда отталкивает и подрывает доверие к литературе и к морали. <...> Если читатель чувствует, что <...> его гонят к определенному выводу, он идет в эту сторону чрезвычайно неохотно. Он подозревает обман...» [Маршак 1953, с. 152]. Это апофеоз суггестивной поэтики по-советски.

²⁵ Критика, особенно после 1934 г., по достоинству оценивала эти осознаваемое самим поэтом стремление: «Следя народной сказке, сказка Маршака несет в себе конкретную мораль, прозрачно сквозящую на протяжении всего произведения и звучащую в конце как непоколебимая формула» [С. Б. 1935, с. 42]. «Нравоучения и поучения вообще органически чужды Маршаку. Он никогда не задается целью сообщить некую мораль и не подбирает материал стихотворения как иллюстрацию к морали. У Маршака происходит обратный процесс: ему хочется рассказать детям что-то интересное, важное, значительное или смешное, а вывод приходит сам по себе, естественно, так, как вырастают выводы из непосредственной практики ребенка» [Трифонова 1935, с. 86]. Трифонова, правда, находит у Маршака несколько исключений из правила, за что и пеняет мэтру. А. Дымшиц в 1955 г. так формулирует это семиотическое свойство: «...у Маршака нравственная идея выступает как их всепроникающая сущность, а отнюдь не как “довесок” к сюжету» [Дымшиц 1955, с. 334]. Однако как бы там ни было, борьба Маршака с занудными «педагогами» в общем сводилась лишь к тому, чтобы поместить горькую пилюлю в сладкую оболочку.

²⁶ В частности, в «Мистере Твистере» он исключает открытое поучение от лица повествователя: «Здесь / Вы случайная / Редкая птица, / Здесь / Обязательно / Надо / Трудиться. / Здесь / Не бывает / Рабов / И господ, / Здесь / Управляет / Рабочий / Народ» (Л. 2 и Л. 7) и в равной степени открытое морализаторство швейцара, раскрывающее воспитательные цели осуществленной им каверзы: «В темной прихожей / Пробыли часы / Старый швейцар, / Поправляя усы, / Усмехаясь / Тихо [*сказал*] промолвил — / Почтенные гости, / Здесь вы привычки / Заморские бросьте / [*Здесь равноправны / И белый и негр*] / Вы получили / Хороший урок. / Только не знаю, / Пойдет ли он впрок. / Я предлагаю / Ночлег пролетарский» (там же. Л. 12 об.).

²⁷ С 1928 г. началось целенаправленное переселение евреев на Дальний Восток. 1930 г. — постановление ЦИК РСФСР об образовании в составе Дальневосточного края Биробиджанского района, ознаменовавшее собой его новый этап.

²⁸ Появлению негров в СССР способствовал Коминтерн. Их, в частности, наряду с американскими индейцами приглашали учиться в московский Коммунистический университет трудящихся Востока им. И. В. Сталина. В 1932 г. Группу афроамериканцев, среди которых был писатель Л. Хьюз, ангажировали для участия в кинематографическом проекте «Черные и белые». Среди других известных афроамериканцев, живших или гостивших в СССР до войны, американский юрист и коммунист У. Л. Паттерсон, братья О. и Х. Холл, Дж. Падмор... В 1925 г. Маяковский советовал обращаться неграм в «Коминтерн, в Москву» («Блек энд уайт»); «Ёж» в 1930-е публиковал «письма» о работе негров в Донбассе [Донбасс 1931, с. 2].

²⁹ «Литературность» литературы — одно из табуируемых качеств в глазах советской критики, проявившееся еще во времена борьбы с формализмом. В отношении Маршака оно выражается, например, в позднем «мифе» о классике — литературном учителе: «Помню, в тридцать восьмом году Маршак приехал на занятия нашей литературной студии в Московском городском доме пионеров», — вспоминал С. Баруздин в 1987 г. и приводил слова Маршака: «Писать надо о том, что видишь, что знаешь, что чувствуешь, а не о том, о чем прочитал в книгах» [Баруздин 1987, с. 6].

³⁰ Изначальная причастность Маршака к культуре Библии в советское время, разумеется, не обсуждалась. На историю своих «Сионид», например, как и на большинство текстов досоветского периода, Маршак в буквальном смысле наложил для себя табу, как только добрался до Ленинграда в 1922 г.

³ Советская критика ощущала эту особенность поэтики Маршака и принимала его «абсурды» (после съезда писателей) на следующих основаниях: «...в противоположность Чуковскому, он и в небыличных стихах дает вескую реалистическую мотивировку действий. Его небылица глубоко материалистична; она изобилует конкретными бытовыми подробностями и отличается поразительной точностью динамического описания» [Бегак 1935, с. 15]. Это было сказано об очень, видимо, материалистичных и реалистичных стихах «Приключения стола и стула»: «Вышиб дубовый стол и по лестнице пошел...»

³² Даже если не учитывать типичное кодирование для гостиниц, в соответствии с которым первой цифрой обозначают этаж, это было невозможно в «Англетере» с его рекламируемыми в начале 1930-х гг. 95 номерами.

³³ «Рожки» появляются в книжном издании текста 1933 г. (в журнале — «лица»), а исчезают в 1937. В 1963 в письме читателю Маршак по этому поводу сообщает: «... тут тоже пришлось уступить лжепедагогическим соображениям людей, боявшихся в детской книге “грубого слова”» [Маршак 1972, с. 461].

³⁴ Вл. Николаев так вспоминает об этом ставшем предметом специального обсуждения эпизоде: «Алё, милый, вы слушаете? — продолжает, задыхаясь и подкашливая, Маршак, — у меня сегодня заработал лифт! <...> нельзя допустить, чтобы такой важный человек, — как-никак отставной министр, — лез на третий этаж пешком, да

еще со своей чопорной мадам и с капризной дочкой?! — Самуил Яковлевич в этом месте залиvisto хохочет» [Галанов 1988, с. 361-362].

³⁵ Сложно представить себе отдельный океанский пассажирский пароход, предназначенный специально для перевозки цветных, хотя по тексту получается, что это так. Вначале, в одном из отброшенных вариантов, Маршак проводит границу между «чистыми» и «нечистыми» более ожидаемым способом, распределяя их по палубам: «Но не <найдешь> / На борту парохода / Негров, китай <цев> / И прочего сброда / Их не пускают / В *[пуска]* первый класс» (Л. 10 об.). В черновиках сохранился еще один, промежуточный, вариант, дающий повод предположить, что речь идет о двух пароходах разного класса — для очень богатых и бедных, где может найтись место и цветным, на нижней палубе: «Негров, китайцев / И прочий народ / Мчит через волны / Другой пароход. / В *нижних каютах* (выделено мной. — В. В.) / Дымно / И жарко» (Л. 21). Чтобы все концы сошлись, цветных должно везти грузовое судно.

³⁶ Об этом впервые упоминает, вероятно, М. Петровский [Петровский 1986, с. 108].

³⁷ В поздних редакциях Маршак, как известно, добавляет негрятя в сцену пробуждения Мистера Твистера [Маршак 1951, с. 32].

³⁸ В. Смирнова практически итожит в 1954 г.: «...Маршак написал острую сатирическую книгу, которую после первых сатирических детских стихов Маяковского можно считать настоящим политическим памфлетом для детей — “Мистер Твистер”» [Смирнова 1954, с. 55].

³⁹ «Он был игровым, а стал бытовым и прямолинейно-обличительным» [Гаспаров 2001, с. 420].

⁴⁰ Весомость этого контекста справедливо подчеркивает Ю. Левинг.

⁴¹ См., напр.: [Маршак 1986б], [Маршак 1961], [Чуковская 1962], [Рахтанов 1988], [Чуковский 1989]. Н.К. Чуковский, правда, что тоже важно, проводит четкую грань между 1920-ми и 1930-ми годами, акцентируя внимание на разрыве Маршака со своими коллегами в момент перехода к новой политике.

⁴² «Со стороны идейно-политической насыщенности стиха “Ёж” занимает первое место», — в 1935 г. констатирует М. Малишевский в статье «О поэзии для детей» [Малишевский 1935, с. 10]. Что же касается «Чижа», то только ретивая советская критика могла упрекать его в недостатке «политической активности» (по сравнению с «Мурзилкой»), подмечая, что «за исключением очень немногих вещей — рассказ о Ленине, об Октябрьской революции, о Первом мая — во всем остальном нет дыхания советской жизни» [Жаворонкова 1935, с. 27].

⁴³ Об опеке «Интуриста» НКВД удачно пишет Л. Максименков, ставя в один ряд приезжающих в СССР писателей и кино- и литературных героев — Воланд, Твистер, импресарио из фильма «Цирк». Другое дело, что все они каким-то мистическим образом «Интурист» минуя. В упомянутой литературе этой реальной организации места не остается — как будто попасть и пребывать в СССР никогда ни для кого не было проблемой [Максименков 2004, с. 288].

⁴⁴ Если быть предельно дотошным в примерке «фикшн» к реальности, то Твистерам с большей вероятностью полагалось бы остановиться в соседней «Астории», а не в «Англетере». В справочнике «Весь Ленинград» за 1932 г. дана специальная помета: «Обслуживание приезжающих иностранцев и интуристов в СССР» [Весь Ленинград 1932, с. 16].

⁴⁵ М. Гаспаров о роли раннего журналистского периода пишет: «Это была хорошая школа стиха: именно здесь поэт усвоил легкость ритма, ясность слова и тот дар экспромта, который не покидал его до поздних лет. Но это не была та поэзия, которую он любил и хотел писать» [Гаспаров 2001, с. 412]. Поэтическая, техниче-

скую, преемственность признавали, пожалуй, все исследователи, другое дело, что советская критика ретроспективно и безоговорочно наделяла даже белого Маршака просоветским мировоззрением.

⁴⁶ Регулярно отвечая начинающим писателям, М. Горький снимал с себя ответственность за обучение стиху. В первом номере «Литературной учебы» Н. Тихонов взялся за инструктаж молодых поэтов. «Идеал стиха, — писал он, — наоборот, состоит в том, что стих огромной силы, великого смысла и звучания понятен тысячам без особого напряжения» [Тихонов 1930, с. 74]. В этой тираде понятно лишь «без особого напряжения».

⁴⁷ Саму по себе поэтику, или риторику простоты, вполне можно рассматривать вне политического измерения, вне имманентной зависимости от советского и русского искусства. Европейская и американская эстетика включена в круг тех же поисков. В конце концов, если говорить о XX в., от горьковского высказывания о Ленине «прост как правда» и вообще советской «эстетики простоты» до манифеста «Против интерпретации» С. Зонтаг и позднего приговского «Давайте читать просто! Давайте признаем, что можно читать просто! А то писатель наворотит черт-те что, а ты вникай!» [Пригов 1998, с. 321] при всей разнородности сравниваемых «литератур» легко протянуть логико-типологическую цепочку. Представляется важным подчеркнуть эту связь и несовпадение областей политики и поэтики.

Источники

- Весь Ленинград. Адресная и справочная книга. Л., 1932.
 Донбасс // Ёж. 1931. № 2.
 Мак-Кей К. Домой в Гарлем. М.; Л.: ЗИФ, [1929].
 Маршак С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1968а. Т. 1.
 Маршак С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1972. Т. 8.
 Маршак С. Я. Дом, увенчанный глобусом // Новый мир. 1968б. № 9.
 Маршак С. Я. Поэзия науки // Воспитание словом. М.: Сов. писатель, 1961.
 Маршак С. Я. Война с Днепром // Ёж. 1931. № 1.
 Маршак С. Я. Днепрострой // Ленинские искры. 30 декабря 1930 г.
 Маршак С. Я. Литература — школе // Советская детская литература. М.; Л.: Детгиз, 1953.
 Маршак С. Я. Мистер Твистер // Ёж. 1933а. № 5 (без пагинации).
 Маршак С. Я. Мистер Твистер. М.; Л.: Мол. гвардия; ОГИЗ, 1933б (без пагинации).
 Маршак С. Я. Мистер Твистер // Маршак С. Я. Стихи. Сказки. Переводы: в 2 кн. М.: Гослитиздат. Кн. 1., 1952.
 Маршак С. Я. Мистер Твистер: сатирическая поэма для детей. РНБ. Отдел рукописей. Ф. 469. Оп. 1. Ед. хр. 2.
 Маршак С. Я. Мистер Твистер. Л.: ОГИЗ; Гос. из-во дет. лит., 1935.
 Маршак С. Я. Мистер Твистер. М.; Л.: Из-во дет. лит., 1937.
 Маршак С. Я. Мистер Твистер. М.; Л.: Из-во дет. лит., 1939.
 Маршак С. Я. Мистер Твистер. М.; Л.: Изд-во дет. лит., 1951.
 Маршак С. Я. Мистер Твистер. М.: Гос. из-во дет. лит. 1959.
 Маршак С. Я. Мистер Твистер. М.: Изд-во Красногвардейск. райпромтреста ММП РСФСР, 1948.
 Савельев Л. Ошибка мистера Смита // Ёж. 1931. № 23-24.
 Чуковский Н. Литературные воспоминания. М.: Сов. писатель, 1989.

Исследования

- Англо-русский словарь / сост. Мюллер В. К., Боянус С. К. Изд. 2. М.: Сов. энцикл.: Огиз РСФСР, 1931.
- Баруздин С.* «В пути с утра до первых звезд...» // Лит. газета. 1987. № 46. 11 нояб. С. 6.
- Бегак Б.* Веселая книжка // Дет. лит. 1935. № 5.
- Вьюгин В. Ю.* «Какая погода была в эпоху Гражданской войны?» (Климатическая метафора в соцреализме) // НЛЮ. 2011. № 108. С. 59–81.
- Галанов Б. Е.* Книжка про книжки: очерки. М.: Дет. лит., 1970.
- Галанов Б. Е.* Мистер Блистер и мистер Твистер // Дет. лит. 1969. № 11.
- Гаспаров М.* Маршак и время // Гаспаров М. О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001.
- Гаспаров М. Л.* Маршак и время // Даугава. 1987. № 11.
- Гаспаров М. Л.* Маршак и время // Лит. учеба. 1994. № 6.
- Дымищц А.* Заметки о творчестве С. Маршака // Русская советская поэзия и народное творчество. Л.: Сов. писатель, 1955.
- Жаворонкова А.* Журналы для младшего возраста // Дет. лит. 1935. № 2.
- Займовский С. Г.* Настольный англо-русский словарь. М.: Гос. изд-во, 1930.
- Залкин А.* О возрастных требованиях к дошкольной художественной книжке (очерк первый) // Дет. лит. 1935. № 5.
- Левинг Ю.* Мистер Твистер в стране большевиков: история в 24-х чемоданах // Левинг Ю. Воспитание оптикой. М.: НЛЮ, 2010. С. 102–252.
- Литвинов В.* Школьная библиотека в роли организатора внеклассного чтения // Дет. лит. 1935. № 6.
- Литературная жизнь России 1920-х гг. События. Отзывы современников. Библиография. Москва и Петроград. 1921–1922 / отв. ред. А. Ю. Галушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 1. Ч. 2.
- Максименков Л.* Очерки номенклатурной истории советской литературы. Западные пилигримы у сталинского престола (Фейхтвангер и другие) // Вопр. литературы. 2004. № 2.
- Малишевский М.* О поэзии для детей // Дет. лит. 1935. № 2.
- Мережковский Д. С.* и др. Царство антихриста. München: Drei Masken Verlag, 1922.
- Петровский М. С.* Книжки нашего детства. М.: Книга, 1986. С. 108.
- Пригов Д.* Прочтение неискушенным сознанием // Sprache und Erzählkunst bei Andrei Platonov / Hrsg. R. Nodel., J. P. Locher. Bern, 1998.
- Рахманов И.* Редактор замыслов // Я думал, чувствовал, я жил: воспоминания о Маршаке / сост. Б. Е. Галанов и др. М.: Сов. писатель, 1988.
- С. Б. Маршак С.* и *Лебедев В.* О глупом мышонке. 6-е изд. Л. Детгиз, 1934. [рец.] // Дет. лит. 1935. № 3.
- Сарнов Б.* Самуил Маршак: очерк поэзии. М.: Худож. лит., 1968.
- «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: Л. Липавский. А. Введенский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников: «Чинари» в текстах, док. и исслед.: в 2 т. / отв. ред. В. Н. Сажин. М.: Ладомир, 2000. Т. 2.
- Смирнова В. С. Я.* Маршак: критико-биографический очерк. М.: Гос. изд-во детск. лит-ры Минист. Просвещ. РСФСР, 1954.
- Тихонов Н.* На опасных путях // Лит. учеба. 1930. № 1.
- Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 3. М.: Гос. изд. иностр. и национальных словарей, 1939. С. 776.
- Трифорова Т. С. Я.* Маршак // Лит. критик. 1935. № 5.

- Чуковская Л.* Маршак-редактор // Дет. лит. М.: Гос. изд. детск. лит-ры., 1962. Вып. 1.
- Шкловский В.* // Дет. лит. 1935. № 5.
- Штейн А. С. Я.* Маршак // Октябрь. 1942. № 7.
- Эткинд Е.* Советские табу // Синтаксис. 1981. № 9.
- Я думал, чувствовал, я жил: воспоминания о Маршаке / сост. Б. Е. Галанов М.: Сов. писатель, 1988. С. 361–362.
- Douglas M.* Purity and Danger: an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo. London: Routledge & K. Paul, 1966.
- Halverson J.* Animal Categories and Terms of Abuse // Man. New Series. 1976. Vol. 11. № 4.
- Leach E. R.* Anthropological aspects of language: Animal categories and verbal abuse // New directions in the study of language / ed. E. H. Lenneberg. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1964.
- Massey G.* Shakespeare's Sonnets Never Before Interpreted: His Private Friends Identified: Together with a Recovered Likeness of Himself. London: Longmans, Green, and Co., 1866.
- Steiner F.* Taboo. London: Cohen & West, 1956.
- Valeri V.* The Forest of Taboos: Morality, Hunting, and Identity among the Huauulu of the Moluccas, 2000.

К ПОЛЕМИКЕ

В. Головин, О. Лучкина, С. Маслинская, И. Сергиенко

ЕЩЕ РАЗ О СПИСКЕ «100 КНИГ»

В очерке анализируется список «100 книг по истории культуры и литературе Российской Федерации» (2013) в контексте истории рекомендательных библиографических списков литературы для детей и юношества.

Ключевые слова: списки для чтения.

История создания списков «100 лучших книг для детей / юношества» насчитывает в России уже почти двести лет. Подобные списки во множестве составляли как различные организации и институты, имеющие отношение к образованию и детскому чтению, так и энтузиасты детской книги. Сегодня эта традиция — в связи с различными, в том числе социо-культурными и идеологическими обстоятельствами — вновь переживает подъем: набирает вес направление непрофессиональной литературной критики, представленное в интернете и сформированное, главным образом, мощно заявившей о себе субкультурой «новых родителей», в обсуждении перечня лучших детских книг активно участвуют читатели-подростки, проводя конкурсы и составляя рейтинговые списки¹, о «золотой полке» детской литературы пишутся книги, и отличные — как, например, литературный путеводитель Мариэтты Чудаковой «Не для взрослых: Время читать!» (2009) и многое другое. Разумеется, циркулярные списки создают и различные официальные структуры, и далее речь пойдет об одном из них, именуемом «Перечень сто книг» (см. Приложение 1), вышедшем в 2013 и вызвавшем наиболее бурную реакцию общественности и экспертного сообщества.

Нынешний список 2013 г., выпущенный под грифом Министерства образования и науки Российской Федерации — потомок, достойный своих предков. С 1817 г. Ученый комитет Министерства народного просвещения выносил суждения «о книгах всякого рода, входящих к министру по разным случаям и для разных предметов от издателей и иным образом». Но практика составления списков для чтения в современном понимании сложилась к 1860-м гг., когда появился новый читатель — ребенок из народа, а книга стала важным инструментом воспитания гражданской идентичности.

В 1862 г. комиссия экспертов при Санкт-Петербургском комитете грамотности предложила список из сорока одобренных книг, в 1863 г. список был расширен до 154 книг. В дальнейшем списки продолжали изменяться как количественно, так и содержательно. Одним из основных рецензентов комитета, подготовивших первые два списка, был Ф. Г. Толль, автор знаменитого указателя «Наша детская литература», вышедшего в 1862 г. (заметим в скобках, что наши современники, составлявшие список, укрылись по советской привычке за псевдонимом «экспертная рабочая группа»). Среди рекомендуемых книг оказались сказки Пушкина, «Конек-Горбунок» Ершова, басни Крылова и Хемницера, «Рассказы бабушки Ириней» князя В. Ф. Одоевского, «Механик-самоучка Петр Иванович Кулибин» и «Книга Наума о великом Божьем мире» М. А. Максимович.

Отбор книг для детского чтения в XIX в. был заботой разнонаправленных сил: государства (Министерство Народного Просвещения, Священный Синод, Военное Министерство, Ведомство учреждений Императрицы Марии), общественных организаций, книжных магазинов, родительских кружков и комитетов, библиотечных комиссий, земских управ, редакций журналов, а также частных лиц (писателей, педагогов, библиографов, ученых, издателей). Именно поэтому в дореволюционной России не существовало единого универсального списка.

В то же время в центре этой очень разветвленной системы институтов, предлагающей рекомендательные списки, находился *ребенок*, т. е. тот, кто будет по этим спискам читать. Например, дети из разных социальных классов должны были читать книги по разным спискам. Детский писатель и учитель И. Ф. Жирков в 1892 г. так писал о выборе книг для крестьянских детей: «Он [крестьянский ребенок] требует пищи здоровой, натуральной, без подслащивания. Ему дайте описания природы, и вообще мира Божьего — как он есть — как она есть, а не как кажется *сквозь чьи-то нежные очки*». Тем не менее, именно через очки чиновников из разных министерств пропускалось большинство опубликованных списков для детского чтения. При смене очков (идеологические приоритеты, направление внешней или внутренней политики, педагогическая теория, etc.) менялся и взгляд на детскую литературу, а вместе с тем и на список для чтения.

Для всех очевидно, какие очки носили советские чиновники Наркомпроса, составлявшие списки в 1930-е гг., само собой разумеется, важное место в списках занимали биографические рассказы о В. И. Ленине, папанинцах, стахановцах и пионерах-героях. И, что

необходимо отметить, это были актуальные персонажи эпохи (к вопросу об актуальности списка мы еще вернемся). Несмотря на идеологический диктат в советское время *рекомендательная библиография* (а именно так называются подобные списки на языке библиотечной терминологии) развивалась решительно: списки составлялись в зависимости от возраста (как правило, в соответствии с этапами (до)школьного пути), региона, где проживает ребенок (что называлось «книги о малой Родине»), национальности (книги на родном языке), специализации школы (детский дом, например) и др. Списки были тематическими, проблемными, методическими, региональными, дифференцированными по возрасту и т. п. Сотни книг и тысячи брошюр со списками и перечнями...

А вот в 2013 г., на наших глазах, буквально за полгода у такого почтенного многочисленного разветвленного семейства родился один единственный сын — универсальный список в 100 книг... Маленький да удаленький. На все случаи жизни... Для среднестатистического российского ребенка без пола, без возраста, без национальной принадлежности, без «малой родины». Одно это говорит о его неполноценности, о том, что он забыл своих прабабушек и прадедушек, тетушек и дядюшек и норовит оторваться от корней.

Но дедушкино наследие неожиданным образом дает о себе знать. «100 книг» — это реставрация читательской парадигмы юности минувшей эпохи, консервация духа советских книжных полок. Даже более того, этот список представляет не «опыт чтения предыдущего поколения» (что в принципе всегда являлось слабым местом таких списков), для этого он слишком единообразен и скуден — все-таки, мы и на самом деле были «самой читающей нацией». «Список 2013 г.», назовем его так, отражает круг чтения мальчика-подростка 1970–1980-х гг., принадлежащего к определенному социокультурному кругу. Что было в его семейной библиотеке? На детской полке — Гайдар, Пантелеев-Белых, Катаев, Кассиль, Рыбаков, Носов, Волков, Драгунский и Успенский, Булычев и Крапивин. А когда юный читатель подрос, появились Адамович, Гранин, Обручев, Пикуль, Богомолов, Бондарев, Бажов, Астафьев, Ильф и Петров, Айтматов, Васильев, Ян, Куприн, Козьма Прутков, Бунин, Шукшин...

Специфическим образом расширенный (прежде всего за счет эпоса) и суженный (полностью проигнорирована зарубежная литература) он обращает на себя внимание своим вопиющим ретроградством (ему подошло бы название «Какие книги читали твои мамы и папы, дедушки и бабушки») и полным равнодушием к возрастной

и гендерной психологии, он оторван от историко-литературного процесса, в котором существенную роль играет феномен литературной состоятельности, лишен национального и регионального измерения.

Но, допустим, этот список 50-летней свежести может быть интересен детям как знакомство с кругом чтения «культурных авторитетов», выросших в 1970-х (именно к ним предлагал обратиться В. В. Путин за консультацией), но зачем предлагать ребенку заведомо зубодробительный эпос? Ни школьник, ни даже современный учитель в большинстве своем не готов к постижению эпоса, даже ритмически прочитать / пропеть(!) былинку ему крайне сложно, не то что самостоятельно понять что к чему (напомним, это список для самостоятельного чтения). До сих пор главы о русском эпосе в школьных учебниках начинаются не со слов о мифе, а со слов «историческое прошлое нашей родины» (версия «исторической школы» в былиноведении конца XIX в.). Самое неожиданное, что список рекомендует издание былин, подготовленное Чичеровым и Уховым в 1962 г. Знаменательно начало вступительной статьи: «Мы, советские люди, гордимся своей могучей отчизной. Нам бесконечно дорого и близко творимое нами настоящее, мы верим в свое светлое будущее, но для нас дорого и наше прошлое. Прошлое нужно помнить для того, чтобы учиться у него. Без прошлого в настоящем нельзя созидать будущее. Наш великий учитель Владимир Ильич Ленин завещал нам: «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество». Всё! Больше в руки эпос современный школьник не возьмет. Никогда. А рекомендовали бы среди научно-популярных книг только одну детскую книжку Б. Н. Путилова «Застава богатырская» (замечательная книга, рассказывающая детям об эпосе, вышедшая в 1990-х гг. в издательстве «Детская литература»), тогда бы и заинтересовали, и подготовили школьников к чтению и пониманию эпоса.

Почему в списке нет детской поэзии (С. Черного или С. Городецкого, или Обэриута, или О. Григорьева), почему нет хотя бы одного произведения автобиографической прозы (Аксакова, Толстого, Гарина-Михайловского, «Детство Никиты» и пр.), почему нет «Недопеска» Ю. Коваля, «Сестры печали» В. Шефнера, «Вам и не снилось» Г. Щербаковой?

И главный вопрос, почему нет ни одного современного писателя, который пишет *сейчас* для тех, кому в 2013 г. 5, 7, 10, 15 лет?!

Тут сказывается семейная наследственность: списки внеклассного чтения, как правило, не фиксируют феномен детской читательской моды или детских читательских предпочтений, поскольку только малая часть читаемых поколением детских книг хрестоматизируется. Впрочем, учителя всегда находили и находят возможность на уроках внеклассного чтения обсуждать с учениками «новинки», строить диалог с детьми на актуальном литературном поле. В основе же списка «100 книг» — менторская взрослая позиция — «читай то, что я читал в детстве».

Остановим себя. Не будем вставать на заведомо бесконечный путь критики, начинающийся со слов «рекомендовали бы...». Всего выше названного нет, потому что не было у составителей четких целей и надлежащей компетенции, чтобы результировать общественное обсуждение (оно велось на сайте <http://knig100.spbu.ru/>, правда, в рекордно короткие сроки в середине лета).

«Хорошая книга дает возможность человеку, вступающему в жизнь, усвоить нормы коммунистической морали» — так писали во вступлении к подобному списку 60 лет назад, в 1953 г. Какая мораль сложится из предлагаемого эклектичного списка 2013 г.? Эпическая картина мира? В угоду чему составители списка *возвращают* в круг чтения тексты, которые они в детстве проходили по школьной программе, например, «Как закалялась сталь» Н. Островского и «Разгром» А. Фадеева? Уже больше 10 лет как эти произведения вышли из школьной программы и даже из внеклассного чтения, их стали забывать... И вдруг... Можно заподозрить составителей в попытке реставрации коммунистической морали? Нет, бояться тут нечего. Проблема в том, что у авторов этого списка нет общей идеи о том, нормы какой морали они хотят донести. И это неудивительно: в современную эпоху дискретизации картин мира такую идею невозможно сформулировать. Поэтому неизбежно и получается эклектический сумбур.

Пусть список «100 книг» — результат чиновнично-педагогической ошибки, но не успешна и сама попытка свести все многообразие истории, культуры и литературы народов Российской Федерации к универсальному номенклатурному перечню. А сколько в нем было бы пунктов неважно — 50, 100, 200 или сотни и сотни. У таких списков нет будущего, ведь он написан *не для детей, а о взрослых*. Увы, «100 книг» — осиротелый «тощий плод», паразитирующий на своих предшественниках.

Примечание

¹ Самый авторитетный и заметный из подобных проектов «Конкурс на лучшее литературное произведение для детей и юношества» (Книгуру) <http://kniguru.info/>

Приложение 1



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ
И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

(МИНОБРНАУКИ РОССИИ)

СТАТС-СЕКРЕТАРЬ –
ЗАМЕСТИТЕЛЬ МИНИСТРА

Тверская ул., д. 11, Москва, 125993.
Тел. (495) 579-55-19, (499) 237-97-63.
Факс (495) 629-68-91
E-mail: info@mon.gov.ru

а) № 16 (Секретарь) № 117 4/1/13

Перечень «100 книг» по истории,
культуре и литературе народов
Российской Федерации

Руководителям органов
исполнительной власти
субъектов Российской Федерации,
осуществляющих управление в
сфере образования

Минобрнауки России направляет перечень «100 книг» по истории, культуре и литературе народов Российской Федерации, рекомендуемых школьникам к самостоятельному прочтению (далее – перечень).

Во исполнение указанного поручения Минобрнауки России с участием органов государственной власти субъектов Российской Федерации, Минкультуры России, Минрегиона России, Российской академии наук, Российской академии образования, а также заинтересованных общественных организаций подготовило сводный список предложений в перечень. Общий список предложений составил около 5 тыс. книг.

Для анализа поступивших предложений и формирования списка «100 книг» была сформирована экспертная рабочая группа по формированию предложений в перечень.

В состав рабочей группы вошли представители Российской академии наук, Российской академии образования, Минкультуры России, Минрегиона России, представители СМИ, общественных и религиозных организаций, учителя.

Кроме того, рассмотрение данного вопроса было организовано:

на международной научно-практической конференции «Чтение детей и взрослых: книга и развитие личности» (Санкт-Петербург, 22-26 апреля 2012 г.)

2

(площадка по обсуждению списка «100 книг» с участием ведущих библиографов детской литературы, специалистов по педагогике и психологии чтения, детских и школьных библиотекарей);

на Всероссийской научно-практической конференции «Современный школьный учебник: качество и доступность» (Московская область, 28-31 мая 2012 г.) с представителями региональных органов управления образованием субъектов Российской Федерации и представителями региональных институтов повышения квалификации.

Общественное обсуждение сформированного списка книг состоялось:

с 31 июля по 7 августа 2012 г. на интернет-площадке, расположенной на сайте knig100.spbu.ru;

с 8 по 15 августа 2012 г. с участием известных деятелей культуры Российской Федерации, включая Общественный совет Министерства культуры Российской Федерации.

Обсуждение Перечня вызвало широкий общественный отклик, в том числе Российского книжного сообщества, СМИ («Российская газета», «Литературная газета», «Независимая газета», «Московский Комсомолец», телеканалы «Культура», «Россия -1», «rktv», «spb24tv»), радиостанции «Радио России», «Эхо Москвы», «Культура», «Христианское радио», «Бизнес – FM», «Радио «КП», «Вести FM», FRNK radio и др.), региональных изданий и СМИ, а также в социальных сетях Интернет.

По итогам работы с учетом мнения общественности и заинтересованных организаций сформирован итоговый список «100 книг» (прилагается).

Перечень может быть использован при организации внеклассной и внеурочной работы с обучающимися.

Образовательному учреждению необходимо осуществлять взаимодействие с родителями, формируя поддержку проекта в родительском сообществе.

Перечень «100 книг» может служить содержательной основой для разработки дополнительной образовательной программы, реализуемой в учреждениях общего и дополнительного образования за счет различных форм работы (книга на уроке,

3

внеклассные события, самостоятельная работа школьника). Представляется важным возрождение и развитие в новых форматах студий, клубов, творческих объединений читателей и других проектов, направленных на поддержку и развитие детского, подросткового и молодежного чтения.

При этом важно обеспечить доступность всех произведений списка для читателей, в том числе использованием образовательных ресурсов сети Интернет, сформировать позитивный в молодежной среде имидж проекта «100 книг» и участия в нем.

Подробные рекомендации по работе с произведениями, включенными в перечень «100 книг по истории, культуре и литературе народов Российской Федерации, рекомендуемых школьникам к самостоятельному прочтению» размещены на сайтах: <http://www.openeducation.fondedu.ru/> и <http://knig100.spbu.ru>.

Приложение: на 3 л. в 1 экз.



Н.В. Третьяк

Приложение

Перечень «100 книг» по истории, культуре и литературе народов Российской Федерации, рекомендуемый школьникам к самостоятельному прочтению

№	Автор	Название
1.	Адамович А., Гранин Д.	Блокадная книга
2.	Айтматов Ч.	И дольше века длится день/ Белый пароход
3.	Аксенов В.	Звездный билет/ Остров Крым
4.	Алексин А.	Мой брат играет на кларнете
5.	Арсеньев В.	Дерсу Узала
6.	Астафьев В.	Пастух и пастушка/ Царь-рыба
7.	Бабель И.	Одесские рассказы / Конармия
8.	Бажов П.	Уральские сказы
9.	Белых Г., Пантелеев А.	Республика Шкид
10.	Богомолов В.	Момент истины (В августе сорок четвертого)
11.	Бондарев Ю.	Батальоны просят огня/ Горячий снег
12.	Боханов А.	Император Александр III
13.	Булгаков М.	Белая гвардия
14.	Булычев К.	Приключения Алисы
15.	Бунин И.	Темные аллеи
16.	Быков В.	Мертвым не больно/ Сотников
17.	Васильев Б.	А зори здесь тихие.../ В списках не значился
18.	Вернадский Г.	Начертание русской истории
19.	Волков А.	Волшебник Изумрудного города
20.	Гайдар А.	Тимур и его команда/ Голубая чашка / Чук и Гек
21.	Гамзатов Р.	Мой Дагестан/ Стихотворения
22.	Гиляровский В.	Москва и москвичи
23.	Гончаров И.	Обыкновенная история
24.	Горянин А.	Россия. История успеха (в 2 книгах)
25.	Грин А.	Алые паруса/ Бегущая по волнам
26.	Гумилев Л.	От Руси до России
27.	Гумилев Н.	Стихотворения
28.	Деникин А.	Очерки русской Смуты
29.	Джалиль М.	Моабитская тетрадь
30.	Довлатов С.	Зона/ Чемодан/ Заповедник/ Рассказы
31.	Достоевский Ф.	Идиот
32.	Драгунский В.	Денискины рассказы
33.	Дудинцев В.	Белые одежды
34.	Думбадзе Н.	Я, бабушка, Илико и Илларион
35.	Ибрагимбеков М.	И не было лучше брата
36.	Ильин И.	О России. Три речи
37.	Ильф И., Петров Е.	Двенадцать стульев/ Золотой телёнок

38.	Ишимова А.	История России в рассказах для детей
39.	Искандер Ф.	Сандро из Чегема
40.	Каверин В.	Два капитана/ Открытая книга
41.	Кассиль Л.	Будьте готовы, Ваше высочество!/ Кондуит и Швамбрания
42.	Катаев В.	Белеет парус одинокий
43.	Кондратьев В.	Сашка
44.	Кончаловская Н.	Наша древняя столица
45.	Крапивин В.	Мальчик со шпагой
46.	Кузьмин В.	Сокровище нартов: Из кабардинских и балкарских сказаний о богатырях-нартах
47.	Куприн А.	Поединок/ Гранатовый браслет
48.	Лагин Л.	Старик Хоттабыч
49.	Лесков Н.	Очарованный странник
50.	Лихачев Д.	«Слово о полку Игореве» и культура его времени/ Раздумья о России (сборник)/ Рассказы русских летописей XII-XIV вв.
51.	Лотман Ю.	Беседы о русской культуре/ Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий
52.	Набоков В.	Дар/ Защита Лужина/ Приглашение на казнь
53.	Некрасов В.	В окопах Сталинграда
54.	Носов Н.	Приключения Незнайки и его друзей/ Незнайка на Луне/ Живая Шляпа/ Мишкина каша
55.	Обручев В.	Земля Санникова
56.	Олеша Ю.	Три толстяка
57.	Островский Н.	Как закалялась сталь
58.	Паустовский К.	Повесть о жизни/ Мещерская сторона
59.	Пикуль В.	Реквием каравану PQ-17/ Миниатюры
60.	Приставкин А.	Ночевала тучка золотая
61.	Петрушевская Л.	Рассказы и повести
62.	Полевой Б.	Повесть о настоящем человеке
63.	Прутков Козьма	Сочинения
64.	Распутин В.	Прощание с Матерой
65.	Рождественский Р.	Стихотворения
66.	Рубцов Н.	Стихотворения
67.	Ру斯塔вели Ш.	Витязь в тигровой шкуре
68.	Рыбаков А.	Кортик/ Бронзовая птица/ Выстрел
69.	Самойлов Д.	Стихотворения
70.	Симонов К.	Стихотворения/ Живые и мертвые
71.	Соловьев Л.	Повесть о Ходже Насреддине
72.	Стругацкий А., Стругацкий Б.	Понедельник начинается в субботу/ Трудно быть богом
73.	Токарева В.	Рассказы и повести
74.	Толстой А.	Князь Серебряный
75.	Толстой Л.	Хаджи-Мурат/ Казаки/ Анна Каренина

76.	Тукай Г.	Шурале
77.	Тынянов Ю.	Пушкин/ Смерть Вазир-Мухтара
78.	Успенский Э.	Крокодил Гена и его друзья/ Дядя Федор, пес и кот
79.	Фадеев А.	Молодая гвардия/ Разгром
80.	Фраерман Р.	Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви
81.	Хетагуров К.	Стихотворения
82.	Шварц Е.	Дракон/ Снежная королева
83.	Шукшин В.	Рассказы
84.	Эйдельман Н.	Лунин/ Твой XIX век
85.	Эренбург И.	Люди, годы, жизнь
86.	Ян В.	Чингиз-хан/ Батый/ К последнему морю
87.	Янин В.	Я послал тебе бересту
88.	Эпосы, былины, летописи	Алпамыш
89.		Гэсэр
90.		Давид Сасунский
91.		Джангар
92.		Калевала
93.		Кёр-оглы
94.		Манас
95.		Олонхо
96.		Урал – Батыр
97.		Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым
98.	Повесть временных лет	
99.	Былины (сост. Чичеров В., Ухов П.)	
100.	Сказки народов России (сост. Ватагин М.)	

СЛОВО ПРАКТИКАМ

Е. Кузьмина, М. Платонова

НОВАЯ ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ВЗГЛЯД БИБЛИОТЕКАРЯ

В одной из своих статей американская исследователь детской литературы Дж. Зайпс замечает: «Сегодня мы имеем дело с фактом создания поразительно огромного количества экспериментальных и экстраординарных текстов и иллюстраций в области детской и юношеской литературы <...>, поэтому вы должны были бы превратиться в каких-то фантастических, компьютеризированных роботов, чтобы успеть прочесть и запомнить все работы, представляющие собой ценными и значимыми для юных читателей»¹. В кратком обзоре, представленном сотрудниками Ленинградской областной детской библиотеки Екатериной Кузьминой и Марией Платоновой рассматриваются книги, входящие, с точки зрения библиотечных специалистов, в круг «новой детской литературы», характеризуется их тематика и проблематика. Публикация библиографического списка, рубрифицированного по тематическому принципу, отражает наиболее распространенные читательские запросы и дополняет обзор.

Современная детская литература представляет собой огромный поток произведений, затрагивающий широкий спектр различных тем и проблем. Некоторые из них традиционны для детской литературы, а появление других стало возможно только сейчас.

Так, традиционной для детской литературы является тема семьи, переживающая сегодня новый взлет популярности. В «новой прозе» для детей и подростков современные семьи, представлены в своих самых разнообразных формах: многочисленные и маленькие, семьи, где сосуществуют представители нескольких поколений и семьи, состоящие из одного родителя и ребенка...

В книге «Вафельное сердце» шведской писательницы Марии Парр читатель видит и то и другое: у главного героя, мальчика по имени Трилле, есть мама и папа, братья и сестры (одна из них — удочеренная), бабушка и бабушкина сестра. Все любят и готовы поддерживать друг друга, взрослые — всегда на стороне детей и пр. У соседки Трилле — девочки Лены есть только мама и Лена часто спрашивает Трилле — а зачем вообще нужны папы? Тем не менее, папа у Лены все-таки появляется, и описание этой коллизии является важной частью книги. Однако в большей степени она рас-

сказывает о дружбе, и, на наш взгляд, это одна из самых светлых детских книг, которая попала в поле зрения библиотечарей за последние время. Еще одна книга Марии Парр под названием «Тоня Глиммердалл» также посвящена взаимоотношениям детей и родителей. Десятилетней Тоне удалось помирить своего крестного с его дочерью, а ведь они не общались друг с другом уже много лет, не в силах просить обиду. Тоне важно, чтобы рядом были взрослые, на которых можно положиться, которые надежны, делая этот мир основательным и настоящим.

В семье Пендервиков, описанной американской писательницей Джинн Бердселл, не хватает мамы. Зато папа, его четыре дочки и большая собака, вечно влипающие во всякие истории, не дадут читателю скучать. Эти истории непосредственны, как сама жизнь, хотя и подводят нас к выводу несколько тривиальному — дети, если им не мешать, всегда сами найдут, чем заняться.

Такая же семейная идиллия описана в книгах нашей соотечественницы Маши Вайсман «Тоска по лобзику» и «Правда, весело?». Хотя, заметим, что идиллия там представлена со скидкой на некую странность и чужаковатость, обязательную в последнее время для героев детской литературы: *«В нашей семье все ненормальные. Папа болен чтением... Мама больна очками и танцами... Сестра больна тетрадами и записками... Верунчик (бабушка) больна едой и оценками... а дедушка болен железной дорогой».*

Даже в таком жанре, как роман ужасов, звучит семейная тема. Подросток Наиль, герой романа Наиля Измайлова «Убы» прогнано стоит страшному монстру, прежде всего движимый желанием спасти своих родителей и маленькую сестру.

В повести Юлии Кузнецовой «Где папа?», получившей вторую премию конкурса КНИГУРУ, описывается ситуация, к которой современная детская литература обращается нечасто — отец девочки Лизы арестован и героине кажется, что рушится мир. Поддержка, дружба и взаимопонимание, существующее между Лизой и ее родителями помогает семье выстоять в беде и преодолеть ее.

У мальчика Цацики, героя книги шведской писательницы Мони Нильсон-Брэнстон «Цацики и его семья» есть только мама, но какая! Его мама играет в рок-группе, умеет стоять на голове и шевелить пальцами ног, а еще — очень, очень любит своего сына. И всегда — на его стороне. Потому что помнит, какой сама была в детстве. Папа Цацики — где-то в Греции, он Ловец Каракатиц. Цацики с мамой едут к нему в гости в книге. Потом мама Цацики выходит замуж

за соседа Свена. Мир мальчика расширяется, обрастает новыми родственниками из Греции и новым папой. Папа родной может приехать в гости, с ним можно ловить каракатиц и отдыхать в Греции, и это — хорошо.

Зарубежные авторы часто описывают странных, эксцентричных взрослых. Стоит вспомнить маму-рокершу («Разрисованная мама» Жаклин Уилсон), чудачку-маму Симоны Ульфы Старка («Чудаки и зануды»), папу и дедушку у Барбру Линдгрэн («Лоранга, Мазарин и Дартаньян»).

В современной детской литературе представлено много «кризисных» семейных ситуаций, когда, например, родители героев расстались или находятся на грани развода. Ситуация решается авторами по-разному, но видна основная тенденция — ободрить и поддержать героя-ребенка. Зачастую описываются случаи, когда взрослым приходится поступиться своими желаниями ради детей. В повести «Само собой и вообще», принадлежащей перу классика австрийской детской литературы Кристин Нестлингер, расставание родителей дети переживают очень тяжело, но в итоге ради детей взрослые объединяются в дружбе «на четверых». В повести Юлии Кузнецовой «Помощница ангела» дочь становится примером для матери и помогает той противостоять деспотичному главе семьи.

Ульф Старк благополучно «разводит» родителей своего героя («Когда танцуют белые медведи»), отстаивая право ребенка выбирать, с кем ему оставаться жить. Но другой герой Старка идет на разные ухищрения, чтоб найти жену для отца, остро ощущая неприкаянность отца и неполноту семьи (повесть «Сикстен»).

Даже при беглом знакомстве с современной детской литературой можно заметить, что несмотря на нарекания части родителей и критиков о том, что «новая детская литература» расшатывает семейные устои, большинство авторов высоко ставят семейные ценности и стремятся привить свои взгляды юному читателю.

Правда, есть одна книга, которая в данном случае стоит особняком. Речь идет о книге молодой немецкой писательницы Беаты Терезы Ханики «Скажи, Красная Шапочка», где описывается странная и страшная для детской литературы ситуация: девочке Мальвине тринадцать лет, и на протяжении половины своей короткой жизни она подвергается «извращенной любви» со стороны своего дедушки, а бабушка и родители девочки как будто ничего не замечают, или искусно делают вид... Несмотря на такую провокационную тему, книга написана тонко и без излишнего натурализма.

Сравнительно новый сюжет в сфере семейной тематики для детей — это истории усыновления. Зачинателем этой темы среди отечественных писателей можно считать Дину Сабитова с ее «Сказками про Марту», повестями «Где нет зимы», «Три твоих имени». Об этом же — книга Тамары Михеевой «Легкие горы»: о том, как важно и сложно ребенку остаться самим собой и в то же время стать членом новой семьи, как не чувствовать себя чужим и ненужным, как семье принимать нового, «другого» человека, смиряясь с его особенностями, как сохранять доверие друг к другу и стать «одним целым». В зарубежной литературе эту тему раскрывают Жаклин Уилсон в повестях «Дневник Трейси Бикер», «Девочка-находка» и «Полночь», и Кэтрин Паттерсон («Великолепная Гилли Хопкинс»).

Кроме семьи, в жизни ребенка есть еще и школа. Сейчас школьная тема возвращается на страницы детской литературы и вновь становится популярной. Интересно отметить, что основные проблемы и сюжеты школьной прозы остались теми же, что и раньше: появление в классе «новенького», борьба за лидерство, поиск друзей, первая любовь, конфликты с учителями и одноклассниками... Повседневную школьную жизнь обычного седьмого класса, со всеми ее реалиями и перипетиями, описывают Андрей Жвалевский и Евгения Пастернак в повести «Типа смотри короче». Повесть этих же авторов «Хочу в школу!» рассказывает о том, как школьники творчески применили на практике полученные в «необычной школе» знания, как они защищали родную школу и осваивались среди «обычных» людей.

«Освоиться» в новом коллективе нужно и герою «Шоколадной войны» американского писателя Роберта Кормье. В закрытой школе свои законы, а в «клубе» учеников они еще строже, и все испытания надо пройти не дрогнув — например, дерзить самому страшному учителю и не участвовать в благотворительной продаже конфет.

На сюжете школьного конфликта основывается и повесть известной шведской писательницы Анники Тор «Правда или последствие». Чтоб завоевать дружбу «лидера» Норе приходится на многое пойти, в том числе и на предательство, воровство и подлость. Она плывет по течению, ругается с матерью, она не хочет ни с кем разговаривать, потому что внутренне ощущает свою неправоту. В книге открытый финал, что оставляет простор для размышлений читателя-подростка.

Школьная жестокость — классическая тема литературы для подростков — легла в основу повести английского писателя Евгения Тривизаса «Потерянные имена». Возвращается и популярная

некогда форма школьной повести — дневник школьника. Повести и рассказы Евгении Ярцевой в сборнике «Апельсиновый зонтик» представлены в виде дневника ее героини-подростка.

К жанру школьной повести можно отнести книгу известной петербургской писательницы Екатерины Мурашовой «Гвардия тревоги». Кажется, здесь собраны все типажи — «новенькая», «отличник», «хулиган», «хороший учитель» и проч. Основной конфликт повести, правда, пролегает вне школьной жизни. Перед читателями предстает современная история «тимуровцев», с погонями, тайнами, убийством, яркими характерами героев и на фоне пронзительных видов Петербурга.

В школу солнечной Италии 1950-х гг. можно попасть, читая книгу Бьянки Питцорно «Послушай мое сердце». Прекрасно описывая характеры итальянцев, автор рассказывает историю двух подруг, которые учатся в школе для девочек, проказничают и борются с самодуршей-учительницей, придирающейся к бедным ученицам.

Проблема социального неравенства затрагивается во многих современных отечественных книгах для подростков.

Повести Илги Понорницкой, вошедшие в сборник «Эй, рыбка!» описывают героиню-подростка, которая выбивается из грубой окружающей действительности, где взрослые гонятся лишь за деньгами, торжествует преступность, а окружающие глухи ко всему, кроме себя.

Герой повести Эдуарда Веркина «Друг-апрель» живет в условиях такой нищеты, что его история может показаться фантастической. Но в книге описывается не только борьба за существование и преодоление препятствий, но и чувство первой любви, которое пеживают герои

В повести Ай ЭН «Библия в SMSках» перед читателем предстают две крайности: жизнь девочки Евы, растущей в среде столичных богачей и жизнь мальчика из глубинки Салима. Темы первой любви, подросткового самоопределения, конфликтов со взрослыми разворачиваются на фоне напряженного социального противостояния.

Предметом детской литературы сегодня становится не только тема социального неравенства. «Другие» герои — инвалиды, представители разных национальностей и пр. появляются сейчас на страницах книг для детей и подростков все чаще и чаще.

Книги для самых маленьких — «Обнимите меня, пожалуйста!» и «Хорошо, что я такой!» англичанина Джона Роу, «Иван Иванович не такой, как все» норвежца Хенрика Ховланда, «Маленький кро-

кодил и большая любовь» немки Даниелы Кулот, равно как и произведения еще многих авторов, прямо говорят, что «другие» — не значит «плохие», и если у каждого из нас есть свои особенности, то это хорошо.

Для подростков проблемы толерантности освещаются не в таком прямолинейном и однозначном ключе. Актуальной, например, продолжает оставаться сложная и болезненная тема межнациональных конфликтов.

Одна из заметных книг на эту тему — тетралогия Анники Тор, стоящая из книг «Остров в море», «Пруд белых лилий», «Глубина Моря», «Открытое море» и истории Джин Литтл «Неуклюжая Анна» и «Ты слышишь пение?». Это едва ли не единственная попытка в детской литературе рассказать о трагедии Холокоста, что, в то же время, не мешает автору описывать мир девочки со всеми его радостями, горестями и заботами. Анника Тор говорит о взаимоотношениях девочки-подростка со сверстниками и взрослыми, о первой любви, взрослении, поисках идентичности и пр. не отказываясь, однако, от коллизий, связанных с «еврейством» героини.

Издательство «Компас-Гид» начало выпуск серии книг для юношества, посвященных особенностям жизни в странах, где существуют разные культуры. Первая в выпуске книга — повесть «Фотография на память» Марии Мартиросовой рассказывает об армяно-азербайджанском конфликте. Иносказательно тема этнических конфликтов поднимается в фэнтезийных книгах Сильваны де Мари «Последний эльф» и Евгениоса Тривизаса «Последний черный кот».

Но люди могут выделяться среди себе подобных не только национальной принадлежностью, но еще и личными особенностями, странностями, болезнями и пр. Теме инвалидов и их жизни в обществе посвящено в последнее время множество подростковых книг.

В современной отечественной литературе первопроходцем, пожалуй, стала Екатерина Мурашова с повестью «Класс коррекции», где рассказывается о мальчике с тяжелыми симптомами ДЦП. Он смог вписаться в новый класс, в том числе и потому, что умел смеяться над собой, хотел обрести друзей и ладить с людьми. Эта повесть вызвала нарекания у многих взрослых читателей и критиков, оставшихся недовольными тем, что реальные проблемы детей-инвалидов и изгоев решаются в фантастическом мире.

Жизнь одиннадцатилетней Мелоди, героини повести американской писательницы Шэрон Дрейпер «Привет, давай поговорим» протекает исключительно в реальном мире. Мелоди — девочка из инвалидной коляски, которая не может себя обслуживать, и не может

сказать ни одного слова, и общается с окружающими при помощи нескольких слов на планшете. Все считают Мелоди умственно отсталой. Но на самом деле — внутри нее существует богатый мир мыслей и фантазий, она знает множество слов и фактов, но только не имеет возможности сказать об этом...

Маленькому герою книги американской писательницы Синтии Лорд «Правила: не снимай штаны в аквариуме» точно не удастся стать таким, как все. Дэвид — аутист, ребенок, который живет по своим законам. Чтоб приблизить его к жизни в обществе, его сестра Кэтрин составляет для него правила этой жизни. Дэвид «достал» Кэтрин своими особенностями, но она очень любит его, хотя и стесняется. В центре, куда она его водит, Кэтрин знакомится с мальчиком-ровесником в инвалидном кресле, который, к тому же не может говорить. Ей удастся с ним подружиться, но как ей сказать новой подруге, что ее друг — инвалид, как пригласить его на школьную вечеринку? Героиня повести Бетси Байерс «Лебединое лето» тоже переживает из-за особенностей младшего брата, из-за проблем в семье, из-за самой себя. Она начинает видеть выход из сложного лабиринта негативных чувств, когда, потеряв заблудившегося брата, понимает, что на самом деле любит его.

Особый взгляд на мир иногда может помогать замечать всякие мелочи и разгадывать детективы — как, например, герою романа Марка Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки» или героям повести Андреаса Штайнхелея «Рико, Оскар и тени темнее темного».

В отечественной литературе тоже есть место «особым людям». Правда, они чаще выступают второстепенными персонажами повествования, как, например, в одном из рассказов Дарьи Вильке из сборника «Грибной дождь для героя» или в ее же повести «Тысяча лиц тишины». Основные темы прозы Вильке, где фигурируют «особые герои», — ответственность, милосердие, способность понять и услышать другого человека.

Отдельно стоит выделить книги, рассматривающие проблемы, которые можно было бы назвать общепсихологическими. К таковым относится, например, фантастическая повесть «Вечный Тук», написанная классиком американской литературы Натали Бэббит в 1975 г. и переведенная на русский почти сорок лет спустя, роман-фэнтези известной российской писательницы Марины Аромштам «Легенде об Ураульфе», антиутопия американского автора Лоис Лоури «Дающий».

Попадают в поле зрения библиотекарей и книги, которые можно было охарактеризовать как христианские, хотя они принадлежат

к разным литературным традициям. «Маленький герцог Ришар Бесстрашный» английской писательницы XIX в. Шарлотты Янг — классическая воспитательная книга девятнадцатого века в хорошем смысле слова. Новой ее можно назвать лишь потому, что по-русски она была издана только в 2012 г. Ришар становится герцогом после гибели своего отца, хотя он еще совсем ребенок. И Ришару приходится учиться быть храбрым, милосердным, мудрым, словом, всему, что необходимо христианину. Совсем другого рода история происходит в книге испанского автора Х. М. Санчеса-Сильва «Марселино Хлеб-и-Вино». Марселино — подкидыш, который воспитывается в монастыре. Однажды он находит на чердаке большое распятие и начинает с ним говорить. Марселино не вполне понимает, что происходит, и разговаривает не с Богом, а с Человеком. И не только разговаривает, а даже кормит, таская с кухни еду. Заканчивается книга крайне нетипично для привычной нам детской литературы: Марселино умирает, отправляется на небо, чтобы встретится там со своей умершей матерью, и это — не трагедия, это — радость.

Смерть главного героя — мотив для детской литературы нетипичный, однако в списке новой литературы есть еще одна книга, которая так и называется — «История моей смерти», написанная молодым автором Антоном Дубининым. Это произведение, обозначенное автором как «повесть-сказка», скорее напоминает современный рыцарский роман, где рассказывается история подростка, живущего и взрослеющего в мире, похожем на европейское Средневековье. Темы те же, что и в реалистических произведениях: любовь, ответственность, отношения с другом, но раскрыты они в необычном ключе. Отношения со временем, вечностью и историческими эпохами — тема сложная, но современные смело авторы предпринимают попытки поговорить со своим читателем о подобных вещах. «Время всегда хорошее» — так назвали свою книгу Андрей Жвалевский и Евгения Пастернак. В ней мальчик из прошлого и девочка из будущего меняются местами и каждый находит себя в чужом времени, понимая при этом, что нет хороших и плохих времен и все времена по-своему хороши. В книге этих же авторов «Москвест» герои попадают в IX в., и, постепенно двигаются вперед до времени настоящего. О связи прошлого с настоящим говорит в своей фантастической повести «Ямы» американский автор Луис Сашар. Предок главного героя не выполнил данное обещание и всю его семью преследуют неудачи. А когда герой, сам того не зная, исполняет давний долг, судьба поворачивается к нему лицом. Героиня книги американской писательницы Ребекки Стед «Когда мы встретимся», написанной на

стыке жанров фэнтези и школьного романа оказывается в еще более сложной ситуации: ее преследует странный человек из будущего, один из ее знакомых, который вернулся в прошлое, чтобы спасти самого себя от смерти. На фоне этих таинственных перемещений во времени разворачивается история взаимоотношений героини с родными, история ее дружбы, школьная жизнь и т. д.

Разумеется, современная детская литература отнюдь не исчерпывается перечисленными выше темами и книгами, в ней есть и другие произведения, заслуживающие внимания. Но в любом случае можно сказать, что современная детская и подростковая литература существует, развивается и далека от упадка.

Примечание

¹ Zipes, Jack The Multicultural Contradictions of International Children's Literature: Three Complaints and Three Wishes // Relentless Progress: The Reconfiguration of Children's Literature, Fairy Tales, and Storytelling. N. Y.: Routledge, 2009. P. 69–77.

НОВАЯ ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА: КНИГИ ИЗ ФОНДОВ ЛОДБ

Тема: Взаимоотношения в семье

1. Бердселл, Джинни. Пендервики : Летняя история про четырех сестер, двух кроликов и одного мальчика, с которым было не скучно: пер. с англ. / Д. Бердселл; пер. Н. Калошина ; худож. Н. Салиенко. — Москва : Розовый жираф, 2011. — 293 [2] с. : ил. — В 2005 г. книга получила премию Национального книжного фонда — Ассоциации издателей, писателей и критиков США — 7000 экз.
2. Вайсман, Мария Евгеньевна. Тоска по лобзику: рассказы / М. Е. Вайсман ; худож. П. Ю. Перевезенцев. — Москва: Август, 2009. — 143 с. : ил. — (Рассказы русских писателей). — 3000 экз.
3. Измайлов, Наиль. Убыр : [роман] / Н. Измайлов ; худож. И. Кучма. — Санкт-Петербург : Азбука, 2012. — 320 с. : ил. — Книга - номинант на премию Национальный бестселлер (2012), победитель (3-е место) Международного детского литературного конкурса им. В.П. Крапивина (2012). — С автографом автора (Ленинградская областная детская библиотека) — 10 000 экз.
4. Кузнецова, Юлия. Где папа? — М.: ИД Мещерякова, 2013. — 248 с. — (NET.NA.KARTE)
5. Нестлингер, Кристине. Само собой и вообще : семейный роман. где есть о чем поразмыслить и над чем посмеяться : пер. с нем. / К. Нестлингер ; пер. В. В. Комарова ; ил. З. М. Сурова, Ф. Л. Суров. — Москва : Самокат, 2008. — 189 [2] с. : ил. — (Лучшая новая книжка). — 5000 экз.
6. Нильсон, Мони. Цацки и его семья : пер. со швед. / М. Нильсон ; худож. П. Линденбаум ; пер. М. Людковская. — Москва : Самокат, 2011. — 150 [1] с. : ил. — (Лучшая новая книжка). — 5000 экз.
7. Парр, Мария. Вафельное сердце : пер. с норв. / М. Парр ; пер. О. Дробот ; худож. С. Касьян. — Москва : Самокат, 2008. — 203 [4] с. : ил. — (Лучшая новая книжка). — 5000 экз.
8. Парр, Мария. Тоня Глиммердал : пер. с норв. / М. Парр ; пер. О. Дробот ; ил. О. Бухаров. — 2-е изд. — Москва : Самокат, 2011. — 280 с. : ил. — (Лучшая новая книжка). — 7000 экз.

9. Патерсон, Кэтрин. Странствие Парка : пер. с англ. / К. Патерсон ; пер. О. Антонова ; худож. А. Власова ; авт. послеслов. О. Бухина. — Москва : Центр Нарния, 2009. — 201 [2] с. : ил. — (Тропа Пилигрима). — Указ. в конце кн. — 3000 экз.
10. Петрова, Анастасия Дмитриевна. Волки на парашютах : маленькая повесть в рассказах / А. Д. Петрова ; худож. Е. Болгова. — Санкт-Петербург : Гриф : Детгиз, 2012. — 107 [4] с. : ил. 3000 экз
11. Старк, Ульф. Пусть танцуют белые медведи : пер. со швед. / У. Старк ; пер. О. Мязотс ; худож. А. Вронская. — Москва : Самокат, 2008. — 173 [3] с. : ил. — (Лучшая новая книжка). — 5000 экз.
12. Старк, Ульф. Умеешь ли ты свистеть, Йоханна? ; Сикстен : пер. со шв. / У. Старк ; Пер. О. Мязотс ; Илл. Я. Хорева. — Москва : Самокат, 2005. — 122 с. : ил. — (Лучшая новая книжка)
13. Файн, Энн. Пучеглазый : пер. с англ. / Э. Файн ; пер. О. Н. Мязотс ; худож. С. Касьян. — Москва : Самокат, 2011. — 205 [1] с. : ил. — (Лучшая новая книжка). — Автор - офицер ордена Британской империи, член Королевского лит. общества, лауреат британской лит. премии British Book Awards и обладатель престижной премии Guardian Award, двукратный обладатель Медали Карнеги. 3000 экз.
14. Ханика, Беате Тереза. Скажи, Красная Шапочка : [роман] : пер. с нем. / Б. Т. Ханика ; Пер. В. Комарова. — Москва : КомпасГид, 2011. — 191 с. — Книга - лауреат 12 премий, в т.ч. вошла в Почетный список IBVY(2012), «Белые вороны»(2010). — 3000 экз.

ТЕМА: ПРИЕМНЫЕ ДЕТИ

1. Михеева, Тамара Витальевна. Легкие горы / Т. В. Михеева ; худож. В. Ермолаев. — Москва : Изд. дом Мещерякова, 2012. — 224 с. : ил. — Автор - лауреат Национальной премии по детской литературе «Заветная мечта» (2007), лауреат Международного конкурса им. С. Михалкова за лучшее произведение для подростков (2008). — 1500 экз.
2. Патерсон, Кэтрин. Великолепная Гилли Хопкинс : пер. с англ. / К. Патерсон ; Пер. Ф. А. Лурье ; Илл. А. Власова. — М. : Центр Нарния, 2003. — 212 С. — (Тропа Пилигрима)
3. Сабитова, Диана Рафисовна. Где нет зимы / Д. Р. Сабитова. — Москва : Самокат, 2011. — 173 [2] с. : ил. — (Встречное движение), 5000 экз.
4. Сабитова, Диана Рафисовна (1969–). Три твоих имени / Д.Р. Сабитова. — Москва: Розовый жираф, 2012. — 185 [4] с. : ил. — (Вот это книга! : от 12 до 15) — 7000 экз.
5. Уилсон, Жаклин. Девочка-находка : [повесть] : пер. с англ. / Ж. Уилсон ; Пер. И. Изотова ; Худож. Н. Шэррат. — Москва : РОСМЭН-ПРЕСС, 2006. — 175 с. : ил. — 7000 экз.

ТЕМА: ШКОЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

1. Аромштам, Марина Семеновна. Когда отдыхают ангелы : для сред. и ст. шк. возраста / М.С. Аромштам ; ил. И. А. Донец, М. С. Щетинская. — 2-е изд. — Москва: КомпасГид, 2011. — 206 с. : ил. — (Дети vs взрослые). — Книга — лауреат Большой премии конкурса «Заветная мечта» (2008), список «Нравится детям Ленинградской области» (2010), список книг мира «Белые вороны» (2011), приз детской признательности «Размышления о Маленьком принце» (2011), список «7 детских книг, которые нравятся взрослым» журнала «Сноб» (2011), каталог «100 новых книг для детей и юношества, которые должны быть в каждой библиотеке» (2011). — 7000 экз.
2. Жвалевский, Андрей Валентинович. Типа смотри короче / А. В. Жвалевский, Е. Б. Пастернак ; худож. В. Коротаева. — Москва : Время, 2013. — 172 [3] с. :

- ил. — (Время-детство!). — Рассказы из сборника - победители конкурса «Книгуру» (2012). — 5000 экз.
3. Жвалевский, Андрей Валентинович. Я хочу в школу! / А. В. Жвалевский, Е. Б. Пастернак ; худож. В. Коротаева. — Москва : Время, 2012. — 320 с. : ил. — (Время-детство) — 5000 экз.
4. Кормье, Роберт. Шоколадная война : роман : пер. с англ. / Р. Кормье ; пер. В. Бабков. — Москва : Розовый жираф, 2012. — 243 с. — (Вот это книга! : от 14 до 17). — 7000 экз.
5. Мурашова, Екатерина Вадимовна. Гвардия тревоги / Е. В. Мурашова. — Москва : Самокат, 2008. — 368 с. — (Встречное движение). — Книга — лауреат Национальной детской литературной премии «Заветная мечта». — 5000 экз.
6. Тассиес, Жозе Антонио. Украденные имена : пер. с исп. / авт. и худож. Ж. А. Тассиес ; пер. М. Кадетова. — Москва : КомпасГид, 2011. — 32 с. : ил. — (Открытый диалог). — Автор — обладатель Большой премии Биеннале иллюстраторов в Братиславе. — 3000 экз.
7. Тор, Анника. Правда или последствия : пер. со швед. / А. Тор ; худож. Т. Кормер ; пер. И. Матышиной. — Москва : Самокат, 2011. — 148 [1] с. : ил. — (Встречное движение), 5000 экз.
8. Ярцева, Евгения. Апельсиновый зонтик: истории, рассказанные восьмиклассницей / Е. Ярцева ; худож. И. Гаврилова. — Москва : Априори-Пресс, 2012. — 144 с. : ил. — Автор — лауреат премий в области детской литературы, в том числе «Заветная мечта» (2008, 2009), «Золотая перо Руси» (2008, 2009), «Книгуру». — 3000 экз.
9. Питцорно, Бьянка. Послушай мое сердце : пер. с итал. / Б. Питцорно ; худож. К. Блейк ; пер. К. Тименчик. — Москва : Самокат, 2011. — 363 [2] с. : ил. — (Лучшая новая книжка). — Автор — номинант на премию Г.Х. Андерсена (2012), иллюстратор — лауреат премии герцога Эдинбургского, самой почетной для дизайнеров в Великобритании (2012). — 5000 экз.

ТЕМА: СОЦИАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ: «БОГАТЫЕ И БЕДНЫЕ»

1. Ая эН. Библия в SMSках / Ая эН ; худож. В. Калныньш. — Москва : Время, 2012. — 301 [2] с. : ил. — (Самое время). — Книга — лауреат Первого всероссийского конкурса литературы для подростков «Книгуру» (2011). — 3000 экз.
2. Веркин, Эдуард Николаевич. Друг-апрель / Э. Н. Веркин. — Москва : ЭКС-МО, 2010. — 350 с. — (Первый опыт любви). — Книга заняла 2-е место на конкурсе С. Михалкова в номинации «Лучшее художественное произведение для подростков». — 6000 экз.
3. Гроссман, Давид. С кем бы побегать : пер. с ивр. / Д. Гроссман ; пер. Гали-Дана, Н. Зингер. — Москва : Розовый жираф, 2011. — 425 [1] с. : ил. — (Вот это книга!). 7000 экз.
4. Понорницкая, Илга (Басова Евгения Владимировна). Эй, Рыбка! / И. Понорницкая. — Москва : Самокат, 2011. — 182 [1] с. : ил. — (Встречное движение). — Автор — финалист конкурса «Книгуру» (2011). — 5000 экз.
5. Раин, Олег. Отроки до потолка : [роман] / О. Раин ; худож. С. Прокопенко. — Екатеринбург : Сократ, 2009. — 309 [2] с. : ил. — (До пятнадцати и старше...). — 3000 экз.

ТЕМА: ТОЛЕРАНТНОСТЬ а) о детях-инвалидах

1. Байерс, Бетси. Лебединое лето : пер. с англ. / Б. Байерс ; Пер. А. Дубинина ; Авт. предислов. О. Бухина ; Худож. А. Власова. — Москва : Центр Нарния, 2007. — 164 [12] с. : ил. — (Тропа Пилигрима)

2. Вильке, Дарья. Грибной дождь для героя / Д. Вильке; худож. Д. Горелышев. — Москва : Самокат, 2011. — 200 с. : ил. — (Лучшая новая книжка)
3. Дрейпер, Шэрон. Привет, давай поговорим : пер. с англ. / Ш. Дрейпер; пер. О. Москаленко. — Москва : Розовый жираф, 2012. — 281 [4] с. : ил. — (Вот это книга! : от 10 до 14). — 5000 экз.
4. Каста, Стефан. Лето Мари-Лу : пер. со швед. / С. Каста; пер. М. Конобеева. — Москва : КомпасГид, 2012. — 254 [1] с. : ил. — (Поколение www). — Роман отмечен премией «Серебряный грифель» (2001) и номинирован на премию им. Бернарда Шоу (2006).
5. Кузнецова, Юлия. Выдуманный Жучок : рассказы о больничной жизни / Ю. Н. Кузнецова; худож. М. Патрушева. — Москва : Центр Нарния, 2011. — 160 с. : ил. — (Наш ковчег : детям и подросткам). — Автор — лауреат детской литературной премии «Заветная мечта» (2009 г.), премии В. Крапивина (2011); Книга включена в список «Книги, помогающие жить» ЦГДБ им. А. П. Гайдара (Москва). — 3000 экз.
6. Лорд, Синтия. Правила. Не снимай штаны в аквариуме! : пер. с англ. / С. Лорд; пер. В. Легунова. — Москва : Мир Детства Медиа, 2011. — 219 [1] с. — (Ход зебры). — Книга удостоена Медали Джона Ньюбери — американской ежегодной литературной премии за выдающийся вклад в развитие литературы для детей. — 5000 экз.
7. Мурашова, Екатерина Вадимовна. Класс коррекции : повесть / Е. В. Мурашова; авт. послеслов. К. Молдавская. — 3-е изд. — Москва : Самокат, 2008. — 188 [3] с. — (Встречное движение). — 5000 экз.
8. Назаркин, Николай. Изумрудная рыбка : палатные рассказы / Н. Назаркин; авт. предисл. и послесл. М. Е. Порядина; худож. Н. Ю. Петрова. — Москва : Самарское кн.изд-во, 2007. — 109 [3] с. : ил. — (Лучшая новая книжка). — 5000 экз.
9. Петросян, Мариам. Дом, в котором. / М. Петросян. — Москва : Livebook : Гаятри, 2012. — 960 с. — 7000 экз.
10. Хэддон, Марк. Загадочное ночное убийство собаки : роман : пер. с англ. / М. Хэддон; Пер. А. Куклей; Худож. А. С. Чернова. — М. : Росмэн, 2004. — 301 С. : ил. — (Премия Букера: избранное).
11. Штайнхёфель, Андреас. Рико, Оскар и тени темнее темного : пер. с нем. / А. Штайнхёфель; пер. В. Комарова; ил. Т. Кормер. — Москва : Самокат, 2012. — 206с. : ил. — (Лучшая новая книжка). — Автор — лауреат многих международных и национальных литературных премий, в том числе премии Э. Кестнера. — 4000 экз.
- б) национальная дискриминация
1. Литтл, Джин. Неуклюжая Анна : пер. с англ. / Дж. Литтл; Пер. О. Бухина; Илл. М. Патрушева. — М. : Центр Нарния, 2005. — 239 С. : ил. — (Тропа Пилигрима)
2. Мари, Сильвана Де. Последний эльф : пер. с ит. / С. Де Мари; пер. Л. Криппа. — Москва : Изд. дом Мешерякова, 2011. — 367 с. : ил. — 3100 экз.
3. Мартиросова, Мария Альбертовна. Фотографии на память / М. А. Мартиросова; авт. предислов. О. Н. Мязотс. — Москва: КомпасГид, 2012. — 80 с. : ил. — (Гражданин мира). — Повесть получила премию им. А.Гайдара от журнала «Пионер» и вошла в шорт-лист премии «Заветная мечта». — 3000 экз.
4. Нильсон, Монни. Цацки и вселенная : пер. со швед. / М. Нильсон; худож. П. Линденбаум; пер. М. Людковская. — Москва : Самокат, 2012. — 152 с. : ил. — (Лучшая новая книжка). — 7000 экз.
5. Тор, Анника. Глубина моря : пер. со швед. / А. Тор; пер. М. Конобеева. — Москва : Самокат, 2009. — 221 [1] с. : ил. — (Встречное движение). — 5000 экз.
7. Тор, Анника. Остров в Море : [повесть : для среднего и старшего школьного возраста] : пер. со швед. / А. Тор; Пер. М. Конобеева; Худож. Е. Андреева. — Москва: Самокат, 2006. — 283, [1] с. : ил — 5000 экз

8. Тор, Анника. Открытое море : пер. со швед. / А. Тор; пер. М. С. Конобеева; худож. Е.В. Андреева. — Москва : Самокат, 2011. — 262 [1] с. : ил. — (Встречное движение). — 5000 экз.
9. Тор, Анника. Пруд белых лилий : пер. со швед. / А. Тор; пер. М. Конобеева; худож. Е. Андреева. — Москва : Самокат, 2008. — 224 с. : ил. — 5000 экз.
10. Тривизас, Евгениос. Последний черный кот : пер. с греч. / Е. Тривизас; худож. С. Уэст; пер. Т. Артюхова. — Москва : Самокат, 2011. — 222 [1] с. : ил. — (Лучшая новая книжка). — Автор - номинант на премию Андерсена в 2006 г. — 5000 экз.

ТЕМА: ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭПОХА, ВРЕМЯ, ВЕЧНОСТЬ

1. Жвалевский, Андрей. Время всегда хорошее / А. В. Жвалевский, Е. Б. Пастернак; худож. В. Коротаяева. — Москва : Время, 2009. — 253 [2] с. : ил. — (Время — детство). — 5000 экз.
2. Жвалевский, Андрей. Москвест : роман-сказка / А. В. Жвалевский, Е. Б. Пастернак; худож. В. Калныныш, Е. Петяева. — Москва : Время, 2011. — 424 [3] с. : ил. — Для замечательной библиотеки от авторов! (Подписи) Ленинградская областная детская библиотека — 5000 экз.
3. Ленковская, Елена. Повелители времени. Две кругосветки / Е. Ленковская. — Москва : Санкт-Петербург; Владимир : Астрель : Астрель-СПб : ВКТ, 2012. — 282с. : ил. — 3500 экз.
4. Сашар, Луис. Ямы : пер. с англ. / Л. Сашар; пер. Т. Иванова. — Москва : Розовый жираф, 2011. — 280 с. : ил. — (Вот это книга!). — 7000 экз.
5. Стед, Ребекка. Когда мы встретимся : пер. с англ. / Р. Стед; пер. Е. Канищева; худож. В. Тентлер. — Москва : Розовый жираф, 2012. — 223 с. : ил. — Книга - лауреат премии Ньюбери за выдающийся вклад в американскую литературу для детей (2010) 7000 экз.

ТЕМА: ФИЛОСОФСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

1. Аромштам, Марина. Легенда об Ураульфе, или Три части Белого / М. С. Аромштам. — Москва : КомпасГид, 2011. — 464 с. — 5000 экз.
2. Бэббит, Натали. Вечный Тук : пер. с англ. / Н. Бэббит; пер. О. Блейз; худож. П. Бахтина. — Москва : Розовый жираф, 2012. — 191с. : ил. — 5000 экз.
3. Дубинин, Антон. История моей смерти : повесть-сказка / А. Дубинин; худож. Л. Винарова. — Москва : Центр Нарния, 2011. — 251 [2] с. : ил. — (Мир для всех: полеты нашей фантазии). — 2000 экз.
4. Лоури, Лоис. Дающий : пер. с англ. / Л. Лоури; пер. А. Шур. — Москва : Розовый жираф, 2011. — 251 [2] с. : ил. — Автор - дважды обладательница медали Джона Ньюбери, за выдающийся вклад в американскую литературу для детей. — 7000 экз.
5. Мурлева, Жан-Клод. Зимняя битва : пер. с фр. / Ж.-К. Мурлева; Пер. Н. Д. Шаховская. — Москва : Самокат, 2007. — 358 [2] с. — 5000 экз.
5. Ризль, Йорн. Мальчик, который хотел стать человеком : пер. с дат. / Й. Ризль; худож. Л.Г. Горлина; пер. П.Ю. Перевезенцев. — Москва : Самокат, 2011. — 196 [3] с. : ил. — (Точка отсчета). — , 3000 экз.
6. Санчес-Сильва, Хосе Мария. Марселино Хлеб-и-Вино. Большое путешествие Марселино : пер. с исп. / Х. М. Санчес-Сильва; пер. А. Розенблом; худож. М. Патрушева. — Москва : Центр Нарния, 2009. — 176 [2] с. : ил. — (Тропа Пилигрима). — 3000 экз.
7. Янг, Шарлотта Мэри. Маленький герцог Ришар Бесстрашный : пер. с англ. / Ш. М. Янг; пер. Л. Б. Сумм; худож. Ю. С. Сметанина. — Москва : Самокат, 2012. — 179 [3] с. : ил. — (Точка отсчета). — 5000 экз.

КОНФЕРЕНЦИИ И ПРОЕКТЫ

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ СЕМИНАР «ДЕТСКИЕ КНИГИ В КРУГЕ ЧТЕНИЯ ВЗРОСЛЫХ»: ПЕРВЫЕ ИТОГИ

Начиная с осени 2011 г. в Москве, на базе Московского городского педагогического университета регулярно действует научно-практический семинар, видящий свою основную задачу в углубленном и новаторском осмыслении сферы детского чтения, в консолидации специалистов и энтузиастов, причастных к проблематике семинара. Итоги работы семинара представлены в кратком обзоре организатора и идеолога проекта Екатерины Асоновой.

Еще до начала ведения семинара на постоянной основе мне, как его организатору, пришлось столкнуться с тем, что внимание к литературе для детей в среде родителей ничтожно мало (причем даже в том случае, когда речь идет о представителях профессионального круга — педагогах и психологах). В то же время интерес к теме чтения — что читают наши дети? как читать с детьми? — достаточно устойчив и очевиден.

Это парадоксальное противоречие стало решающим: мы отдавали себе отчет в том, что начинаем работу семинара вне профессионального информационного поля, и в том, что наша деятельность необходима.

Первые семинарские занятия были организованы для педагогов и психологов, работающих с детьми и подростками в детских домах и центрах помощи семье и детям. То есть для специалистов, чаще всего очень далеких как от знакомства с литературным процессом, так и от профессиональной рефлексии по поводу специфики детского и юношеского чтения. Наши первые занятия рассматривали особый опыт работы с литературными произведениями: участники семинара осваивали чтение уже знакомых и еще неизвестных текстов для их использования в работе с детьми, попавшими в сложную жизненную ситуацию. Хочется отметить, что такие социальные и специальные практики чтения не новы — например, подобный подход к чтению активно развивался в первой половине XX в. в Америке. Специфические задачи первых семинаров определили особый выбор текстов для обсуждения: будь то народные сказки, литератур-

ные произведения прошлого или современности — все они так или иначе помогали решать задачи социализации детей и подростков, рассказывали об эмоциональном мире человека, раскрывали сложность и ценность семейных, межличностных взаимоотношений. Наибольший интерес вызывали книги, позволяющие увидеть со стороны ситуации насилия и неблагополучия детей и подростков. Несколько семинаров были целенаправленно посвящены «книгам на опасные темы», рассматривая вопрос о том может ли детская книга способствовать защите ребенка от жестокого обращения. Среди обсуждаемых книг была и классика, и образцы современной детской литературы (в основном, выпускаемые издательствами, специализирующимися на «проблемной» детской литературе: КомпасГид, Самокат, Мир Детства-Медиа, Центр «Нарния», Розовый жираф, Клевер) и книги известных психологов Л. Петрановской и Т. Губиной, адресованные взрослому читателю.

Идея организации встреч на постоянной основе родилась из постановки самой проблемы: особого внимания взрослых людей к чтению и обсуждению книг для детей. Произошло это в октябре 2011 г. на Фестивале науки, ежегодно проходящем в Москве, в рамках одного мероприятия, проводившегося в Московском гуманитарном педагогическом институте. Поводом к дискуссии послужило появление научного альманаха «Детские чтения», основной темой обсуждения стали вопросы, предложенные в анкете первого номера альманаха¹.

Следующее заседание, состоявшееся в ноябре 2011 г., собрало аудиторию уже более многочисленную. Участникам семинара была представлена презентация нового журнала о детской литературе «Переплет»², проведенная создателем «Переплета» Алексеем Олейниковым, детскими писательницами Юлией Кузнецовой и Аей Эн. Внимание участников семинара было направлено на сам феномен существования литературного процесса сегодня, а деятельность семинара «Детские книги в кругу чтения взрослых» была определена как часть общего процесса по углублению и развитию исследований в сфере детской литературы и детского чтения. Такое понимание целей и задач семинара определило его дальнейшее содержание: тема каждого заседания формулировалась с учетом актуальных явлений литературного процесса и современной культуры детства.

Переход от сугубо филологического, историко-литературоведческого подхода к социо-культурному и рецептивному позволил выявить две ключевые проблемы в сфере детской литературы, вол-

нующие сегодня родителей и специалистов, работающих с детьми и детской книгой:

1. Что можно предложить ребенку для чтения?
2. Как читать книги вместе с ребенком или как организовать его самостоятельное чтение?

Несмотря на то, что первая проблема кажется более насущной, вопросы о том, как читать ту или иную книгу, как организовать детское чтение, оказываются и сложнее и важнее. Во главу угла в работе семинара ставится осмысление возможных практик чтения. Тематическое, проблемное обсуждение художественного текста, актуализирующее социальные проблемы — это осознание потребности в чтении как социальной практике, личностное включение в проблематику (а взрослыми людьми чтение детской литературы осознается как осознанная профессиональная и личная необходимость) создает ориентиры для включения родителей, педагогов, психологов в литературный процесс — поиск книги для чтения (собственного, семейного, педагогического или терапевтического) приобретает целенаправленный, осмысленный характер.

Опыт работы с литературой для детей в непрофильной аудитории имеет особую ценность (к слову сказать, говорить о детской литературе сложнее всего с теми, кто по роду своей специальности должен в ней ориентироваться — учителями начальной школы и словесниками). Присутствие на семинарских занятиях по детской литературе участников с самым разным жизненным и профессиональным бэкграундом дает особый эффект. Форма работы семинара, предполагающая свободное обсуждение, позволяет представить и взаимно обогатить самые разные точки зрения.

Таким образом, основная идея, социальное и научно-практическое значение семинара — это создание информационного поля, совмещающего различные точки зрения, практики чтения: членами семинара и спикерами становятся филологи, библиотекари, школьные учителя различных специальностей от начальной школы до старшей, педагоги дополнительного образования (руководители детских коллективов), психологи и социальные работники и педагоги, писатели, редакторы, издатели, критики детской литературы и художники. Отдельную категорию участников составляют родители и дети. Численность участников каждого семинара составляет от 20 до 50 человек, среди них выделяется категория постоянных участников — тех, кто поддерживает системность встреч, активно участвует в обсуждении тематики, распространении материалов

и пр. В то же время аудитория семинара постоянно обновляется: приходят слушатели, привлеченные определенной темой, встречей с автором и т. д.

Существование и развитие научно-практического семинара стало возможно при поддержке Московского городского педагогического университета (ранее семинар базировался в Московском гуманитарном педагогическом институте, который вошел в состав МГПУ), но хочется подчеркнуть, что этот проект имеет характер общественной инициативы, когда всем участникам важна вовлеченность в информационное пространство, значительно расширившее привычные границы научного мероприятия. М. Павловец, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы и методики Института гуманитарных наук МГПУ, отмечает: «Для меня крайне важно, что семинар «Детские книги в кругу чтения взрослых» институционализирован через Московский городской педагогический университет, который не только предоставляет площадку для семинара, но и является одним из его информационных спонсоров. Благодаря семинару университет не замыкается в себе и осуществляемой им основной образовательной деятельности, получает выход в социум, возможность отслеживать происходящие в обществе процессы и формирующиеся запросы и отвечать на них; с другой стороны — предоставляет семинару свои организационные, технические и «людские» ресурсы. Это принципиально новая, более высокая форма сотрудничества социальных институтов, отчасти напоминающая симбиоз, но при этом не предполагающая «жесткой сцепки» для ее участников».

Если бы проект «Детские книги в кругу чтения взрослых» не получил такой мощной общественной поддержки, он бы не состоялся. Начало деятельности семинара началось по моей личной инициативе, осуществление которой было бы невозможно без ощущения потребности участников в организуемых встречах.

Как показал опыт уже происшедших в рамках семинара встреч, проговаривание казалось бы даже общих мест производило особый эффект — эффект гармонизации собственного самоощущения в социуме: включение в группу единомышленников, поддержку и расширение представлений о проблеме или путях ее решения. Информационных площадок и сообществ, где можно было бы рассматривать и обсуждать проблему детского чтения и взаимодействия в этой сфере взрослых и детей с современных позиций, на сегодняшний день не так уж много. Еще меньше ориентиров — известных, вызывающих доверие экспертных институций, поэтому

перед семинаром «Детские книги в круге чтения взрослых» стоит еще одна немаловажная задача — осуществить коммуникацию между специалистами и энтузиастами детской литературы и детского чтения.

Регулярно действуя в течение вот уже почти двух лет, наш семинар постепенно завоевывает признание как в литературных, так и педагогических кругах. Однако приходится признать тот факт, что площадка пока не стала привлекательной для тех немногих могикан, кто сейчас занимается детской литературой профессионально — редкими гостями становятся филологи, культурологи. Формат семинара не предполагает сугубо научных сообщений, так как находится на стыке науки и практики, что заставляет перенести акцент с научного изучения текста на исследование прагматических аспектов детского чтения и детской литературы. В обществе на данный момент только формируется представление о том, что научные исследования должны быть востребованы самим обществом, а эксперт — это профессионал, готовый решать реальные задачи, а не изыскивать их в замкнутом пространстве архива. И надо сказать, что решение этой проблемы — одна из основных задач проекта на данный момент.

Сегодня семинар активно развивается как информационный проект: это связано с тем, что многие люди, интересующиеся вопросами, обсуждаемыми на семинаре, живут в разных городах и регионах России, и именно для них мы начали записывать семинары на диктофон, а сейчас перешли к видеосъемке. Видеосюжеты рассматриваются как своеобразное пособие для тех, кто включается в процесс поддержки и развития детского чтения.

Немаловажным для нас, постоянных участников семинара, становится возможность создать информационное пространство поддержки детской литературы и детского чтения: происходит своеобразное движение от общения и обсуждения к пониманию того, что необходимо исследовать в этой области в первую очередь, свод каких научных, методических, библиографических текстов востребован сегодня.

ХРОНИКИ СЕМИНАРА

Декабрь 2012

Тема: Христианские образы и мотивы в детской художественной литературе

На семинаре выступила А. В. Годинер, редактор издательства «Центр Нарния», поделившись с собравшимися своим читательским опытом рассказав о деятельности кружка любителей чтения,

которым она руководила в 1980–1990 гг., а также о своей работе в сфере издания детской книги. В рамках семинара обсуждались вопросы о том, как произведения детской литературы могут быть соотнесены с текстом Библии, уяснялось в чем состоят ценностные ожидания взрослого читателя, скрывающиеся за словами «воспитание», «нравственность», «духовность» и т. д. А. В. Годинер в своем выступлении рассмотрела тему «христианских образов», часто трактуемую как узкую и касающуюся только воцерковленной части населения, как область общечеловеческого понимания, связанную с функцией детской литературы в качестве инструмента межпоколенческой коммуникации и т. д.

Январь 2012

Тема: Искусство оформления детской книги, или зачем нужны картинки в детской книжке?

В семинаре принимали участие художники-иллюстраторы Елена Герчук и Илья Донец, иллюстратор и арт-директор ИД «Самокат» Татьяна Кормер. Е. Герчук говорила о том, что диалог между текстом писателя и работой художника книги, возникающий в процессе издания — это пространство, в котором воспитывается свободный читатель.

Февраль 2012

Тема: Социальные модели в литературе для детей: отношение в обществе к детям, оставшимся без родителей, приемные семьи

На семинаре выступила Татьяна Губина — психолог, работающий в сфере подготовки приемных родителей, автор книги «Кузя, Мишка, Верочка и другие ничейные дети». Она рассказывала о том, как в литературе, написанной в конце XIX — начале XX века отразились социальные модели того времени, как авторы классических произведений описывали состояние общества, семьи, социальных институтов и пр. Речь шла о произведениях, до сих пор входящих в круг детского чтения: «Оливер Твист» Ч. Диккенса, «Джейн Эйр» Ш. Бронте, «Отверженные» В. Гюго (история Козетты и Гавроша), «Пьеретта» О. Бальзака, «Война и Мир» Л. Н. Толстого (история Сони), «Мэнсфилд-парк» Д. Остен, «Пиковая дама» А. С. Пушкина. Обсуждение было довольно острым и строилось вокруг таких понятий, как миф о сироте и мифы о приемных семьях, социальные механизмы общественной заботы о сироте, «роли и месте» приемного ребенка в семье — взаимоотношения внутри семьи, отношение общества, двойственность положения.

Март 2012

Тема: Драматургия для детей и подростков: современные пьесы и практики их чтения

Данный семинар проходил в рамках масштабной конференции и поэтому существенно отличался от всех остальных: присутствие на заседании случайных участников, стремление многих из них «прозвучать», а не принять участие в обсуждении привело к некоторому размытию темы в сторону театрального просвещения школьников. Основное содержательное обсуждение развернулось вокруг вопросов:

— Существует ли драматургия для детей и подростков сегодня?

— Каково значение взаимодействия литературы и театра, есть ли связь между культурой чтения и приобщением к театральной культуре в развитии ребенка, подростка?

— Надо ли читать драматические произведения? Как научить/ся их читать? Чем отличается чтение от «читки» и постановки? Что такое пьесы для чтения?

Публикации по материалам выступлений на данном семинаре были включены в коллективную монографию «Поддержка и развитие чтения: современные технологии и актуальные практики».

Апрель 2012

Тема: Детская поэзия: между Михалковым и Бонифацием

На семинаре выступил филолог и стиховед Михаил Павловец. Его доклад был посвящен проблеме развития поэтических способностей юных читателей, где докладчик сопоставлял и противопоставлял воспитательные функции дидактической поэзии Сергея Михалкова и игровой поэзии Германа Лукомникова и других современных поэтов. Сам Герман Лукомников тоже принял участие в семинаре: он представил собственное видение истории российской поэзии XX в., и прочел свои стихи.

Май-июнь 2012

Темы: Детская литература и ценности советского детства; Детская литература «советского» периода в восприятии современных читателей

Два следующих заседания семинара оказались тесно связаны тематически: в рамках проекта Библионочь совместно с Библиотекой им. А. Н. Некрасова было организовано обсуждение репрезентации ценностей советского детства в детской литературе, а через месяц

мы рассмотрели проблему и специфику читальской рецепции этого пласта литературного наследия.

Первый из этих семинаров проходил в формате круглого стола. В мероприятии приняли участие литературовед и культуролог Илья Кукулин, историк и филолог Мария Майофис, переводчик и литературный критик Ольга Бухина, писатель Александр Фурман, писательница, педагог и психолог, главный редактор сайта «Пап-мамбук» Марина Аромштам, писатель и редактор сайта «Букник» Сергей Кузнецов, переводчик Ольга Варшавер, киновед, детский писатель Наталья Нусинова. Обсуждались вопросы о том, какие ценности своего детства современный взрослый хотел бы транслировать ребенку, а от каких хотел бы отказаться. Понимание каких аспектов было бы важно вынести современным детям из бесед со взрослыми и из книг советского периода и/или литературы этому периоду посвященной и т.д.

На втором семинаре была представлена презентация различных текстов, написанных в советский период, и их прочтений сегодня. Каждый из участников мог представить для обсуждения книгу, любимую или совсем наоборот. Центральным событием этой встречи стала презентация серии «Родная речь» издательства «Самокат «Родная речь» — это проект, в рамках которого переиздаются забытые книги советской литературы для детей и подростков.

Октябрь 2012 г.

Тема: 100 книг для обязательного чтения, или как взрослые относятся к чтению детей

Семинар проходил в рамках Фестиваля Науки. Краткий обзор существующих списков для обязательного чтения и обсуждение проблемы их формирования представила профессор Е. С. Романичева, а в обсуждении доклада приняла участие филолог З. А. Гриценко, автор учебника по методике детского чтения³. Предметом обсуждения стали вопросы, посвященные принципам отбора книг для «золотого списка», возможности формирования единого национального читательского канона и т.д.

Ноябрь 2012

Тема: Книги о детстве: для кого и почему пишут книги о том, что было в «прекрасном далеке»

На семинаре состоялась встреча с детскими писателями, которые представили слушателям воспоминания о собственном детстве: На-

талья Нусинова («Приключения Джерика»), Борис Минаев («Детство Левы»), Александр Фурман («Книга Фурмана»), Наринэ Абгарян («Манюня») и Ксения Драгунская («Заблуждение велосипеда»).

Декабрь 2012

Очередное заседание семинара проходило в рамках мероприятий 14-й международной ярмарки интеллектуальной литературы Non/fiction. Постоянные участники семинара и его гости на открытом заседании провели публичную экспертизу книг, испугавших родительские комитеты и общественность представили заключение по книгам, которые были уже объявлены «вредными»: такими оказались и энциклопедии по сексуальному просвещению, и повесть Давида Гроссмана «С кем бы побегать» и др. В обсуждении приняли участие специалист по авторскому праву Иван Панкеев, психолог, руководитель проекта Детский книжный автобус «Бампер» Анна Тихомирова, журналист, книжный обозреватель журнала «Psychologies» Дарья Рыбина, психотерапевт и сексолог Ирина Панюкова, главный редактор журнала «Библиотека в школе» Ольга Громова, литературный критик и культуролог Илья Кукулин, сотрудники РГДБ Алексей Копейкин и Дарья Дмитриева, детские писатели Андрей Жвалевский и Евгения Пастернак.

Продолжением работы семинара стала встреча «Изотекст: что это такое?» Тему представили Александр Кунин (Центр комиксов и визуальной культуры Российской государственной библиотеки для молодежи) и Алексей Иорш (автор комиксов, карикатурист и иллюстратор), в числе участников присутствовали не только взрослые, но и подростки. Основное внимание выступающих было уделено истории жанра комикса, его специфике в различных национальных культурах, истории комикса в России. Мастер-класс по созданию комикса, проведенный А. Иоршем, придал заседанию семинара практический и интерактивный характер.

Январь 2013

Тема: Опасное чтение: детские книги, которые вызывают тревогу, опасение у взрослых читателей

Проблема отторжения взрослыми целого ряда книг для детей, наличие табуированной тематики в детской и подростковой литературе стала центральной темой январского семинара. Участники заседания делились своими опасениями, вспоминали собственное детство, обращаясь к опыту работы с детьми, давали свое опреде-

ление «вреда», который может быть нанесен ребенку знакомством с теми или иными книгами. С сообщениями по данной проблеме выступили педагог и журналист А. Штейн, редактор издательского центра «Нарния» А. В. Годинер, переводчик и редактор ИД «Компас-Гид» Забине Хофманн.

Февраль 2012

Тема: «Ритм — лучший толкователь содержания. И этот толкователь, отчетливо выведенный наружу голосом ттеца...» (Л. Чуковская)

Семинар-встреча с детскими поэтами Мариной Бородинской, Игорем Жуковым, Германом Лукомниковым и Михаилом Грозовским. Интерактивную часть семинара «Ритмика стиха и ее музыкальная интерпретация» провел орф-педагог, музыкант и композитор Вадим Каневский. В числе слушателей — постоянные участники и гости семинара, студенты московских ВУЗов.

Е. Асонова

Примечания

¹ Анкета ДЧ // Детские чтения. 2012. № 1. С. 162–178.

² URL: <http://vpereplete.org/>

³ Гриценко З. А. Детская литература: методика приобщения детей к чтению: учеб. пособие. М., 2004.

«ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И МЕДИЙНЫЕ КУЛЬТУРЫ»:

21-й Конгресс Международного Исследовательского Общества Детской Литературы

10–14 августа 2013 г. в Маастрихтском университете в Нидерландах прошел очередной двухгодичный конгресс IRSCCL (International Research Society for Children's Literature / международное исследовательское Общество детской литературы), посвященный теме «Детская литература и медийные культуры».

Инициатором создания IRSCCL в 1969 г. был институт по изучению детской литературы при университете им. Гёте во Франкфурте. Свои основные задачи общество видело в поддержке, развитии и популяризации исследований в области детской литературы. Уже в работе первого конгресса IRSCCL, проходившего во Франкфурте в 1971 г., принимали участие исследователи из 18-ти стран мира.

В настоящее время IRSCCL является самой многочисленной международной организацией по исследованию детской литературы и насчитывает множество участников более чем из 40 стран мира. За 34 года своего существования конгрессы IRSCCL прошли в Брисбене, Франкфурте, Киото, Дублине, Калгари, Париже, Саламанке, Москве и в других городах мира. Московский конгресс, состоявшийся в 1981 г., был посвящен тенденциям в преподавании детской литературы, а также статусу исследований в области детской литературы в отдельно взятых странах.

В этом году работа маастрихтского конгресса сосредоточилась на вопросах взаимодействия между детской литературой и медийной средой, создавшей в сравнительно короткий срок новые средства коммуникации и потребления культурной информации. Несмотря на быстро развивающуюся электронную технологию, очевидна зависимость новых медиа от традиционных, и литература продолжает играть в этом большую роль. Именно поэтому конгресс уделит внимание вопросам, связанным с особым местом детской литературы в медийной среде. Как детская литература выдерживает

испытание временем в контексте конкурирующих средств массовой информации? Как электронные и цифровые технологии влияют на образование и литературную компетентность детей и юношества? Как современные медиа влияют на коммуникативное поведение детей и юношества? Какие этические и политические проблемы возникают в связи с тем, что детская литература вынуждена делить свою аудиторию с массой других медийных форм?

Работа конференции велась по четырем основным направлениям, первое из которых было посвящено меняющемуся месту детской литературы в медийной среде. Эта тема нашла отражение в пленарном докладе профессора А. Г. Бус (Лейденский университет), которая рассмотрела теоретические положения, связанные с использованием мультимедийных литературных адаптаций, направленных на повышение грамотности и качества понимания литературы молодыми читателями. Другие докладчики, чьи исследовательские интересы сосредоточены в этом же направлении, обсудили как детская литература приспосабливается к новым медийным технологиям и как она взаимодействует с ними. Кроме того, были также освещены такие темы, как детские СМИ и детская игра, нарративы в детских иллюстрированных книгах, комиксах, графических романах, играх и т. д.

Вторым важным направлением конгресса явилось обсуждение социологических, этнографических и культурологических аспектов детской медийной среды. В частности, исследователи остановились на таких вопросах, как «дети и интернетные общества», «практики фэндома» (фэн-видео, комиксы, косплеи и т. д.), «возраст и медиа» (как различные медиа укрепляют или стирают возрастные барьеры), «распространение социальных стереотипов в детских медиа» (классовые, гендерные, религиозные и национальные стереотипы), «глобализация детских СМИ». Профессор Джеки Марш (Шеффилдский университет) в своем пленарном докладе подчеркнула, что формирование новых социальных идентичностей подрастающего поколения происходит под большим влиянием новых СМИ, которые продолжает стирать границы между традиционными бинарными оппозициями детства и взрослой жизни, online / offline, публичной сферой / приватной сферой, а также локальным и глобальным миром.

Значительное внимание было уделено педагогическим вопросам, связанным с расширением детской медийной среды. Доклады педагогического характера затронули темы грамотности и компетентности пользователей мультимедийной среде, электронные способы распространения детской литературы, а также использование

интернет-ресурсов для изучения детской литературы. Установку этому направлению конгресса задал пленарный доклад профессора Дж. Иокоты (Национальный университет им. Луиса, США), в котором она обратилась к теме реакции юных читателей, учителей и родителей на электронные книги. Иокота проанализировала поведенческие модели, складывающиеся в каждой из этих групп в процессе чтения, и отметила, что изучение читательской реакции поможет нам понять значение грамотности в новом медийном мире.

Наконец еще одним важным исследовательским вектором конгресса явились этические и политические перспективы в развитие детской медийной среды. Выступающие обратилось к таким проблемам, как стратегии информации и дезинформации в детских СМИ, уместность определенных тем в медийном контенте для детей, а также этика детских СМИ и глобальное неравенство детей в медийной среде. Пленарный доклад, представленный профессором К. Маллан (Квинслендский технологический университет, Австралия), был посвящен детским литературным текстам, которые отражают современные дебаты о приватности, дезинформации и личной безопасности в медийной среде. К. Маллан подчеркнула социальную значимость детской литературы, способной показать и объяснить юным читателям, как новые медиа проникают в сферы личной жизни, ранее защищенные от внешнего мира. Интересно отметить, что на этой пленарной сессии вторая докладчица, профессор немецкой литературы Г. Марси-Бёнке (Дортмундский технический университет), высказала противоположную точку зрения по вопросу политического и социального значения новой медийной среды. В своем выступлении, озаглавленном «Детская и юношеская литература в дигитальном мире: культурные и политические предпосылки для литературного образования», она убедительно продемонстрировала, что новая медийная среда создает уникальные условия для широкого участия в глобальном литературном образовании, и поэтому вместо опасности она видит невероятно широкую возможность для читателей перешагнуть границы цензуры и повысить свою литературную компетентность в «транснациональном и транскультурном мире».

Проблемы и перспективы взаимодействия русской и восточноевропейской детской литературы с медийной средой были освещены в работе двух секций, в которых принимали участие члены международной рабочей группы по исследованию русской детской литературы (WGRCLC): М. Балина, Л. Рудова, С. Панкенир-Вельд и К. Балистрери. Первая секция была посвящена эстетике и идеоло-

гии детских фильмов в СССР, вторая секция обратилась к репрезентации образа знаменитой собаки Лайки в международных детских книгах, комиксах и кино.

В заключение хочется отметить отличную организацию конгресса и разнообразие культурных мероприятий, связанных с детской литературой и СМИ. Желающие могут ознакомиться с программой конгресса на сайте IRSCCL: http://irsccl2013.com/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=55

Л. Рудова (Pomona College)

SUMMARY

The fourth volume of the journal “Children’s Readings” opens with introductory article from the editors that reflects on the theme of the volume, namely modern children’s literature. The article provides a short overview of the material that comprises this issue.

The volume begins with an excerpt from the book “The main motives of modern children’s literature» by Anna Pokrovskaya (1878–1972), a critic and historian of children’s literature, a teacher and library scientist. The book was published by “Rabotnik prosveschenia”, Moscow publishing house in 1927. The publication is dedicated to the history of children’s literature, analysis of children’s literature in 1920s, assessment of literature for children.

Keywords: history of children’s literature, Soviet children’s literature of 1920-ies

The article, entitled “Breaking the Disney spell” by American fairy tale scholar Jack Zipes is dedicated Walt Disney’s famous classical fairy tale animations, such as *Snow White*, *Sleeping Beauty*, and *Cinderella*. He also includes two animations produced by the Disney Studio in the 1990s: *Beauty and the Beast* and *Aladdin*. Zipes claims that these highly successful productions hold a particular American vision of the classical works of literature. The scholar considers a fairy tale as an institution with well-defined middle-class values, and therefore he sees in popular Disney animations an attempt to reconfirm the nostalgic longing for “neatly ordered patriarchal realm”.

Keywords: fairy tale animations by Disney, popular culture.

In the article by Maria Skaf explores the phenomenon of visual sequential narrative in the United States. It examines the history of visual literature, stages of development of sequential genres, such as comics and graphic novel and the influence of sequential genres on children’s literature.

Keywords: visual literature, comics, comix, graphic novel, sequential art, Will Eisner, Alan Moore, Art Spiegelman, Winsor McCay.

The focus of the article by Tatyana Breeva, entitled “The Strategy of representations of Herculean model in Modern Russian Culture”, is

on the ideological and artistic representations of Hercules myth, that is reproduced in modern mass-cult as a national fable.

Keywords: fantasy-novel, herculean model, mass-cult.

The article, entitled “The metaphors of space & learning it in discourse of fic-writers”, by Tatyana Voronina interprets space as a discourse of the “virtual textual personality”. The article reveals how spatial metaphors form a “universe” that is important for fanfiction-texts authors and represent the object of fans’ interests.

Keywords: space, metaphor, linguistic personality, fanfiction.

In an article «Were bitten: why vampire-novel became the popular formula of modern mass-cult” by Irina Savkina explores the texts of Stephenie Meyer, Elena Tanicheva and Sergei Lukyanenko to answer the question why the story about vampires have recently become so popular, especially among young readers. Vampire narratives are treated as a new formula of popular literature in the context of John Cawelty’s scientific concept.

Keywords: popular literature, vampire’s novels.

In the article by Irina Arzamastzeva, entitled “The Return to European Eden: Works by Ulf Stark in Russia” on the example of works by Ulf Stark is considered a broadcast of the basic codes of European culture in children’s literature. The principles of communication that ensure understanding of the text by children in different cultural and linguistic environment.

Keywords: Ulf Stark, Swedish Children’s Literature, archetyp, artistic communication, variety song.

In the article by Maria Chernyak, entitled “The Recognizing Effect in the Prose for Transition Age”, investigates the problems of study of children’s reading and determining the place of books in contemporary society, analyses the midst of difficult bound, directly and indirectly interdependent social stereotypes and myths. In the world of spectators book status has changed to the extent that this has a significant impact on the status of the children’s literature. Today there is a formation of a new «model of child’s reading». The article is devoted to the identification of strategies for the development of modern fiction for Teens.

Keywords: Literature for teenagers, literary prize, reading, sociology of literature, literary contest.

In contribution by Valery Vjugin, entitled “...Sinless people, almost ‘holy’: “Mister Twister”, Samuil Marshak and taboo», examines Samuil Marshak’s famous poem in the light of explicit and implicit taboos typical of Soviet culture. Why the poetic strategy employed by Samuil

Marshak was so successful in the context of political terror and various forms of censorship? How this strategy was tied to literary practices of the Symbolist movement and avant-garde, resisting them, and how it was connected to socialist realism. These are the questions the author tackles by rereading this text.

Keywords: works by Marshak, soviet poetry for children.

The essay “*Once again on the list of “100 books”*” written by Valentin Golovin, Olga Luchkina, Svetlana Maslinskaya & Inna Sergienko is dedicated to the analysis of the list “*100 books on the history of the culture and literature of the Russian Federation*” (2013) as a part of the history of *Readers’ Advisory for Children and Young Adults*.

Keywords: reading list.

In the survey “New Children Literature: the View of Librarian” by Ekaterina Kuzmina and Maria Platonova, employees of the Leningrad region children’s library, covers those books which can be included into spectrum of the “modern children’s reading” according to the opinion of the library specialists. This survey offers the characterization of the topics and agenda of the new generation of children’s reading. The publication of the bibliographic list, demonstrates the most frequent reader’s inquiries and supplements the survey.

Keywords: modern children’s reading, modern children’s literature.

In the survey of E. Asonova, entitled “Research and practice seminar “children’s books in the adults reading circle”: the first results» summaries the final results of the activity of discussion group “Children’s Books in the adults reading circle” working since 2011 on the basis of the Moscow city pedagogical university.

Keywords: children’s reading, classic & modern children’s literature, readers reception. In the short reports by Larisa Rudova about 21st IRSCL conference took place by the Maastricht University, the Netherlands (10-14 August, 2013) with theme “Children Literature and Media Culture” 2e and Media Cultures.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Арзамасцева, Ирина Николаевна (arzamas_i@mail.ru), МГПУ, кафедра русской литературы

Асонова, Екатерина Андреевна (asonova_ea@mail.ru), Московский городской педагогический университет

Бреева, Татьяна Николаевна (Tatyana.Breeva@ksu.ru), Казанский (Приволжский) федеральный университет (кафедра русской литературы и методики преподавания)

Воронина, Татьяна Михайловна (tmv313@ya.ru), Институт гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета (кафедра современного русского языка)

Вьюгин, Валерий Юрьевич (vvyugin@mail.ru), Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом)

Зайнс, Джек (zipes001@umn.edu), Государственный университет штата Миннесоты (г. Миннеаполис)

Головин, Валентин Вадимович (valentin_golovin@mail.ru), Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом)

Кузьмина, Екатерина Владимировна (lodb@rcl.spb.ru), Ленинградская областная детская библиотека

Лучкина, Ольга Александровна (olyalukoie@gmail.com), СПбГУКИ кафедра литературы и детского чтения

Маслинская, Светлана Геннадьевна (braunknopf@gmail.com), СПбГУКИ кафедра литературы и детского чтения

Платонова, Мария Александровна (lodb@rcl.spb.ru), Ленинградская областная детская библиотека

Савкина, Ирина (irina.savkina@uta.fi), Университет Тампере (Финляндия)

Скаф, Мария Константиновна (g.gudvin@gmail.com), литературный критик, независимый исследователь

Сергиенко, Инна Анатольевна (inna_antipova@bk.ru), СПбГУКИ, кафедра литературы и детского чтения

Черняк, Мария Александровна (ma-cher@yandex.ru), РГПУ им.А.И. Герцена, кафедра новейшей русской литературы

Подписано в печать 22.11.2013. Формат 60 x 84 $\frac{1}{16}$.
Уч.-изд. л. 17,5. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Печать офсетная. Тираж 200 экз. Заказ 154