

Детские чтения
2015. № 1 (007)

От редакции	3
ИНТЕРВЬЮ ДЧ	
<i>Костохина М.</i> Круглый стол «Детская книга как провокация»	5
АРХИВ	
<i>Сенькина А.</i> «Симпатичный беллетрист»	13
<i>Круглов А.</i> Нужна ли детская литература?	17
ИССЛЕДОВАНИЯ	
<i>Бухина О., Лану А.</i> Герои-сироты в детской литературе: отражение социального кризиса начала и конца советской эпохи	24
<i>Вьюгин В.</i> “He ate the priest, and all the people” (Взрослые страхи детской литературы)	48
<i>Зубарева В.</i> Миссионерская беллетристика для подростков начала XXI в.	75
<i>Михайлова О.</i> Типология конфликтов в «Денискиных рассказах» В. Ю. Драгунского: рецептивно-функциональный аспект	94
<i>Сергиенко И.</i> «Смерть героя»: сюжет о гибели ребенка в правоучительной прозе конца XVIII в.	113
<i>Мироши В.</i> Слон и ребенок в русской литературе первой трети XX в.	128
<i>Бабкина Е.</i> Русскоязычный иллюстрированный журнал для детей младшего возраста «Ласточка» (Харбин, 1926–1945 гг.)	145
Из истории гайдароведения	
<i>Гилева Н.</i> О рассказе А. Гайдара «Чук и Гек»	168
<i>Рогачев В.</i> Критическая интерпретация детской книги и категория «память детства»	176
Обзоры	
<i>Рудова Л.</i> Расширение деятельности Международной исследовательской группы по исследованиям детской литературы и детства	183
Summary	187
Сведения об авторах	190

ДЕТСКИЕ ЧТЕНИЯ. Вып. 7

ISSN 2304-5817 (*Detskie chteniya*)
ISBN 978-5-7525-2795-1
ISBN 978-5-7525-3008-1 (вып. 7)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
Мария Литовская (*Екатеринбург*)
Андрей Костин (*Санкт-Петербург*)
Светлана Маслинская (*Санкт-Петербург*)
Анна Сенькина (*Санкт-Петербург*)
Инна Сергиенко (*Санкт-Петербург*)

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

Выпускающие редакторы *Светлана Маслинская и Мария Литовская*

© Авторы статей, 2015
© Издательство «Кабинетный ученый», 2015

ОТ РЕДАКЦИИ

В седьмом номере ДЧ мы продолжаем (см. ДЧ-6) публиковать материалы докладов участников международной конференции «Детская литература как территория конфликта: тексты, персоны, институции», прошедшей в ИРЛИ в июне 2014 г. Они составили основу раздела «Исследования». Герои-сироты в детской литературе, отражающие социальный кризис начала и конца советской эпохи (О. Бухина, А. Лану), герои-людоеды в книгах К. Коллоди, С. Маршака, К. Чуковского, А. Толстого и других знаменитых авторов, отражающие взрослые страхи авторов и читателей (В. Вьюгин), сюжеты о гибели ребенка в нравоучительной литературе XVIII в. (И. Сергиенко), адресаты конфликтных ситуаций, выведенных в «Денискиных рассказах» В. Драгунского (О. Михайлова), конфликтные ситуации в повестях как способ привлечь подростков к православной церкви (В. Зубарева) — вот широкий круг проблем, рассмотренных авторами публикаций.

Конфликтам, точнее, «конфликтным» темам (самоубийство, аутизм, смерть близких и пр.) в современной литературе посвящены помещенные в раздел «Интервью» размышления Марины Костюхиной, исследователя культуры детства, идеолога и организатора круглого стола «Детская книга как провокация» в Институте детства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена в апреле 2015 г.

Статьи Валерия Мароши и Екатерины Бабкиной открывают ранее не рассматриваемые нами направления исследования детской литературы. Ситуация «Слон и ребенок», подвергнутая В. Мароши анализу на материале русской литературы первой трети XX в., характеризуется автором и как фабульная, в виде буквальной встречи и общения слона и девочки, и как сюжетная, предполагающая высокую степень метафоризации.

Е. С. Бабкина, специалист по периодике дальневосточной русской эмиграции первой «волны», в статье «Русскоязычный иллюстрированный журнал для детей младшего возраста «Ласточка»

(Харбин, 1926–1945 гг.) дает обзор самого популярного, как она отмечает, русскоязычного детского журнала, издаваемого в Маньчжурии.

Мы продолжаем публиковать малоизвестные или забытые тексты, связанные с изучением детской литературы, интересные как образцы литературоведения и литературной критики своего времени, и полезные как примеры неочевидных ответов на вопросы, так и не получившие однозначного решения. В рубрике *«Архив ДЧ»* Анна Сенькина, подготовив к переизданию статью А. В. Круглова «Нужна ли детская литература?» (1897), публикует очерк о творческом пути писателя и библиографию исследований, посвященных этому забытому ныне автору детской литературы XIX в. В рубрику «Материалы» мы включили два текста о творчестве Аркадия Гайдара, написанные ушедшими от нас авторами в 1960-е и 1980-е гг. Один из них — студенческая работа Надежды Гилевой «О рассказе А. Гайдара “Чук и Гек”» — не был опубликован. Второй — статья исследователя детской литературы из Тюменского университета Владимира Александровича Рогачева «Критическая интерпретация детской книги и категория «память детства» — опубликован в малодоступном сборнике.

ИНТЕРВЬЮ ДЧ

М. Костюхина

КРУГЛЫЙ СТОЛ «ДЕТСКАЯ КНИГА КАК ПРОВОКАЦИЯ»

В апреле текущего года в Институте детства прошел круглый стол, посвященный теме *«Детская книга как провокация»*. Мероприятие было подготовлено и организовано кафедрой языкового и литературного образования ребенка, в нем приняли участие студенты и преподаватели Института детства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена и Санкт-Петербургского Института культуры и искусств, сотрудники петербургских детских библиотек, родители, независимые исследователи и другие специалисты по детской литературе и детскому чтению. В рамках круглого стола предлагалось обсудить современные детские книги, вызывающие наиболее ожесточенные споры в рядах критиков, педагогов, библиотекарей, родителей и читателей. В этом качестве рассматривались такие книги, как «Мост в Терабитию» Кэтрин Патерсон, «Не забывай гладить котенка» Роберта Клайва, «Oh, boy!» Мари-Од Мюрай, «Самые добрые в мире» Ульфы Нильсона и Эвы Эриксон, «Цацки идет в школу» Мони Нильсон-Брэнстрем, «Когда ангелы отдыхают» Марины Аромштам, «Кладбищенская история» Нила Геймана и другие.

Заявленная тема вызвала у участников круглого стола оживленный интерес, завязалась бурная дискуссия, где были представлены и аргументированы различные точки зрения на целесообразность существования провокативной детской литературы, ее художественную и дидактическую значимость.

«Детские Чтения» предлагают вниманию читателей интервью с *Мариной Сергеевной Костюхиной*, идеологом и организатором круглого стола «Детская книга как провокация».

ДЧ: Как возникла идея провести круглый стол с таким провокативным названием?

МК: Идея провести круглый стол на подобную тему возникла в процессе преподавания курса «Детская литература XX и XXI вв.»

который я веду в Институте детства в течение вот уже долгого времени. Обычно, начиная с сентября, мы со студентами читаем книжки современных авторов, анализируем их и обсуждаем. Если говорить о принципах литературного анализа в рамках студенческих штудий, то для подобного разбора, с моей точки зрения, наиболее продуктивной является категория конфликта, где под конфликтом понимается некое жизненное противоречие. И, когда мы начинаем разбирать, как «сделан» конфликт в той или иной книге, как он разрешается, в ситуации, когда раскрыты и проговорены позиции сторон конфликта, то неожиданно выясняется, что часть авторов конфликты, заявленные в своих произведениях, разрешают, а другие авторы оставляют неразрешенными или предлагают такое решение, в которое читателям трудно поверить, настолько оно неубедительно.

Например, очень показательна в этом отношении книжка шведских авторов Нильсона и Эриксона «Самые добрые в мире», где рассказывается о том, как дети организовали «похоронное бюро» и устраивают пышные похороны дохлым насекомым и зверушкам. Пожалуй, это была одна из самых сложных книг для осмысления, однако в ходе ее обсуждения нам удалось поговорить о том, что такое смерть в восприятии ребенка, что значит сам обычай похорон: пустая ли это упаковка бессмысленных и абсурдных социальных ритуалов или возможность действительно какого-то глубокого переживания и так далее. Однако сами авторы никаких противоречий не снимают, а лишь обозначают довольно болезненную и табуированную тему.

ДЧ: Получается, если в детской книге конфликт заявлен, но не разрешен, это и есть провокация?

МК: Именно так! Постепенно мы стали замечать, что копилка таких книг пополняется и пополняется, и нередко я завершала занятие словами: «Ребята, мне еще нужно будет подумать об этой книге». В какой-то момент мы со студентами решили устроить мозговой штурм. «Давайте, позовем специалистов, давайте позовем других студентов, позовем людей умных, позовем людей — разных! И подумаем об этих книгах все вместе», — предложила я. Так возникла идея круглого стола.

ДЧ: Книжки, которые были предложены к обсуждению, современные критики называют «новой детской литературой», или НДЛ. Явление это становится предметом научного осмысления вот прямо сейчас, в связи с чем возникает вопрос — вы намеренно обратились к произведениям из обоймы НДЛ?



Участники круглого стола «Детская книга как провокация». Фото М. С. Костюхиной

МК: С точки зрения принадлежности к какому-либо литературному направлению отбор книг был совершенно случайным. Мы принципиально отошли от филологического подхода, когда сначала определяется конкретный период какой-либо литературной эпохи, выделяется жанр, стиль, направление, а исследование ведется уже в этих заданных рамках, и всецело сосредоточились на подходе педагогическом. Мы обращали внимание на то, есть ли в книге конфликт и как он решается, а когда она написана, каким автором, в какой жанровой или стилистической традиции нам было не так важно. Тревожит нас эта книга, раздражает, озадачивает, оставляет в недоумении? Значит, берем!

И вот, когда мы отобрали десятка два книг, выяснилось, что все они написаны в последние 15 лет, и их авторов, не только зарубежных, но и российских, критики считают представителями одного направления. Выходит, что идя от опыта педагогической эмпирики, мы подтвердили некоторые положения литературной теории.

ДЧ: А удалось ли в ходе этого мозгового штурма определить какие-то специфические черты «новой детской литературы»? Например, студенты, изучающие детскую литературу, да и некоторые критики нередко сетуют, что, вот, явление НДЛ

существует, а четкого определения, что это такое — до сих пор еще не сформулировано.

МК: Мы такой задачи перед собой не ставили. Однако в ходе работы нам стало понятно, что эти книги действительно принадлежат к какой-то единой обойме, несмотря на то что их авторы живут в разных странах, пишут на разных языках и в разное время. Общая черта, и, пожалуй, тот единственный критерий, основываясь на котором можно выделить это направление из общего литературного потока для детей, — это острая тематика и проблематика произведений, наличие в книге конфликта, который можно назвать формой общественной провокации. Причем мы сознательно не стали брать тексты с откровенно заявленным политическим конфликтом, социально острых тем достаточно и в других книгах этой подборки.

ДЧ: А в связи с чем вы отказались от включения в список книг с политической подоплекой? Их оказалось слишком мало?

МК: Дело в том, что мой опыт работы в студенческой аудитории с такими книгами, как «Коричневое утро» М. Павлоффа, «Сталинский нос» Е. Ельчина и прочими, показал, что современные студенты абсолютно не в состоянии понять, о чем говорят эти книги. И дело, разумеется, ни в какой-либо недостаточной сообразительности студентов или отлынивании от учебного процесса. Здесь мы сталкиваемся с мощным блокированием любого понимания и осмысления политических тем, с четко выраженным нежеланием впускать подобные темы в круг своего сознания. Я, честно говоря, не до конца понимаю, что стоит за этим явлением — разумеется, это опыт воспитания в семьях, специфика нашего общественного сознания, различные внутренние страхи и запреты... Но, так или иначе, тема политики для нынешних студентов является практически табуированной.

И когда мы все-таки вынуждены резюмировать свои впечатления от того же «Коричневого утра», мне приходится все формулировать самой: говорить, что эта книга — о фашизме, что фашизм — это запрет на инакомыслие, разобщение людей, репрессии и террор... То есть приходится фактически задиктовывать, как в школе, «что хотел сказать автор». Я считаю это совершенно недопустимым ни в школьной практике, ни тем более в процессе обучения студентов.

Когда же мы взяли книги с остро социальной и психологической проблематикой, но не касающейся напрямую идеологических и политических вопросов, то я увидела, как свободны наши студенты в своих размышлениях, как профессионально и глубоко

они могут рассуждать о тех или иных аспектах текста. Возможно, это связано с тем, что мы готовим педагогов и они ориентированы на круг своих профессиональных проблем, хорошо понимая, что это их будущий хлеб.

ДЧ: Есть ли у Вас лично какие-то предпочтения среди этих книг? Можно ли сказать, что кто-то из авторов более убедителен художественно или это в целом достаточно однородная по своим литературным достоинствам проза?

МК: Я могу сказать только то, что практически все книги из этого ряда я читала не отрываясь. Те темы, которые там затрагиваются, настолько меня увлекали, что вопросы художественного уровня отступали на второй план. Значит, в целом в художественном отношении это все сделано неплохо, раз не вызывает отторжения и позволяет с интересом, а порой даже и волнением, следить за развитием сюжета. Хотя некоторые предпочтения, у меня, разумеется, есть, например, я считаю замечательной повесть-сказку Нила Геймана «Коралина», которая, на мой взгляд, сделана тонко и виртуозно.

ДЧ: А можно ли сказать про кого-либо из авторов этого направления, что они являются его классиками? Например, тот же Нил Гейман или Ульф Старк, который начал печататься еще в 1980-е гг. и сейчас хорошо известен читателями?

МК: Как хорошо, что никого из авторов новой детской литературы еще называть классиком нельзя! Это дает нам определенную степень свободы восприятия и интерпретации. Что касается всего этого «табеля о рангах», то, пожалуй, менястораживают только те писатели, которые пишут с претензией. Например, Кэтрин Паттерсон, которая прикрепила к себе бирочку «христианская писательница». Мы читаем эту бирочку, и у нас формируется определенный горизонт ожиданий — мы ждем, что вот сейчас христианский писатель разрешит конфликты, заявленные в своих книгах, в рамках христианского учения. А между тем ничего подобного не происходит! Книга «Мост в Терабитию» оставляет читателя в полном недоумении, я бы сказала, даже «вымораживает» и повергает в отчаяние. Эта повесть о любви, предательстве, ответственности ставит очень серьезные вопросы и не справляется с ответами на них.

Новая детская литература действительно обладает провокативным свойством. И тем не менее за ее тематической остротой и новизной многие специалисты подчас не способны различить достаточно традиционные для детской литературы вещи — дидактическое

начало, разговор автора с читателем о нравственных и этических проблемах, сфокусированность на том непросто опыте, который приобретают юные герои книг. Обойме современной детской литературы почему-то противопоставляется классическая русская литература XIX в., которая якобы обладает уникальной монополией на привитие читателю-ребенку нравственных начал. Несмотря на то, что произведения классической русской литературы адресованы взрослому читателю, такое противопоставление почему-то кажется некоторым специалистам релевантным.

ДЧ: Как Вы считаете, почему эта литература, насыщенная острыми и провокативными коллизиями, появилась в таком количестве именно сейчас? Ведь, согласитесь, все эти темы — первая любовь, предательство, социальное неравенство, конфликт поколений — достаточно известные и даже традиционные для детской литературы.

МК: Во-первых, некоторых тем в детской литературе раньше не было и быть не могло. Например, книга “Oh, boy” посвящена проблеме гомосексуализма, в повести японской писательницы К. Мори «Дочь Шидзуко» рассказывается о самоубийстве матери героини, герой книги «Загадочное ночное убийство собаки» страдает аутизмом и т. д. Во-вторых, «новая детская литература» действительно появилась в масштабе, позволяющем говорить о ней как об отдельном явлении именно сейчас, и я связываю это с определенными социокультурными процессами, происходящими как в западных странах, так и в России.

Если задуматься о функции этой новой литературы в общественном пространстве, то прежде всего мне на ум приходит определение толерантности, представленное на сайте ЮНЕСКО: «Толерантность — это скрытая форма конфликта». И, по моему мнению, эти книги, осмеливающиеся говорить о самых болезненных темах современного общества: смерти, фашизме, расизме, войнах, насилии, депривации инвалидов и прочих категорий «других», несостоятельности родительства, несостоятельности традиционных социальных институтов, таких, например, как религия, — позволяют прожить эти конфликты в скрытой форме, не приводя к ситуации конфронтации, в какой-то степени снижая уровень агрессии. У меня есть ощущение, что в западном обществе, в котором проблемы толерантности стоят достаточно остро и которое декларирует свое намерение идти по пути сближения и интеграции самых разных категорий своих граждан, на подобную литературу существует социальный заказ.

Мне не раз доводилось читать, что все эти проблемы навязаны современной российской детской литературе извне, что для нашей социальной реальности они не актуальны, а отечественные авторы пишут провокативные книги лишь потому, что увлечены слепым подражанием Западу. Мне же кажется, что наше российское общество, несмотря ни на что, так же идет по пути интеграции и толерантности и сталкивается с теми же проблемами. И в этой связи интерес наших издателей и читателей к «новой детской литературе» вполне закономерен.

ДЧ: Новая детская литература, вызывающая интерес исследователей и критиков, воспринимается подчас в штыки организаторами детского чтения — библиотекарями и родителями. Мне случалось бывать в библиотеках, где эти книги убраны из открытого доступа, а сотрудники в недоумении спрашивают, как можно писать для детей книги, подобные повести немецкой писательницы Б.-Т. Ханики «Скажи, Красная Шапочка», где рассказывается о том, как девочка подвергается сексуальному насилию со стороны собственного дедушки.

МК: Мне кажется, что эта ситуация объясняется разницей тех задач, которые стоят перед библиотекарями, перед исследователями, перед родителями и учителями, а вовсе не какой-то особой консервативностью и необразованностью библиотекарей, о которой иногда говорят некоторые специалисты, стремящиеся принести просвещение в библиотечные массы. Например, учитель словесности в любом случае будет иметь дело с анализом текста, и поэтому его хотя бы на самом базовом уровне интересует, как этот текст устроен, какие в нем есть элементы и как они взаимосвязаны. Обнаружив в тексте тот или иной конфликт, он скорее обрадуется, чем будет шокирован. В то время как у библиотекарей совсем другая профессиональная задача. Их усилия направлены на то, чтобы защитить ребенка от возможной травмы, которую может нанести книга, предложить ему уже проверенные образцы хорошей детской литературы. Библиотекарь предпочитает иметь дело с детской литературой как с некой конвенциональной системой, где по умолчанию не может быть такого сюжета как изнасилование внучки дедушкой, потому что эта книга детская. Отсюда шок и неприятие литературы такого рода у многих библиотечных специалистов.

Родители же представляют еще более консервативную читательскую среду и это опять же связано с их специфическими задачами,

главная из которых — защита своего ребенка в той мере, в какой это ими осознается. Хочу отметить, что сообщество западных родителей куда более воинствующее в этом плане. Как, например, хорошо известно, родительский комитет одного английского городка потребовал от местных властей изъять из библиотек трилогию Филиппа Пулмана «Темные начала», и те были вынуждены подчиниться.

Я смотрю на перспективы развития детской литературы с большой долей оптимизма — она формируется при воздействии правильных составляющих: консервативной силы родительского сообщества, традиционных предпочтений библиотекарей, классического — насколько это возможно — преподавания литературы в школе, интеллектуальной свободы исследователей и ученых и новаторских прорывов самих авторов. И это замечательно!

АРХИВ

А. Сенькина

«СИМПАТИЧНЫЙ БЕЛЛЕТРИСТ»

В этом номере альманаха «Детских чтений» мы решили посвятить рубрику «Архив» Александру Васильевичу Круглову (1852–1915). Его имя сегодня известно немногим специалистам по истории детской литературы, однако в конце позапрошлого века Круглов был одним из самых плодовитых и публикуемых детских писателей. Как отмечает А. И. Рейтблат в биографической статье об А. В. Круглове в «Словаре русских писателей», писатель отличался «исключительной продуктивностью (написал более 100 книг)» [Рейтблат 1994, с. 168]. Опыты Круглова в большой литературе не стяжали ему славы: современники относились к ним по большей части весьма критически [Там же, с. 169], признание писателю принесли именно произведения для детей.

Стихи, очерки, рассказы и повести Круглова печатались во всех наиболее известных детских журналах («Детский отдых», «Детское чтение», «Задуманное слово», «Игрушечка», «Родник», «Русская речь», «Семья и школа»), его произведения и сборники многократно выходили отдельными изданиями, и многие из них были рекомендованы для школьных библиотек: «Иван Иванович и компания» (СПб., 1882), «Большак» (СПб., 1883), «Незабудки» (СПб., 1885, 1900), «Из золотого детства» (М., 1889), «За чужим горбом» (М., 1890, 7-е изд., М., 1916), «Всякому гвоздю свое место» (СПб., 1892; 4-е изд., М., 1915), «Детям» (СПб., 1894; 3-е изд., М., 1903) и другие.

Судя по количеству переизданий, произведения Круглова для детей в конце XIX в. определенно имели читательский успех. В. Ф. Ходасевич в автобиографии упоминает о своей детской увлеченности стихами Круглова: «Кажется, что моим любимым поэтом в ту пору был Александр Круглов, автор ныне забытый. Проза его слабовата. Но стихи, стихи для детей, у него есть прекрасные: очень какие-то светлые, главное же — не слащавые, без пошлого подлаживания «под детское понимание» и без нравочений. В стихах Круглова — какое-то ровное и чистое дыхание. Странно, что, кроме Брюсова, я не встречал людей, знающих поэзию Круглова. Брюсов ее, несо-

менно, оценил: в его стихотворениях «Терем» и «Эпизод» есть явный отголосок двух пьес Круглова» [Ходасевич].

В 1893 г. в честь двадцатилетия литературной деятельности Круглова «Вестник воспитания» опубликовал обзор его творчества для детей. Автор юбилейного очерка Б. Херсонский называет Круглова «одним из выдающихся ратников небольшой армии детских писателей» [Херсонский 1893, №2, с. 163]. Надо заметить, что многие детские писатели в XIX в. были удостоены внимания профессионального сообщества к скромным юбилейным вехам их творчества. Круглова хвалили за то, что «он дал детям здоровую, свежую и обильную умственную пищу», «поднимал в них охоту и любовь к труду, развивал нравственные задатки, воспитывал добрые чувства, знакомил их с миром обыденных явлений, обнаруживал язвы на общественном организме, развенчивал нелепые суеверия и вековые предрассудки, сводил их лицом к лицу с нищетой, горем и страданием...» [Херсонский 1893, №2, с. 189].

В начале XX в. в российской детской литературе появились новые предпочтения, новые журналы и новые имена. Тексты Круглова продолжали переиздаваться, но его популярность как детского писателя заметно уменьшилась, и интонации критики в характеристиках его творчества изменились. В монографии «Детская литература», вышедшей в 1909 г., Н. В. Чехов пишет, что «в настоящее время сочинения Круглова понемногу забываются, и только по старой памяти занимают место в детских библиотеках и встречаются на страницах рекомендательных каталогов. Это золотая посредственность, которая, впрочем, вреда принести не может» [Чехов 1909, с. 146–147].

И все же известность Круглова как детского писателя была настолько велика, что у советских историков детской литературы его имя получило нарицательное значение как олицетворение писателей, которые определяли облик детской словесности в предреволюционные годы и которых с легкой руки А. М. Горького заклеивали «мутноглазыми». Так, И. П. Лупанова в своей монографии упоминает составленную Чуковским и вышедшую в 1912 г. книгу «Жар-птица» и пишет: «Ведь в ней тоже приняли участие и первоклассные писатели, и первоклассные художники, а выдержать конкуренцию с чарскими и кругловыми она оказалась не в состоянии» [Лупанова 1969, с. 12–13]. Казалось бы, излюбленные детские типы Круглова — сироты, дети рабочих и крестьян — вполне социально близки и созвучны героям произведений советской детской



Слева: Александр Васильевич Круглов. Справа: Титул книги «Литература “маленького народа”» (1897)

литературы 1920-х гг., рассказывающей о тяжелом дореволюционном детстве (например, «Детство Кузьки» П. Бессалько, «Повесть о днях моей жизни» И. Вольнова, «Мое детство» М. Герасимова и др.). Однако его мальчики и девочки находили спасение от всех своих горестей не только в труде (и уж точно — не в борьбе), но и в вере. С приходом новой власти такие тексты, естественно, были исключены из круга детского чтения, и на протяжении всего советского времени детские произведения Круглова, принесшие ему в свое время наибольшую известность и признание, не переиздавались, а имя его — как, впрочем, большинства дореволюционных детских писателей — было забыто.

При этом в некоторых специальных контекстах имя Круглова возникало, и в публикации попадали отдельные его «взрослые» стихи и рассказы. Творчество и личность Круглова как уроженца Вологодского края еще в 1920-е гг.: биографическая статья о нем включена в словарь вологодских писателей [Веселовский 1923, с. 50–52]. Его рассказы о коми-зырянах вошли в тематический сборник, изданный в Сыктывкаре [Немшилова 1968; 1983; 1999]. Некоторые стихотворения были отнесены к народнической литературе и включены в сборник «Поэты-демократы 1870–1880-х гг.» [1968]. Текст лирического стихотворения Круглова, легший в основу популярного романа «А из рожи, рожи темной песнь любви несется», был

напечатан в сборнике В. В. Гусева «Песни русских поэтов» [1988, т. 2, с. 219–220] и сопровождается биографической справкой.

Детское творчество писателя, совсем забытое за столетие, вновь оказалось востребованным только в начале XXI в. О Круглове вспомнили православные издательства [Круглов 2003; 2008; 2010б], вологодские издатели и педагоги [Круглов 2010а; Урванова 2013], а также методисты — составители учебных пособий, которые сочли его детскую поэзию подходящим материалом для чтения в начальной школе [Будур 2005, с. 234–235].

Помимо собственно литературного творчества, Круглов активно занимался литературно-просветительской деятельностью. В последние несколько лет жизни он увлекался составлением писательских биографий для детей. Таких биографий с примерами наиболее известных произведений он опубликовал 12, причем все это исключительно писатели, тексты которых уже получили распространение в школьных хрестоматиях: А. К. Толстой, Н. А. Некрасов, А. Н. Майков, А. А. Фет, Я. П. Полонский, А. С. Хомяков, А. К. Плещеев, А. В. Кольцов, И. С. Никитин, И. З. Суриков, Л. М. Трефолев, Д. Н. Садовников.

Наконец, Круглов выступал как критик и теоретик детской словесности. Он анализировал текущее состояние литературы для детей и в 1892–1895 гг. делился своими рассуждениями на страницах журнала «Вестник воспитания», а впоследствии опубликовал эти очерки вышедшей в двух частях книгой «Литература “маленького народа”» [Круглов 1897].

В настоящую публикацию мы включили один из этих очерков — «Нужна ли детская литература?» (1892), в котором писатель и критик, следуя идеям В. Г. Белинского, отстаивает право детей на качественную литературу и требует профессионализма от авторов, пишущих для «маленького народа», а за неимением достаточного числа добросовестных детских писателей призывает применять для детского чтения лучшие тексты национальной «большой» литературы.

Литература

- Будур Н. Хрестоматия для начальной школы: 3 класс / Н. Будур. М.: Олма-пресс, 2005. С. 234 — 235. (Опубликовано стихотворение А. В. Круглова «Жизнь и книга».)
 Веселовский А. А. Вологжане-краеведы. Источники словаря / Александр и Алексей Веселовские. Вологда: Гос. изд-во. Волог. отд-ние, 1923. С. 50–52.
 Круглов А. В. Далекое Рождество / А. Круглов; худож. Елена Хисматова. М.: Приход храма Сошествия Св. Духа, 2008.

Круглов А. В. Самый счастливый день. Из дет. воспоминаний о первой исповеди / А. В. Круглов; [Илл. Ю. Ткачев]. М.: Отчий дом, 2003. (Православная детская библиотека).

Круглов А. В. Чистая отрада / Александр Васильевич Круглов. Вологда: Учебная литература, 2010 (а). (Словесность вологодского края для детей и юношества).

Круглов А. В. В канун Сочельника. М.: Изд-во Сестричества во имя святителя Иоанна Ставропольского, 2010 (б).

Круглов А. В. Литература «маленького народа»: Критико-педагогические беседы по вопросам детской литературы. Вып. 1–2 / А. В. Круглов. М.: М. Д. Наумов, 1897. (Впервые очерки были опубликованы в «Вестнике воспитания» в 1892–1895 гг.)

Лупанова И. П. Полвека. Советская детская литература 1917–1967. Очерки. М.: «Детская литература», 1969. С. 12–13.

Немишлова З. Я. Коми народ в русской литературе XVIII–XIX вв. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1968. С. 72–85. (Переиздавалось в 1983 и 1999 гг. под заглавием: «В дебрях Севера. Рус. писатели XVIII–XIX вв. о земле Коми»).

Песни русских поэтов: В 2-х т. Т. 2: Середина XIX — начало XX в. / Вступит. ст., сост., подгот. текста В. Е. Гусева. Л.: Советский писатель, 1988.

Поэты-демократы 1870–1880-х гг. Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. Л.: «Советский писатель», 1968.

Рейтблат А. И. Круглов Александр Васильевич // Словарь русских писателей 1800–1917: Биографический словарь / Глав. ред. П. А. Николаев. Т. 3 (К–М). М.: «Большая советская энциклопедия», 1994. С. 168–169.

Урванова Е. Н. Урок по произведению «Отверженный» Круглова А. В. // Методическая копилка на сайте МБОУ ВМР «Вотчинская ООШ» Вологодская область [Электронный ресурс] URL: <http://www.s08025.edu35.ru/2013-02-10-12-27-36/107> (Опубликовано 22.03.2013)

Херсонский Б. Е. Александр Васильевич Круглов как детский писатель // Вестник воспитания. 1893. №2, 4.

Ходасевич В. Ф. Парижский альбом VI [Электронный ресурс] URL: http://dugward.ru/library/hodasevich/hodasevich_parijskiy_albom_vi.html

Чехов Н. В. Детская литература. М.: Книгоизд-во «Польза», 1909. С. 146–147.

А. Круглов

НУЖНА ЛИ ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА?

Этот вопрос ставился уже ранее меня, и на него получались различные ответы. Одни говорили — да, нужна, безусловно, а другие отрицали необходимость особой детской литературы.

Даже, ставился вопрос: должны ли читать дети?

С этого и начнем.

Покойный Писарев, не сумевший оценить красоты пушкинского стиха и понять великое значение пушкинской поэзии — любил парадоксы. Строго говоря, вся его критическая деятельность — не что иное, как один блестящий парадокс. Этот талантливый,

но парадоксальный критик совсем отрицал детскую литературу. «Малолетним ребятам, говорит он, гораздо полезнее в свободное время бегать, играть, возиться, чем сидеть смиренно и читать нравоучительные историйки. Специально детская литература всегда и везде составляет и будет составлять (так ли это?) одну из самых жалких, самых ложных и самых гнусных отраслей общей литературы. Развитие детской литературы и запрос на детские книжки, несомненно, существующий во всех современных обществах, объясняется просто и легко разными уродливыми особенностями, укоренившимися во 1-х в господствующих системах первоначального воспитания, и во 2-х в наших собственных нравственных привычках. Не умея развиваться правильным образом физические силы ребенка, совершенно забывая о том, что ребенок для укрепления своего организма должен делать как можно больше движений, мы с первых лет жизни прививаем ребенку наклонность к старческой усидчивости и радуемся, глядя на нашего питомца, который не шумит, не кричит, не топает ногами по комнате, а сидит за каким-нибудь благонравным занятием, в роде рассматривания картинок или рисования разных каракулек».

В словах Писарева есть, конечно, доля правды, но только доля и очень небольшая. Критик смешивает возрасты, настоящее с будущим, имеющееся с желательным; он игнорирует жизнь, сводит всю детскую литературу на поучительные историйки, которые, конечно, не желательны и которые уже давно потеряли право гражданства в детской литературе. Писарев умер двадцать пять лет тому назад. Статья, из которой приведены цитаты, была написана еще раньше. *С тех пор* [здесь и далее курсив автора — прим. ред.] детская литература везде и, особенно у нас, *сделала громадный шаг вперед*. Этого шага не видят только слепцы или те зоилы, которым нравится всего более амплуа критикатора. Но об этом в своем месте.

Послушаем других.

В. Г. Белинский по этому же вопросу говорит: «Есть люди, которые почитают чтение для детей больше вредным, чем полезным. Это грубое заблуждение, варварский предрассудок. Книга есть жизнь нашего времени. В ней *все* нуждаются — и старые, и молодые, и деловые и ничего не делающие; дети — также нуждаются в книге. Все дело в выборе книг для них, и мы первые согласны, что читать дурно выбранные книги — для них и хуже и вреднее, чем ничего не читать; первое зло положительное, второе только отрицательное. В детях с самых ранних лет должно развивать чувство изящного как один из первейших элементов человечности; но им нельзя давать

в руки *романы*. Нет ничего столь вредного и опасного, как неестественное и несвоевременное развитие духа. Дитя должно быть дитятею, но не юношей, не взрослым человеком. Первые впечатления сильны — и плодом неразборчивого чтения будет преждевременная мечтательность, отвращение от бодрой здоровой деятельности, наклонность к таким чувствами положениям, которые не свойственны детскому возрасту. Юноши, переходящие в старость помимо возмужалости, отвратительны, как и старички, желающие казаться юношами. Все хорошо и прекрасно в соответствии с самим собою. Всему своя черед. Неестественно и преждевременно развившиеся дети-уроды, нравственные уроды. Преждевременная зрелость похожа на растление в детстве. Искусство в той мере действительно для каждого, сколько каждый находит в нем истолкование того, что живет в нем самом, как чувство, что знакомо ему, как потребность его души. Когда же он этого не находит в искусстве, то видит в нем фразы, увлекается ими, из простого, доброго человека становится высокопарным болтуном, простым и докучным фразером. Что же сказать о детях, которые по своему возрасту не могут найти в поэзии отражения внутреннего мира своей души? Разумеется, они или увлекаются отвратительным в их лета фразерством, или перетолковывают по-своему недоступные для них чувства и превращают их для себя в неестественные и ложные ощущения и побуждения».

Из слов В. Г. Белинского ясно, что чтение детям нужно... И нужно особое чтение, не то, что пригодно для взрослых. «Увлечение фразой» — страшное зло, и это увлечение создало массу куда не годных людей. Я помню время, когда двенадцатилетние гимназисты читали Добролюбова и Писарева. Такое чтение фабриковало именно фразеров, тех отвратительных попугаев, которые не имеют ничего своего за душой, всю жизнь только стреляют фразами, как холостыми зарядами. Привычка, полученная в детстве, осталась у них на всю жизнь.

Итак, читать детям надо. Чтение не мешает играм и физическому развитию. Они любят чтение, они любят книгу. Они хотят знать многое, что уже их интересует, и их любознательность взрослые, стоящие близко, не всегда могут сами удовлетворить. Может быть, это прискорбно, но это факт. Он существовал вчера, существует сегодня, будет существовать еще и завтра. С ним нельзя не считаться. А следовательно, детская книга нужна.

«Но зачем специальная детская литература, если есть общая, — та, которая доступна и для взрослых?»

Так думают иные, утверждая, что дети должны читать то, что читают и взрослые, разумеется, с выбором...

Таким образом, детская книга нужна, но, по мнению людей, держащихся только что приведенного взгляда на детское чтение, книга для маленького читателя не должна писаться исключительно для него. «Для детей должны существовать не детские книги, но особенные издания книг, писанных для взрослых, издания, в которых должно быть исключено все такое, о чем им рано знать, все, что может дать их фантазии вредное для здоровья и нравственности направление. Таким образом, должно заменить ночную сцену в «Дон Кихоте», где драка рыцаря печального образа и его оруженосца с погонщиком мулов происходит из-за трактирной служанки, условившейся придти к погонщику на постель».

Эта последняя цитата — взята мною также из сочинений Белинского (т. X, изд. 4-е, 1885, стр. 377–378)², который в последние годы жизни несколько изменил свой взгляд. Но вникните в суть противников специальной детской литературы, специальной детской книги и вы поймете, что здесь одно недоразумение. Весь вопрос в понимании слова «детская литература».

«Поучительные историйки», «слащавые рассказы» о добром Пете и умной Верочке — разве это здоровое чтение? Разве такая литература имеет право на отдельное существование?

Нет! Сто раз нет! Она давно осмеяна, и только один покойный г. Битепаж был способен издавать такие восхитительные книжки. Но допустим, что подобная литература еще существует. Ее и отрицайте, а не всю, ибо не вся детская литература такая. Вы говорите: зачем писать для детей нарочито? Берите из литературы взрослых, что можно, и давайте читать детям.

Что можно? Прекрасно. Но кто же говорит против этого? Кто отрицает это? Басни Крылова написаны не для детей, но издаются для них, потому что это житейская правда, облеченная в пленительные поэтические образы, и она имеет глубоко воспитательное значение, хотя Руссо говорит: «Басни, забавляя детей, вместе с тем вводят их в заблуждение; обольщенные ложью, дети упускают из вида истину. Басни могут поучать взрослых, но детям нужно говорить голую правду; как скоро ее покрывают покровом, они не дают себе труда приподнимать его».

Я привел мнение Руссо, но я не разделяю его взгляда. Во-первых, приподнимать покров могут взрослые, во-вторых, басни Крылова очень просты, полны русского здравого смысла и отлично

характеризуют животных. Они вполне пригодны детям. Детей знакомят и с Пушкиным, и с Лермонтовым, и с Гоголем, и с гр. Толстым... Все, что можно выбрать из общей литературы, — для них и выбирается. Но многое им не доступно. Многое — нельзя им дать по другим причинам. Являются переделки — возмутительное явление. Какой-нибудь Икс вдруг переделывает гр. Толстого! Плотник, каменщик исправляет работу скульптора. Произведение сокращенное — уже все-таки не то, что полное, сокращение не может совсем не отозваться на качестве произведения. Г-жа Лукашевич в журнале («На помощь матерям») отчасти справедливо говорит, вооружаясь против переделок и пересказов: «не ослабит ли впечатление цельности произведения, если юноше уже заранее будут знакомы пересказы и переделки, иногда не совсем удачные». Я не могу только не выразить удивления по поводу того, что почтенная писательница сама поступает как раз наоборот, печатая переделку — пересказ «Слепого музыканта» В. Короленко. Это тем более удивительно, что произведение г. Короленки, несмотря на его несомненные достоинства, вовсе не из тех, с которыми непременно надо знакомить *детей*. Во всяком случае — редакция «Д. Чт.»³ сделала бы лучше, если бы в этом случае обратилась к самому автору и его попросила бы выполнить то, что взяла на себя г-жа Лукашевич. Есть, разумеется, произведения, которые очень удобно сокращать, п. ч. <потому что> выброски мало изменяют содержание, будучи деталями. Но сокращения всегда следует предпочесть «отрывки» (т. е. очерк, сцену), которые являлись бы самостоятельными и, знакомя ребенка с частью произведения, не уменьшали бы интереса ко всему произведению, и привлекали бы симпатии к автору.

Но для чего делают сокращения? для чего нужен выбор книги? Чтобы обезопасить ребенка от вредного влияния. Прекрасно. Пускай для детей существуют особые издания книг, написанных для взрослых, с исключением того из них, что ребенку еще не доступно, если только от такого сокращения не наносится ущерба произведению, что бывает в большинстве случаев, когда выпущенное нужно для общей картины или *идеи*. Но почему же наряду с такими не существовать и книге, написанной для ребенка, для самого читателя?... Гр. Толстой написал роман «Война и мир»... Но разве он не может, не имеет права написать для детей особую повесть из 12-го года, где уже ничего не надо переделывать, сокращать? Или такая книга уже не нормальное явление? Или она будет хуже, чем та, которая составит из «Войны

и мира» с пропусками? Чем предоставлять эту работу сокращения кому-нибудь, не лучше ли, если сам художник напишет такую книгу, которая вся целиком прочтется детьми?

Вы наверно согласитесь, но прибавите: да, Толстой!..

Так что же!

Значит, дело не в «специальности» книги, а в таланте... Разумеется, влияние большого таланта сильнее, чем маленького. Но ведь Толстых немного и в литературе для взрослых. Или вы хотите ограничить чтение для детей, позволяя им из общей литературы отстраняться только на Толстом, Гончарове и равных им? А если хорошенький рассказ найдется у Иванова? Можно? Если можно, так отчего тот же самый Иванов не имеет права написать для ребенка специально? В том-то и сила, что «специально» понимается неверно. Специально, значит — доступно для ребенка, с отсутствием того элемента, который для него вреден; это не отрицает художественности, не обязывает автора его писать так, чтобы взрослые бросали книгу на первой странице.

Книга для ребенка должна быть написана так, чтобы она была *вполне* пригодна для него и в то же время читалась бы взрослыми с тем же интересом, удовольствием, с каким они читают свои книги. Разве мы не читаем новости *о детях*? Пусть же книга *для детей*, по-своему интересная маленькому читателю, для взрослых будет тоже интересна. Писать так — нужен талант, особенный талант, быть может, больший, чем для того, чтобы писать для взрослых, но уж это иной вопрос. Недаром не всякий писатель, пишущий хорошо для взрослых, может быть назван и детским писателем...

Писать для детей интересно, в то же время удовлетворять своими произведениями взрослую публику, ее заинтересовать — вот идеал детского писателя, хотя все-таки судьями детской книги являются преимущественно сами дети. Я говорю об интересности и занимательности содержания, п. ч. <потому что> при самом хорошем исполнении, иногда интересное ребенку уже взрослому не так интересно. Немногие умеют понимать ребенка, и одним из первых достоинств детского писателя является эта чуткость в понимании ребенка.

Не нужно быть непременно исключительно детским писателем. Можно не быть таковым, надо только обладать особенною способностью, без которой нельзя писать для детей. Надо писать для детей тем, кто может писать, оставаясь художником, не делаясь фабрикантом, не сочиняя жизни по прописям.

«Нужна ли детям литература?» Допустима ли она?

Конечно, нужна!

В ней нет места — бездарностям и ремесленникам.

Но где же они терпимы и где они желательны?

Примечания

¹ Литература «маленького народа»: Критико-педагогические беседы по вопросам детской литературы. Вып. 1. / А. В. Круглов. М.: Кн. маг. Наумова, 1897.

² Сочинения В. Белинского Изд. 4-е печ. с 1867 г. без перемен. Т. 1–12. М.: Тип. Грачева и К, 1872–1892.

³ Ежемесячный иллюстрированный журнал «Детское чтение» (1869–1918) М. Д. Наумов, 1897. С. 7–15.

ИССЛЕДОВАНИЯ

О. Бухина, А. Лану

ГЕРОИ-СИРОТЫ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОТРАЖЕНИЕ СОЦИАЛЬНОГО КРИЗИСА НАЧАЛА И КОНЦА СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ¹

Социальные потрясения постсоветской эпохи, как и коллапс Российской империи в 1917 г., породили множество детей-сирот. Писатели обеих эпох часто обращаются в своих произведениях к героям-сиротам, отражая реальные проблемы своего времени и, вместе с тем, символически отображая его хаос и нестабильность. Статья посвящена образам героев-сирот в романах Екатерины Мурашовой и Дины Сабитовой в сравнении с образами соответствующих персонажей в детской литературе раннего советского времени. Перестав быть символом революции и потенциалом будущего нового человека, герой-сирота становится жертвой нефункционирующих социальных институтов и носителем социальной травмы.

Ключевые слова: Григорий Белых, Павел Бляхин, Аркадий Гайдар, Екатерина Мурашова, Алексей Пантелев, Дина Сабитова, советская и постсоветская детская литература, сироты как литературные герои, сиротство, социальная травма.

Резкие социальные перемены в начале и в конце советской эпохи привели к значительному возрастанию количества детей-сирот. В первый раз это произошло после падения российской монархии; во второй раз — когда распался сменивший империю Советский Союз². Десятки тысяч детей оказались на попечении государства — в первом случае советского³, а во втором — бывшего Советского Союза. Неудивительно, что в литературе, созданной сразу после Революции и после распада Советского Союза, появилось множество персонажей-сирот⁴. С одной стороны, этот феномен является отражением существующих социальных проблем, с другой — это выражение в символической форме хаоса и нестабильности обеих эпох⁵. Изображаемые в качестве главных героев повествований, дети-сироты становятся отражением резких социальных потрясений: они одновременно воспринимаются как невинные жертвы, и в то же самое время символизируют сам факт происходящих социальных перемен. Явное нарушение взаимоотношений и в рамках семьи,

и вне ее определяет очевидную нестабильность положения сироты, и в самом факте этой нестабильности уже заложен богатый нарративный потенциал. Сироты могут восприниматься как идеальные литературные герои. Их жизненные коллизии полны трагизма, в то же время их судьбы трогательны, и такое сочетание естественным образом провоцирует более сложное развитие сюжета и вызывает у читателя соответствующее участие. Сиротство литературного героя позволяет трактовать такой образ в рамках значительно большей свободы: в таких текстах нет постоянного присутствия семейного контроля, такой герой и соответственно, и автор значительно более свободны в выборе поведенческих практик. Повествование о герое-сироте — это история взросления и вхождения в социум, это история детства в ее экстремальном варианте, полном опасностей и приключений, детства, в котором с самого начала заложена конфликтная ситуация⁶.

В мировой литературе и, в особенности, в литературе для детей существует множество героев-сирот: Оливер Твист (1836–1839), Хайди (1880), Гекльберри Финн (1884), Дороти из «Страны Оз» (1900), Аня из «Зеленых мезонинов» (1908), Мэри из «Таинственного сада» (1910), Поллианна (1913), Пеппи Длинный Чулок (1945), Гарри Поттер (1997)⁷. Разные исторические периоды и национальные контексты по-своему трактуют литературный образ сироты. Так, например, диккенсовский герой-сирота или «Девочка со спичками» (1845) Ханса Кристиана Андерсена, вызывая в читателе чувство сострадания, подчеркивают трагедию социального неравенства. Куда более удачливые сироты начала XX в. (Дороти, Аня, Мэри, Поллианна) отражают, несомненно, более современный взгляд на ребенка — активного хозяина своей судьбы, способного адаптироваться в трудном мире взрослых и готового к внутренним переменам. В советском и в постсоветском контексте герои-сироты отражают как подъем, так и распад коммунистической идеологии: авторы пытаются (сознательно, а иногда и подсознательно) придать художественную форму идеям своего времени: в постреволюционном пространстве текста авторы используют своих героев для описания нового социалистического взгляда на мир, в новом российском контексте герой-сирота служит иллюстрацией нового мировоззренческого сдвига в обществе. Предлагаемое сравнение текстов о детях-сиротах начала советской эпохи с нарративами постсоветского времени подчеркивает, что при всей разнице в идеологическом представлении о мире, генетически и жанрово эти литературные тексты

связаны: в них можно наблюдать интертекстуальные заимствования, сходность в сюжетных построениях, а иногда и прямую композиционную зависимость.

Как отмечает М. Николаева, «отсутствие родительского авторитета обеспечивает то пространство, которое необходимо придуманному герою-ребенку для развития и обретения зрелости, оно позволяет ему попробовать (во всех смыслах этого слова) независимость и жизнь в мире, в котором нет защиты взрослого» [Nikolajeva 2010, с. 16]. По словам современной писательницы Дины Сабитовой, «герой-сирота имеет большую степень свободы, чем другие дети. Для сказок это вообще характерно — оторвать ребенка от корней, от папы и мамы и ежедневного стакана теплого молока и дать ему немножко авантюрную судьбу» [Максимова 2014]. Ранняя советская литература, в каком-то смысле, и была той новой сказкой, что прекрасно выражено в популярной песне начала 1930-х: «Мы рождены, чтобы сказку сделать былью»⁸. И в этой сказке сироты оказались незаменимыми героями.

И в двадцатые, и в девяностые, и в так называемые «нулевые» годы герои-сироты становятся отражением коллапса старого социального порядка и возможности построения нового общества. Однако, хотя писатели 1920-х видели своей целью участие в утопическом процессе создания «нового человека», в их произведениях преобладал реалистический стиль повествования. Задачей современных писательниц стало изображение вполне реального героя, но при этом они обращаются чаще всего к магическому реализму как форме фантастического повествования⁹. Именно в такой форме им удается донести до читателя непосредственный, живой опыт современной социальной травмы.

Герои-сироты не случайно появляются в начале и в конце советского периода: первоначально они — символы возможности революционных перемен, потом — страдающие, изломанные жертвы, так как с задачей охраны детства и заботы о сиротах общество не справилось. Сравнительный анализ конструирования образов героев-сирот обоих периодов и их роли в общей композиционной структуре текстов способствует пониманию сходства и различия революционной риторики 1920-х и риторики кризиса и распада 1990-х. В данной статье мы предлагаем использовать как литературоведческий, так и культурологический подход в анализе сюжета, образа героев и тем произведений о сиротах, написанных в 2000-е, которые повторяют нарративные конструкции 1920-х и тем самым

одновременно отражают преемственность и разрыв с ранее сформированными литературными традициями. Изучение связи с советским прошлым и отрыва от него, безусловно, является популярной темой постсоветских исследований. Мы предлагаем лишь ограниченное рассмотрение этой проблемы на примере нескольких произведений детской литературы.

В литературе 1920-х, отражающей ситуацию социальных пертурбаций послереволюционного периода, сирота как литературный герой олицетворял как саму проблему, так и ее решение: новое общество надо было создавать из уцелевших обломков старого. В процессе революционных преобразований дети оказались идеальным строительным материалом. Они по-прежнему воспринимались как незаконченные, незавершенные взрослые¹⁰, и описание их взросления и успешной адаптации служило отражением новой революционной действительности. С другой стороны, одна из важных тем в написанных в постсоветский период произведениях о сиротах — отказ от решения проблем сиротства в рамках государственных структур, созданных в советское время и нацеленных на превращение этих детей в полезных членов общества. Стоило только советской системе развалиться, как сироты снова оказались выброшенными за пределы общества. И хотя проблема сохранила свою актуальность, подход к ней изменился: теперь он ушел из сферы глобальных политических задач, как это было очевидно в постреволюционные годы.

Для героев-сирот советской литературы 1920-х и 1930-х взросление всегда означало вхождение в новый советский социум. Образ сироты послужил превосходным материалом для множества произведений о юных помощниках Революции, примкнувших к революционным группам или ставших подопечными детских домов, школ-интернатов, или трудовых колоний. Многие исследователи неоднократно упоминали, что литературные сироты 1920-х в своей массе отражают надежду на лучшее будущее, присущую советскому государству. Эти сироты часто воспринимались не столько как конкретные дети, сколько как идеализированная группа, *именно потому*, что они были разлучены с родителями, которые выросли в царской России и, скорее всего, все еще являлись носителями имперских, «буржуазных» или любых других реакционных представлений¹¹. Их «успешная интеграция в новый социальный порядок хорошо соответствовала революционному обещанию лучшей жизни» [Balina 2009, с. 104]. В этом контексте осиротевший ребенок

становился символом полного разрыва с досоветским прошлым и нового начала¹². Беспризорничество, сопровождающее разрыв с традиционной семьей, воспринимается как важное условие такого начала: закаленные в процессе трудного выживания дети должны стать достойными борцами за светлое будущее. Родители или лица, их заменяющие, в литературных произведениях этого периода либо совсем выпадали из повествования, либо появлялись там в достаточно ограниченной функции — наставника или учителя; позднее эта функция взрослого станет гораздо важнее и приобретет идеологическое звучание. В результате типичными произведениями о сиротах стали приключенческая литература, «роман воспитания» (в данном случае, социалистической «перековки») или же история, включающая в себя детективный элемент. «Советское детство нуждалось... в собственных авантурных героях, вооруженных революционной идеологией, и соответствующих современных сюжетах, отличающихся динамизмом, конфликтностью, острой борьбой старого и нового» [Кондаков 2013, с. 101].

Хотя литература раннего советского периода включала в себя многие другие, традиционные для детской литературы жанровые формы, «приключение неожиданно стало весьма существенным элементом детского повествования в литературе о беспризорниках» [Balina 2009, с. 105]. Жизнь и приключения сироты-беспризорника оказались интересными и романтически увлекательными. Таким образом, «сиротский мотив проник даже в приключенческий роман и оказался на службе у крайне политизированной идеологии классовой борьбы и возмездия» [Balina 2009, с. 105].

Однако приключенческая литература быстро уступила место литературе перевоспитания, традиция которой давно уже существовала в XIX в. и в русской, и в зарубежной литературе и была существенной частью детского чтения¹³. Теперь литература перевоспитания приобрела новое, социалистическое звучание, но, как показывает Катриона Келли, к 1930-м «исчезли последние воспоминания о том романтическом ореоле, который еще окружал беспризорников в 1920-е гг.: теперь в них видели исключительно возмутителей общественного спокойствия, подлежащих удалению с глаз публики как можно скорее» [Келли 2008]. Существенно меняется и литературный статус произведений, так или иначе связанных с тематикой беспризорности. Так, например, «Красные дьяволята» Павла Бляхина попали в разряд неподходящего чтения для советских детей. Автора обвинили в подражании Чарской и неподобающей «красной

романтике». Как показывает Светлана Маслинская, такие произведения, как «Красные дьяволята», так и не смогли полностью войти в канон советской литературы, поскольку «странствия рабоче-крестьянских сироток» никак не вписывались в представления большевиков о правильной рабоче-крестьянской детской литературе [Маслинская 2013, с. 241–242]. Однако они не выпали из литературного канона окончательно: в 1966 г. по мотивам повести Бляхина был снят ставший невероятно популярным фильм «Неуловимые мстители», где по-прежнему действуют сироты, чья главная цель — отомстить «белым» за смерть отца¹⁴.

За детством в новом социалистическом государстве закрепилось только одно определение — «счастливое», так что «к 1930-м стало трудно упоминать в печати ситуации, в которых дети в самом Советском Союзе могут быть несчастными» [Kelly 2007, с. 7]. Начало Второй мировой войны разбило официальную догму счастливого детства. Почти исчезнувшая к 1930-м тема бездомных детей вновь появляется в военной и послевоенной литературе¹⁵. Однако в этот период образ сироты не является отражением резких идеологических перемен: сироты военного времени — это советские «супергерои». Они действуют в рамках уже существующей идеологии; им незачем меняться, их не нужно перевоспитывать. Даже погибая, они остаются счастливыми, так как героическая смерть совершается во имя будущего всеобщего счастья. Бинарная модель счастливого/несчастливого детства выстраивается как идеологическая конструкция: несчастные дети становятся уделом стран, по-прежнему находящихся под гнетом капиталистов¹⁶. Такая ситуация, в целом, продолжается до конца советской эпохи.

После коллапса советской власти писатели снова занялись жизнью наиболее уязвимых членов общества; на этот раз они попытались отразить провал попытки советских государственных учреждений обеспечить основные эмоциональные, социальные и материальные нужды детей-сирот. Другое значительное изменение в литературе о сиротах — поворот от сказочной фантазии и приключений, выдержанных, тем не менее, в рамках социалистического реализма, к использованию элементов магического реализма, позволяющего гораздо более полно исследовать психологические аспекты и внутреннее состояние героев. По словам американского автора Юджина Арвы, «читатели произведений магического реализма должны смотреть глубже реалистических деталей и принять дуальную онтологическую структуру текста, в котором естественное

и сверхъестественное, объяснимое и чудесное сосуществуют рядом друг с другом, как в калейдоскопе, где случайные, на первый взгляд, повороты сознательно оставлены на усмотрение аудитории» [Arva 2008, с. 60].

Обратимся к образам сирот в произведениях двух хорошо известных в сегодняшней России детских писательниц, Екатерины Мурашовой (род. 1962) и Дины Сабитовой (род. 1969) чье использование магического реализма отражает влияние произведений Хорхе Луиса Борхеса и Габриэля Гарсии Маркеса. Однако предметом нашего исследования будет их диалог с каноном детской литературы 1920-х, находящимся на самых ранних стадиях своего формирования. Мы подробно остановимся на трех произведениях Сабитовой — «Цирк в шкатулке» (2008), «Где нет зимы» (2010) и «Три твоих имени» (2013) и двух романах Мурашовой — «Класс коррекции» (2004) и «Одно чудо на всю жизнь» (2010)¹⁷. Произведения Мурашовой и Сабитовой получили немало призов, включая премию «Заветная мечта»¹⁸. Оба автора известны не только своей литературной деятельностью, но и тем, что они обе немало пишут о детях и выступают в средствах массовой информации по вопросам, связанным с детьми. Современные детские книги с множеством героев-сирот, подобно книгам предыдущей эпохи, адресованы самим реальным детям. Авторы стремятся найти для своих героев выход из жизненных ситуаций, вызванных социальными сдвигами в обществе, объяснить отсутствие стабильности всеми доступными им средствами. Развитие сюжета снова и снова позволяет поместить ребенка-сироту в новый дом, найти ему суррогатных родителей. Заверение взрослого писателя, убеждающего своего потенциального читателя-ребенка (и, конечно же, самого себя), что «все будет хорошо», нацелено в первую очередь на реального ребенка. Как мы видим в случае Мурашовой и Сабитовой, обе писательницы заботятся в конечном счете о судьбе живых, а не литературных детей, обе они знают о проблемах приемных детей не понаслышке¹⁹. Однако нас, в первую очередь, интересует, как композиционно оформляется в их текстах образ сирот.

Траектории рассказа о сироте и у Мурашовой и Сабитовой весьма различны. Мурашова очень остро ставит проблему социального сиротства, однако она не предлагает никакого решения и, напротив, уводит повествование из ситуации полного социального провала и ужасающих условий существования в область магического реализма. У Сабитовой тяжелая участь сироты находит свое

облегчение в воссоединении с семьей, однако, с семьей, понимаемой совершенно по-новому. Сабитова предлагает новую парадигму истинно *постсоветских* представлений о продуктивной социальной организации общества. Таким образом, разбирая вышеупомянутые произведения, мы сконцентрируем наше внимание на самой главной проблеме образа героя-сироты — самом факте его выброшенности за пределы нового социального порядка и альтернативных моделях его выживания.

Постсоветской литературе для детей, как, собственно, и литературе для взрослых, свойственна прямая зависимость от сформировавшегося в советское время литературного канона. Эта не лишенная своеобразия преемственность видна при детальном сравнении вышеупомянутых книг с тремя наиболее известными произведениями 1920-х: «Красными дьяволятами» (1922) Павла Бляхина, «Республикой ШКИД» (1927) Григория Белых и Алексея Пантелеева и «На графских развалинах» (1929) Аркадия Гайдара²⁰. Влияние книг, написанных в 1920-е гг. и оказавших значительное воздействие на несколько поколений юных читателей и детских писателей, остается в силе и в детской литературе постсоветского периода. Например, Дина Сабитова называет Аркадия Гайдара одним из любимых авторов и до сих пор его перечитывает, однако, по ее мнению, современные детские и подростковые писатели не хотят, чтобы их воспринимали только в традициях хорошей советской детской литературы. По ее словам, их желание — не имитировать хорошую советскую прозу, к тому же наполняя ее своими воспоминаниями, но писать новое²¹.

В художественных произведениях Екатерины Мурашовой описано немало страдающих детей. Писательница не предлагает окончательного решения их проблем, особенно когда речь идет о заброшенных и осиротевших героях ее произведений. Но как детский психолог и автор популярных книг, посвященных детской психологии, Мурашова занимается именно этим — улучшением жизни реальных детей и подростков. В своих романах она фиксирует кризис семьи и отсутствие механизмов, с помощью которых общество могло бы разрешить данную проблему. Ситуация детей-сирот служит зеркалом, в котором отражается кризис общества²².

Роман Мурашовой «Класс коррекции» затрагивает тему сиротства, рассказывая о классе для отстающих и неуспевающих детей. Не все они фактические сироты, но практически все — «социальные сироты», дети из неблагополучных, в лучшем случае неполных

семей. Лариса Рудова подчеркивает, что ученики класса «Е» — дети-аутсайдеры, которым нет места в «нормальных» классах; это дети со всеми возможными «физическими недостатками, слабым интеллектуальным развитием, синдромом дефицита внимания и другими психологическими и неврологическими заболеваниями и отклонениями» [Рудова 2014, с. 206]. Вопросы, поднимаемые в этой книге, трудно «переварить» в рамках произведения, рассчитанного на предпубертативный возраст. Мурашова умело и изящно вводит в роман элементы магического реализма.

Антон, от чьего лица ведется повествование, и новенький Юра, мальчик на костылях, уходят в иной мир, туда, где у Юры нет физического дефекта и все, как сказано в романе, «красивые» и «серьезные». Это классический «вторичный мир» по определению Джона Толкина, предложенного им для объяснения двух, параллельно существующих в тексте нарративов — реального и фантастического [Tolkien 1965, с. 37]. Юра может переправлять в этот мир и других одноклассников. Со страданием невозможно бороться в реальном мире, но оно побеждается, если действовать через тот мир, куда попадает Юра, а за ним Антон и другие. Героям книги совершенно необходим этот «фантастический мир, который временно их исцеляет и помогает сохранить душевное равновесие» [Рудова 2014, с. 208].

Таким образом, произведения Екатерины Мурашовой кардинальным образом отличаются от книг других авторов, пишущих о детях, оказавшихся на «обочине жизни». Разрешая проблемы детей исключительно в мире фантазии, Мурашова дает понять, что социальный кризис, в котором пребывает общество, неразрешим в сегодняшней «реальной» жизни. Дети в романе Мурашовой вынуждены помогать себе сами. Ни родители, ни учителя, ни милиция, ни социальные работники не способны исправить те социальные проблемы, которые привели к чудовищным страданиям детей. Как пишет о «Классе коррекции» Мария Черняк, «вывод из этой светлой повести с грустным финалом заключается в необходимости коррекции всего современного общества» [Черняк 2011, с. 57]. Рудова несколько более оптимистично оценивает концовку повести, считая, что «пережив серьезные испытания и выйдя из них победителями, прежние забитые и «стертые» «ешки» наконец-то приходят к самоуважению, и самое главное — к способности действовать и стоять за себя и за других» [Рудова 2014, с. 215].

В последнем романе Мурашовой «Одно чудо на всю жизнь» изображены два мира — мир милых, интеллигентных мальчиков

и девочек, живущих в Петербурге с хорошо обеспеченными родителями, учащихся в привилегированной школе, и мир беспризорников и бродяг, живущих без всяких взрослых в пригородной зоне. Фактически, это описание общества, расколотого надвое — на имущих и неимущих. Глава банды-бригады Генрих Лис остро ощущает, что обретается в мрачном, безнадежном, несправедливом мире. Но принадлежность к этому миру — не его выбор, он выброшен во «тьму кромешную» благодаря пьянству отца, обрекшему его и двух младших братьев на болезнь и страдание, жестокости социальной системы, отторгающей слабых, больных, нуждающихся. Это сиротство, которое ни у кого, на первый взгляд, не вызывает жалости, сиротство, которому никто не хочет помогать, уж больно оно непривлекательное. В результате, перечислив всех, кого Генка ненавидел, и, «устав от перечисления, можно сказать, что Генка ненавидел почти весь мир» [Мурашова 2010, с. 63], делая исключение только для братьев, Еськи и Вальки. Однако Еська смертельно болен, а Валька — умственно отсталый. Сам по себе Генка ничего сделать не может, он больше не часть общества. У него нет никакой надежды на исцеление младшего брата Еськи. Мы привычно ассоциируем братскую любовь и заботу с «хорошими» детками, но в данном случае ее источником становится Генка, которого трудно назвать положительным героем.

Мурашова вводит в повествование элементы «параллельного мира», в котором возможно чудо. Творцами этого чуда становятся неизвестно откуда попавшие на землю космические существа, брат и сестра Уи и Аи. Однако истинное чудо опять-таки творится руками самих детей — играющий на скрипке городской мальчик Левушка разбивает лед, и вдруг оказывается, что ребята из города способны разговаривать с малолетними бандитами и, может быть, даже в чем-то им помочь. Дело обходится без взрослых, хотя и родители «чистеньких» городских детей, и милиция поселка, рядом с которым «базируется» банда Генриха Лиса, пытаются — безрезультатно — вмешаться в конфликт между городскими детьми и членами банды.

Именно здесь творчество Мурашовой перекликается с традицией Гайдара. Как подчеркивает Марина Балина, у Гайдара в повести «На графских развалинах» дети предоставлены сами себе, они добиваются успеха, борются со злодеями, «в этой истории помощь приходит только от самих детей» [Balina 2009, с. 108]. Гайдар предлагает читателю не просто приключенческую повесть, в ней появляются элементы детективной истории. В хаосе Гражданской войны Дергач

теряет родителей и становится уличным бродягой. Он в полной мере беспризорник, одно время — пособник бандитов. Сбежав из бандитской шайки, он укрывается в заброшенном аристократическом поместье. Все эти элементы сюжета — беспризорничество, бандитизм, необходимость укрытия, оторванность от мира закона и мира взрослых — находят свое развитие в обеих книгах Мурашовой.

Дергачу нечаянно удается раскрыть заговор: сын бывшего владельца усадьбы пытается найти спрятанные в начале революции сокровища²³. Как и герои «Красных дьяволят», Дергач проходит через множество злоключений, но в отличие от «красных дьяволят», Дергач не выбирает геройский путь, его геройство — вынужденное. Злоумышленники (в повести они, конечно, не просто бандиты, а враги народа) похищают мальчика, запирают в лесу в «охотничьем домике» и оставляют его, потерявшего сознание, умирать от голода. Несмотря на все эти ужасы, Дергачу удается разоблачить преступников. В этом ему помогает собака по кличке Волк, своего рода «двойник» самого Дергача, которую тоже «изгоняют» из общества. Используя параллель между осиротевшим ребенком и одичавшим животным, Гайдар подчеркивает тяжелую участь сироты, оказавшегося вне человеческого сообщества, превратившегося в бродягу, «бродячего пса», у которого поначалу нет никаких шансов на то, чтобы стать частью светлого коммунистического будущего. У героев Мурашовой тоже нет никаких шансов «вписаться» в новую, постсоветскую жизнь.

Однако Дергача ожидает награда, он доблестно послужил советскому государству, и за это его ждет воссоединение с семьей, работниками совхоза «Красный пахарь». Способ избавления сироты от его злой участи — возвращение в семью. Конечно, у Гайдара «хороший конец» возможен только в рамках торжества социальной справедливости в советском государстве. После всех страданий Дергачу теперь «спокойно, тепло и тихо» — его ожидает семья [Гайдар 2014, с. 317]. Как замечает Евгений Добренко, спокойствие в концовках повестей Гайдара играет важную роль: оно обеспечивает гармоническое завершение, покой взросления после бури детства²⁴.

В книгах Мурашовой спокойствия добиться труднее. Детям в ее произведениях редко удается найти свою социальную нишу. Но и в «Классе коррекции», и в «Одном чуде на всю жизнь» в концовках присутствует мотив обретения спокойствия, дающий хотя бы какую-то надежду на исправление ситуации. В «Классе коррекции» потерявшая сына мама Юры перестает плакать, взяв на руки

свою новую дочку, брошенную собственной матерью сестру Юриного одноклассника. В «Одном чуде на всю жизнь» все как будто замирает, когда скрипач Лева начинает играть «Полонез Огинского» и тем предотвращает готовую уже начаться драку.

Мотив возможного улучшения положения ребенка, поиска его места в новом общественном порядке нарастает от книги к книге, достигая наибольшей силы в еще одном произведении Мурашовой, «Гвардия тревоги» (2008), наиболее «гайдаровской» ее книге. У Мурашовой вообще немало аллюзий на произведения Гайдара и отсылок к советскому прошлому. В «Одном чуде на всю жизнь» пожилой милиционер идет в «последний бой», запевая старую советскую военную песню. В «Гвардии тревоги» напрямую проводятся параллели с «Тимуром и его командой» (книга даже упомянута в тексте)²⁵, в «Классе коррекции» цитируются советские туристские песни, вызывающие у взрослого читателя приятные ассоциации с турпоходами и Клубами самодетельной песни (КСП). Таким образом, Мурашова как бы невзначай подчеркивает преемственность между своими книгами и классической советской литературой. Однако оптимизму Мурашовой недостает серьезности оптимизма Гайдара, у Мурашовой все время чувствуется иронический подтекст. Оптимистическая концовка обеспечивается лекарствами из будущего («Одно чудо на всю жизнь») или возможностью обрести зрение и слух в мире фантазии («Класс коррекции»). При этом книги Мурашовой громко заявляют о неадекватности советских идеологических рамок — воспроизводство этой идеологии неизбежно наносит неисправимый вред самым юным и самым уязвимым членам общества.

В отличие от произведений Мурашовой, которые существуют в более широком контексте литературы XX в., романы Дины Сабитовой не оглядываются непосредственно на советское прошлое. Однако романы Сабитовой удивительным образом параллельны литературе 1920-х — как с точки зрения развития жанра, так и с точки зрения сюжетных поворотов. В каждом из трех романов («Цирк в шкатулке», «Где нет зимы» и «Три твоих имени») Дина Сабитова изображает осиротевших детей, которым удается избавиться от жизни в государственном учреждении, так откровенно романтизированном в «Республике ШКИД» в то время, когда подобные учреждения только появлялись на свет. И в произведениях Сабитовой, и в наиболее известных историях о сиротах 1920-х выстраивается сходная картина: сначала это фантастический веселый рассказ

о приключениях сироты, «бродящего по свету» в поисках счастья; потом истории сирот, которые попадают в новую социальную структуру (школу, интернат, трудовой коллектив); и наконец, ситуация, когда сироте удастся стать частью стабильной, любящей семьи.

«Цирк в шкапулке» Сабитовой написан как современная сказка. Действие происходит в некоем царстве, в котором, конечно же, есть принцесса и вся королевская семья. Герой-сирота Марик убегает из организованного государством детского дома семейного типа. Его мечта — попасть в цирк. Но и у цирка бывают неприятности, и, конечно же, именно Марик может спасти цирк, ставший ему родным, и помочь принцессе, у которой тоже проблем по горло: родная мама-королева слишком занята и постоянно забывает поцеловать принцессу на ночь. Эта история сироты — «сказка с хорошим концом», чистая, беспримесная фантазия.

«Цирк в шкапулке» — произведение фантазийного, приключенческого жанра — построено по той же схеме, что и «Красные дьяволята» Бляхина, где смешиваются приключенческий роман и почти откровенная сказка, где героический ребенок всегда побеждает. Книга наполнена отсылками к романам Фенимора Купера и, конечно же, к «Оводу» Этель Лириан Войнич. «Красные дьяволята» знаменуют собой рождение нового, несколько неожиданного жанра советского вестерна. В книге рассказывается о приключениях четырнадцатилетних близнецов Миши и Дуныши, которые ушли из родимого дома, чтобы стать бойцами Красной Армии во время Гражданской войны. Покинув дом, брат и сестра находят себе политически правильную суррогатную семью — Красную Армию. Они присваивают себе почетные прозвища Следопыта и Овода и воспринимают свое участие в Гражданской войне как некую игру в приключения ковбоев и индейцев²⁶. Они множество раз попадают в руки врага, их жестоко избивают и подвергают невероятным мучениям, чуть ли не вешают, бросают «в чем мать родила» с обрыва в Днепр. Но, в конце концов, они всегда выходят победителями. «Красные дьяволята» — явные наследники русского романтизма, и, таким образом, эта книга — скорее, типичное повествование о детях-сиротах, а не собственно советский рассказ о беспризорниках. Фантастические элементы сюжета в большой степени резонируют с книгами постсоветского периода, и эта книга — очень важный момент в развитии традиции «истории сироты»²⁷.

Сабитова подхватывает традицию, и в ее романе цирк в некотором смысле выполняет ту же функцию, что и Красная Армия. Это

воображаемое новое сообщество, которое принимает ребенка-сироту в свои объятия и обеспечивает свободу и полную приключений жизнь в коммуне-утопии²⁸. Миша и Дуныша в «Красных дьяволятах» воображают, что они — герои приключений индейцев. Марик попадает в мир говорящих животных и демократически устроенного сообщества. В цирке все члены труппы голосуют в случае разногласий, немолодая женщина-клоун старается привнести гендерное равноправие в этот почти идеальный мир, заставляя *всех* членов циркового коллектива (а не только женщин) мыть посуду.

Очевидно, что пришел конец идеологической подоплеке истории о сироте: веселый мир цирка являет собой замену политической утопии на мир чистой зрелищности. В этом мире-мечте каждого ребенка добрые дрессировщики учат цирковых собачек, а наездницы, стоя на голове, скачут на цирковых лошадях. Цирк, конечно, не является истинной альтернативой для потерявшихся в социальном хаосе детей, это просто «невредная сказка», как сама Сабитова определяет свою книгу²⁹. Прочитанный таким образом, роман Сабитовой оказывается интересным комментарием к потерявшей свой смысл политической утопии уходящей эпохи. Если глядеть из дня сегодняшнего, Красная Армия, как она изображается в детских произведениях Бляхина и Гайдара, и есть некое подобие цирка с его захватывающими приключениями, производящими на ребенка неизгладимое впечатление. И Красная Армия, и цирк изображаются как некое карнавальное действо, где главные герои и их приключения становятся яркой и веселой альтернативой традиционной и скучной жизни детского дома.

Хотя, на первый взгляд, «Красные дьяволята» и «Цирк в шкапулке» кажутся совершенно различными в выборе героев (брат и сестра — революционные близнецы в одной книге и осиротевший математический гений в другой), в изображении «альтернативного» нового единства (Красная Армия и цирк), во включении фантастических элементов (спасение от неминуемой смерти и говорящие звери), в самой своей сути, обе истории берут начало в волшебной сказке. Сюжеты обеих историй следуют классическому определению волшебной сказки, данному В. Проппом: герой оставляет дом, подвергается различным испытаниям, преодолевает разнообразные фантастические препятствия с помощью помощника (в первом случае, второстепенного персонажа китайца Ю-ю³⁰, во втором — бабушки-клоуна Эвы/Шкапулки), дело идет к свадьбе (предполагаемому союзу Миши и Катюши и уже состоявшемуся бракосочетанию

директора цирка и дрессировщицы маленькой собачки мадмуазель Казимиры) [Пропп 1998].

Такая первоначальная реакция на социальный кризис в форме создания волшебной сказки совершенно не случайна. Вместо того, чтобы заниматься анализом социальных проблем своего времени, и Бляхин, и Сабитова выводят своих осиротевших героев из-под гнета обыденной реальности. Вместо этого они получают иную, куда более увлекательную жизнь. Иначе говоря, снова и снова реакцией на социальные потрясения в произведениях для детей обоих периодов становятся приключения, фантазия и невероятный оптимизм.

Второй роман Сабитовой «Где нет зимы» — куда более реалистичский и страшный рассказ о детях, оставшихся одних. Герои романа брат и сестра Павел и Гуль на несколько недель предоставлены сами себе после того, как умирает их бабушка и исчезает мать. В конце концов, они все же попадают в детский дом. Но если они там останутся, им придется разлучиться. Для Павла главное — не потерять сестру. Основная линия сюжета — попытка детей вернуться в родной дом, где они выросли, что почти чудом удается, благодаря тому, что их усыновляет добрая душа — парикмахер и бывший социолог, мама одноклассника Гуль.

Сабитова вводит в роман двух важных фантастических персонажей. Это кукла по имени Лялька: одушевленный персонаж и рассказчик. Ее роль уникальна: благодаря особым отношениям между куклой и ее маленькой хозяйкой, Ляльке удается вывести Гуль из состояния психологической травмы после смерти матери. Другой персонаж — домовый Аристарх — оказывает детям незаменимую помощь во всех случаях, когда это совершенно необходимо, например, волшебным образом вызывает приемную мать девочки, когда Гуль тяжело заболела, или оставляет на виду для Павла информацию о его отце и отце Гуль. Сабитова использует эти магические элементы одновременно и для развития сюжета, и для того, чтобы обеспечить исцеление — физическое и душевное — своих героев.

Здесь уместно сравнение с другим романом советской эпохи — «Республикой ШКИД». Конечно, это произведение весьма далеко от магического реализма, но точкой соприкосновения является представление о доме как о безопасном убежище, которое необходимо ребенку или подростку для обеспечения взросления и социализации. «Республика ШКИД» — книга, написанная двумя бывшими воспитанниками школы-интерната имени Достоевского. По большей части автобиографическая, книга сильно отличается

от других произведений этого периода. Авторы-герои, Янкель и Ленка, рассказывают о детях, чья участь была бы весьма плачевна, не окажись они в этой школе. Основная тема повести — построение нового общества в форме новой «большой семьи» — прямо отражается в структуре сюжета³¹. Начинается книга с открытия нового государственного учреждения, где поначалу есть только горстка учащихся и учителей. В каждой новой главе появляются новые герои, сообщество непрерывно растет. Директор школы, Виктор Николаевич Сорокин, прозванный учениками Викниксором, и его жена Элла Андреевна Люмберг (Эланлюм) становятся своего рода суррогатными родителями в этой организованной государством большой семье, подменяющей отсутствующую или неспособную во время послереволюционного хаоса справиться с подростками семью (у некоторых учеников ШКИДы есть матери). Так школа замещает учащимся дом³². Викниксор умеет быть жестким и нередко сурово наказывает воспитанников. В повести он олицетворяет собой скорее государственное начало и лишь в редких случаях как бы заменяет воспитанникам отца (например, в истории с кражей японского табака, где провинившимся воспитанникам даруется отцовское прощение вместо заслуженного ими жесткого наказания). Таким образом, жанр повести можно определить как советский «роман воспитания». Кроме того, эта книга стала одним из первых примеров столь распространенной позднее советской «школьной повести»³³. Проблемы беспризорности решаются в рамках государственных учреждений и создания семей-коммун.

Как и «Республика ШКИД», роман Сабитовой «Где нет зимы» концентрируется на идее безопасного места жительства в качестве решения всех проблем сироты. Однако таким местом уже не может быть государственный детский дом, каким бы хорошим и удобным он ни был. Детский интернат с романтическим названием «Светлый дом» совсем не так плохо организован. Его директор — вдумчивый педагог Елена Игоревна — заботится о детях не хуже Викниксора и всячески старается помочь, но эпоха детских домов и больших коллективов уже прошла. Она, как и Викниксор, видит не только коллектив, но каждого в нем, только ребенку теперь необходим еще более индивидуальный и психологический подход, соответствующий его конкретным потребностям. Большие учреждения уже не вызывают доверия, они слишком сильно связаны с советским прошлым. Директор больше не может ни заменить маму, ни стать олицетворением всемогущего государства. Только родной дом ребенка обладает достаточной силой для исцеления всех ран и начала новой жизни.

Главная тема третьего романа Сабитовой «Три твоих имени» — это семья. В романе описаны три варианта судьбы героини, чье имя и образ изменяются в зависимости от варианта развития сюжета. Девочка последовательно зовет себя Риткой, Марго и, наконец, Гошкой. Как в повести Гайдара «На графских развалинах», воссоединение с семьей позволяет сироте перестать страдать, однако в романе Сабитовой рабоче-крестьянская семья является наименее привлекательной, в такой семье родители — алкоголики, источник опасности для заброшенного ребенка — Ритки.

У Марго судьба чуть-чуть получше. Она попадает в неплохую семью, однако там недостает душевного тепла. Но именно в истории Гошки мы наблюдаем представление Сабитовой об истинном счастье ребенка: любящая небогатая семья, в которой нет недостатка в артистических наклонностях, любви к природе и просто любви. С одной стороны, история жизни Гошки получает сказочный «хороший конец»: она уже подросток, и, тем не менее, на последних страницах книги ее удочеряет симпатичная мама-хиппи.

Важно отметить, что это единственное из восьми произведений, которые мы обсуждаем, где главным героем является девочка. Конечно, и в советской детской литературе множество юных героинь (Светлана из «Голубой чашки» Гайдара, Таня из «Дикой собаки Динго» Фраермана, Катя из романа «Два капитана» Каверина), но, как показывает Лидия Семенова, во всех жанрах советской детской литературы, которые она изучала — романах, рассказах, поэзии и народных сказках — преобладают герои-мальчики [Семенова 2006, с. 91]³⁴. В то же время в западной детской литературе уже несколько десятилетий существует немало героинь-девочек с сильным характером (Мэг в «Трещине во времени» Мадлен Л'Энгл, Маргарет в «Ты здесь, Бог? Это я, Маргарет» Джуди Блум, безымянная героиня «Острова Голубых Дельфинов» О'Делла, Лира в трилогии «Темные начала» Пулмана). Таким образом, творчество Сабитовой скорее примыкает к современной мировой традиции детской литературы, нежели непосредственно к советской или русской. Именно книги Сабитовой могут быть причислены к категории произведений, которые, по словам Кристины Уилкс-Стиббз, отражают «типичное направление в детских произведениях, описывающих главную героиню — девочку, почти достигшую подросткового возраста, которая по ходу развития сюжета осуществляет самореализацию через процесс личностной трансформации» [Wilkes-Stibbs 2002, с. xiv]³⁵.

Можно предположить, что Сабитова специально старается избежать советской традиции в истории сироты, предлагая другое возможное решение вопроса: новую, небологическую, постсоветскую нуклеарную семью. Однако и в этом романе невероятно важную роль играет дом. Именно о своем собственном, уютном доме мечтает девочка. Для Татьяны Фроловой, подробно разбирающей тему уюта в этой и других книгах Дины Сабитовой, стремление девочки к чистоте и уюту (ибо именно так она маркирует «свою» территорию) кажется немного смешным. Неважно, кто твои родители, главное — общий дом [Фролова 2012, с. 62]. Абажур и шторы общего дома символизируют и для автора, и для героев принадлежность к единому целому, право считать этот дом своим. И снова становится ясно, что детский дом — это только временное пристанище.

Магические элементы в этой истории в большой степени заменены технологическими. Гошка участвует в телевизионном шоу о сиротах, получает в подарок мобильник. Телевизионное шоу, возможность звонка в любую минуту становятся для Гошки волшебными орудиями, магическим образом связывающими ее с остальным миром и позволяющими обрести семью. Собственно магический элемент книги — это утроение истории героини, шанс еще и еще раз попробовать начать жизнь заново.

В детской литературе о сиротах 1920-х возможны были несколько поворотов сюжета: успешная «перековка» обеспечивала сироте-беспризорнику счастливую жизнь в новой «большой» семье — государстве — на производстве или в армии; счастливая жизнь сироты продолжалась в рамках государственного учебного заведения; крайне редко, но все же сироте позволялось найти собственную, но всегда рабоче-крестьянскую семью. Все эти сюжетные траектории так или иначе обеспечивали в этот период избавление от сиротской участи. Каждый из них в своем роде был утопичен и каждый предлагал свой путь создания новой, способной служить нуждам ребенка ячейки общества, где тот мог укрыться от хаоса беспризорного житья.

Ни одно из этих знакомых сюжетных решений «не работает» в постсоветскую эпоху. Дина Сабитова в своих книгах разрешает проблемы осиротевших детей, создавая для них новые, небологические семьи с любящими, заботливыми взрослыми. В отличие от нее у Мурашовой разрешение конфликта осуществляется с помощью бегства в мир фантазии или вмешательства космических пришельцев.

Как мы уже говорили, у Мурашовой постоянно встречаются отсылки к советскому канону детской литературы, и само ее творчество как бы встраивается в традицию советского «сиротского нарратива» в качестве, фигурально выражаясь, его «последнего вагона».

Книги Сабитовой культивируют знакомый дух коллективизма, но существенно новым становится в них мотив активного сострадания (в образе постсоветской семьи, усыновляющей детей). Вместо идеологии писательница предлагает возврат к общечеловеческим ценностям, знакомым нам по детской литературе всех эпох и мировых культур. От романа к роману, достигая апогея в «Гвардии тревоги», где уже нет героев-сирот, идея коллективизма как возможного способа улучшения общества, занимает все большее место в творчестве Мурашовой, однако становится понятно, что магия детского воображения — как и магия «взрослой» идеологии — имеет свои весьма четкие границы. Выходя за пределы магического в реальный мир, мы снова сталкиваемся со всеми теми проблемами, от которых пытались уйти.

Источники

- Бляхин П. Красные дьяволята // Бляхин П., Козачинский А. Красные дьяволята. Зеленый фургон. М.: Эксмо, 2012.
- Гайдар А. На графских развалинах // Гайдар А. Тимур и его команда. М.: АСТ, 2014.
- Максимова Н. Интервью с Диной Сабитовой. Как читателю мне не хватало этих пяти книг. И я их написала // Папмамбук. 2014. 13 февраля; цит. по интернет-публикации: URL: <http://www.papmambook.ru/articles/862/> (дата обращения: 01.07.2014).
- Мурашова Е. Гвардия тревоги. М.: Самокат, 2008.
- Мурашова Е. Класс коррекции. М.: Самокат, 2004.
- Мурашова Е. Обратно он не придет! // Мурашова Е. Барабашка — это я. М.: Детская литература, 1998.
- Мурашова Е. Одно чудо на всю жизнь. М.: Центр «Нарния», 2010.
- Пантелеев Л., Белых Г. Республика Шкид. М.: Астрель, 2012.
- Петросян М. Дом, в котором... М.: Гаятри/Livebook, 2013.
- Сабитова Д. Где нет зимы. М.: Самокат, 2011а.
- Сабитова Д. Три твоих имени. М.: Розовый жираф, 2012.
- Сабитова Д. Цирк в шкатулке. М.: Самокат, 2011б.

Исследования

- Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке / Пер. с франц. В. Бабинцева и Я. Старцева. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.
- Балина М. «Все флаги в гости будут к нам»: эволюция образа ребенка-иностранца в советской детской литературе // «Гуляй там, где все». История советского детства: опыт и перспективы исследования. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2013. С. 156–165.

- Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. Эпос и роман. М.: Азбука, 2000. С. 194–232.
- Бухина О. Чего может добиться гадкий утенок: психологический портрет сироты в детской литературе // Конструируя детское. Филология, история, антропология / Под ред. М. Р. Балиной, В. Г. Безрогова, С. Г. Маслинской. М.; СПб.: Азимут, Нестор-История, 2011. С. 374–397.
- Девятова Е. В. Беспризорность в контексте российской культуры. Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2010.
- Добренко Е. А. «...Весь реальный детский мир (школьная повесть и «наше счастливое детство» // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920–1930-е гг.) / Ред. М. Р. Балина, В. Ю. Вьюгин. СПб.: Алетей, 2013. С. 189–230.
- Келли К. Дети государства, 1935–1953 / пер. с англ. Андрея Захарова // Неприкосновенный запас. 2008. №2 (58); цит. по интернет-публикации: URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2008/2/kk5.html> (дата обращения: 01.07.2014).
- Кондаков И. В. «Сила случая»: авантюрно-приключенческие жанры в литературной культуре детства // «Гуляй там, где все». История советского детства: опыт и перспективы исследования. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2013. С. 89–120.
- Круглова Т. Конференция «А. П. Гайдар и круг детского и юношеского чтения». Детские чтения. 2012. №1. С. 200–207.
- Маслинская (Леонтьева) С. Г. Пионерская беллетристика vs. большая детская литература // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е — 1930-е гг.) / Ред. М. Р. Балина, В. Ю. Вьюгин. СПб.: Алетей, 2013. С. 230–245.
- Пронн В. Я. Морфология. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998.
- Рудова Л. Дети-аутсайдеры и параллельные миры: реальное и фантастическое в повести Екатерины Мурашовой «Класс коррекции» // Детские чтения. 2014. Вып. №5, №1. С. 201–217.
- Сальникова А. Российское детство в XX в.: история, теория и практика исследования. Казань: Казанский государственный университет, 2007.
- Семенова Л. Лицо человеческое. Гендерные архетипы детской литературы // Человек. 2006. №2. С. 89–99.
- Смирнова Т. М. «Лучше вывести и расстрелять»: Советская власть и голодные дети (1917–1923 гг.) // Ежегодник историко-антропологических исследований, 2003. М.: ЭКОН-ИНФОРМ, 2003. С. 226–245.
- Фролова Т. «Дом, милый дом» или Бог Уют: Дина Сабитова «Три твоих имени» // Переплет. 2012. №2. С. 62–65.
- Черняк М. А. Дети и детство как социокультурный феномен: опыт прочтения новейшей прозы XXI в. // Конструируя детское. Филология, история, антропология. / Под ред. М. Р. Балиной, В. Г. Безрогова, С. Г. Маслинской. М.; СПб.: Азимут, Нестор-История, 2011. С. 49–61.
- Arva E. L. Writing the Vanishing Real: Hyperreality and Magical Realism // Journal of Narrative Theory. Vol. 38, №1, Winter 2008. P. 60–85.
- Balina M. «It's Grand to Be an Orphan!» Crafting Happy Citizens in Soviet Children's Literature of the 1920s // Balina M., Dobrenko E. Petrified Utopia: Happiness Soviet Style. London: Anthem Press, 2009. P. 99–114.
- Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. Indiana University Press, 3rd ed., 2000.
- Griswold J. Audacious Kids: Coming of Age in America's Classic Children's Books. New York and Oxford: Oxford University Press, 1992.

Hellman B. Fairy Tales and True Stories. The History of Russian Literature for Children and Young People (1574–2010). Leiden-Boston: Brill, 2013.

Kelly C. Children's World. Growing Up in Russia, 1890–1991. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

Kimball M. A. From Folktales to Fiction: Orphan Characters in Children's Literature // *Library Trends*, Volume 47, Number 3, Winter 1999. P. 558–78.

Mattson D. Finding Your Way Home: Orphan Stories in Young Adult Literature // *ALAN Review*, Volume 24, Number 3, Spring 1997. P. 17–21.

Nelson C. Drying the Orphan's Tear: Changing Representations of the Dependent Child in America, 1870–1930 // *Children's Literature*, Volume 29, 2001. P. 52–70.

Nikolajeva M. Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers. New York and London: Routledge, 2010.

Rosenberg, T. Genre and Ideology in Elizabeth Goudge's *The Little White Horse* // *Children's Literature Association Quarterly*, Volume 27, Number 2, Summer 2002. P. 80.

Tolkien J. R. R. *Tree and Leaf*. Boston: Houghton Mifflin, 1965.

Wilkes-Stibbs C. *The Feminine Subject in Children's Literature*. London: Routledge, 2002.

Примечания

¹ Мы благодарим двух анонимных рецензентов и в особенности профессора Марину Балину за их чрезвычайно ценные и вдумчивые комментарии к первоначальным версиям этой статьи.

² Проблема сирот остро стояла до 1917 г., дореволюционная литература изобилует героями-сиротами, темой сострадания к ним и необходимости благотворительной помощи. Очевидно, что многие исторические катастрофы тоже оставили после себя множество сирот, например, Вторая мировая война. Однако в этой статье мы концентрируем наше внимание на особой важности героя-сироты в контексте изменяющейся государственной идеологии послереволюционного и постсоветского периодов.

³ Наиболее обстоятельной работой, посвященной детству и, в частности, сиротам в Советском Союзе, является книга Катрионы Келли [Kelly 2007]. Положение беспризорных детей в 1920-х гг. подробно освещено в работах Татьяны Смирновой [Смирнова 2003].

⁴ Кроме тех трех книг советского периода, на которых мы остановимся подробнее, это и «Макар-следопыт» (1925) Льва Остроумова, и «Дни боевые» (1925) Сергея Ауслендера, и «Плен» (1926) Льва Гумилевского, и «Приключения Сеньки-Жох» (1927) Ивана Саркизова-Серазини. Несколько позже опубликована «Педагогическая поэма» Антона Макаренко (1931). Из изданий постсоветского периода нужно отметить автобиографию Рубена Гальего «Белое на черном» (2002) и роман-воспоминание Александра Гезалова «Соленое детство» (2002), а также «Дом, в котором...» (2009) Мариам Петросян, «Боишься ли ты темноты?» (2010) Светланы и Николая Пономаревых и «Облачный полк» (2012) Эдуарда Веркина.

⁵ Крайне интересное исследование беспризорности как исторического феномена и субкультуры предложено Еленой Девятовой. Она рассматривает современную проблему беспризорности как показатель здоровья и возможности будущего развития нации. Это еще раз подчеркивает значение этого феномена как тропа, выражающего самую суть российского общества в кризисе: «Беспризорные дети являются угрозой будущему России, поскольку перспектива развития государства непосредственно зависит от физического здоровья, нравственного воспитания и образования,

общей культуры подрастающего поколения. Беспризорность — это социокультурная проблема, которую можно обозначить как вырождение нации» [Девятова 2010, с. 5].

⁶ Примеры критического обсуждения роли героев-сирот в западной детской литературе могут быть найдены в следующих работах: [Griswold 1992]; [Mattson 1997]; [Kimball 1999]; [Nelson 2001].

⁷ Подробнее роль сироты в западноевропейской и американской книге для детей описана в статье Ольги Бухиной «Чего может добиться гадкий утенок: психологический портрет сироты в детской литературе» [Бухина 2011].

⁸ Музыка Юлия Хайта, слова Павла Германа, 1931.

⁹ Фантазия — более широкий термин, чем магический реализм. Как подчеркивает Мария Николаева, жанр фантазии уже «позволяет автору детской книги иметь дело с важными психологическими, этическими и экзистенциальными вопросами в несколько отстраненной манере, которая часто оказывается куда более действенной для юного читателя, чем прямолинейный реализм» [Nikolajeva 2010, с. 42]. Однако, как утверждает Тея Розенберг, именно непротиворечивое сочетание двух, представляющихся взаимоисключающими кодов — реального и магического — определяет принадлежность книги к жанру магического реализма [Rosenberg 2002, с. 80]. Магический реализм обеспечивает органический сплав реального и волшебного; магическому придается статус реального, что позволяет еще более углубленное его использование в детской литературе.

¹⁰ См. [Арьес 1999].

¹¹ Катриона Келли называет этих детей «детьми государства», и государство стремилось к тому, что «бывшие маленькие бродяги превращались в полезных советскому обществу граждан» [Келли 2008].

¹² Уже в первые годы советской власти «внесемейное» детство, по словам Аллы Сальниковой, выделилось в своеобразный полигон «образовательно-воспитательных большевистских экспериментов», воплощением которых служило «советское “коллективное” воспитание — интернаты, приюты, детские коммуны, колонии» [Сальникова 2007, с. 27].

¹³ Перевоспитание сироты-бродяги встречается во множестве произведений — от очень любимых в России «Приключений маленького оборвыша» Джеймса Гринвуда и «Без семьи» Гектора Мало до «Рыжика: приключений маленького бродяги» Алексея Свирицкого и бесчисленных книг Александры Анненской. Подробнее см.: [Hellman 2013].

¹⁴ Режиссер Эдмонд Кеосаян.

¹⁵ Сразу перед войной и во время войны опубликованы книга Вениамина Каверина «Два капитана» (1938–1944) с главным героем беспризорником Саней и «Сын полка» (1945) Валентина Катаева. В послевоенной литературе можно отметить «Судьбу человека» (1956–1957) Михаила Шолохова, «Сироту» (1955) Николая Дубова и ряд других произведений. Несколько позднее появляются романы Анны Кальмы «Вернейские грачи» (1957), «Книжная лавка на площади Этуаль» (1966), «Сироты квартала Бельвиль» (1974) и забавная повесть Льва Кассиля «Будьте готовы, Ваше высочество!» (1964), но сироты там в основном иностранного происхождения.

¹⁶ Подробнее см.: [Балина 2013, с. 156–165].

¹⁷ Еще одна современная писательница, Мариам Петросян, сходным образом использует элементы магического реализма в своем эпическом произведении о современных сиротах. Изданный в 2009 г., «Дом, в котором...» представляет собой современную, лишенную надежд версию «Республики ШКИД», еще сильнее подчеркивая очевидную связь между произведениями о сиротах 1920-х и 2000-х. Это

слишком объемное и сложное произведение для того, чтобы подробно обсуждать его в рамках данной статьи.

¹⁸ Мурашова получила премию «Заветная мечта» за «Класс коррекции» (2005) и «Гвардию тревоги» (2007), Сабитова — за «Цирк в шкатулке» (2007).

¹⁹ Екатерина Мурашова — практикующий детский психолог в Санкт-Петербурге. Дина Сабитовой удочерила четырнадцатилетнюю девочку.

²⁰ Мы остановились именно на этих произведениях, поскольку они не только стали весьма популярны сразу после издания, но и оставались популярными на протяжении многих десятков лет. Они включались в списки школьного внеклассного чтения и охотно читались не только потому, что были идеологически выдержаны в рамках советской парадигмы книги для детей. Их любили за остросюжетность, интересных героев, романтический налет, которого так не хватало многим произведениям, написанным в более строгих рамках социалистического реализма.

²¹ Цитируется по устному интервью, данному Диной Сабитовой Ольге Бухиной (14 января 2015).

²² Первая повесть Мурашовой «Обратно он не придет!» (другое название этой повести «Полоса отчуждения») была опубликована еще в 1991 г. Повесть рассказывает о двух детях, фактически сиротах при живых родителях. Мы не обсуждаем эту книгу в рамках настоящего текста, однако о ней важно помнить, поскольку она является произведением, в котором Мурашова обращается к теме сирот, используя традицию критического реализма, в каком-то смысле возвращаясь в XIX в. В ней явно просматриваются мотивы «Униженных и оскорбленных» Достоевского.

²³ Позже тот же мотив прозвучит в другой повести Аркадия Гайдара «Судьба барабанщика» (1939).

²⁴ См. [Добренко 2013].

²⁵ Сравнительное чтение школьниками произведений «Тимура и его команды» и «Гвардии тревоги» было предложено Ларисой Перепелкиной [Круглова 2012, с. 205].

²⁶ Например, они называют бойцов Красной Армии «краснокожими», бьются за свободу. Ленин становится «Великим Вождем краснокожих воинов», а белоохранительницы — «бледнолицыми собаками».

²⁷ Другие примеры «детского авангардизма», который впоследствии был осужден как педагогами, так и критиками, приводятся в статье Марины Балиной [Balina 2009, с. 103].

²⁸ Подобный цирк уже был в книге Льва Давыдычева «Лелишна из третьего подъезда» (1963). Как сообщила авторам статьи в частной переписке Дина Сабитова, она прочла эту книгу в восемь лет, очень ее любила и много раз перечитывала. Связь между «Лелишной» и «Цирком в шкатулке» достаточно очевидна, однако явно видны и различия. В «Лелишне» сироту, которую воспитывает дедушка, несчастной никак не назовешь. У нее есть дом и множество друзей. Цирк в этой повести тоже решение многих проблем, но по большей степени не самой героини, а тех, кто вокруг нее.

²⁹ Это высказывание вынесено на обложку «Цирка в шкатулке», а герой книги, Марик, открыто заявляет на предпоследней странице: «Все и так получилось, как в сказке!» [Сабитова 2011б, с. 270].

³⁰ Второстепенный герой, принадлежащий к иной этнической группе, Ю-ю, полностью преданный служению социалистической идее, привносит тему интернационализма (позднее столь важную в советской литературе). Его влюбленность — платоническая — в Дашу подчеркивает гендерное нивелирование, необходимый элемент коммунистического воспитания. К тому же, за счет ломаного, стилизованного русского языка («Спасибо, капитана!.. Караша, капитана, моя твоя товалиса»)

он обеспечивает комический эффект. Ю-ю добавляет и тему цирка — до того, как попасть в Красную Армию, он был и акробатом в цирке, и уличным фокусником.

³¹ Хотя Катерина Кларк в своей книге “The Soviet Novel: History as Ritual” применяет понятие «большой семьи» к периоду наиболее ярко выраженного сталинизма [Clark 2000, с. 114–135], Пантелеев и Бельх, несомненно, внесли свой вклад в развитие идеала «большой братской семьи» [Clark 2000, с. 117] как фундамента для построения нового общества, еще в 1920-е гг.

³² В традиционном романе о сироте XIX в. главной «задачей» сироты было обретение родителей, хотя бы в форме доброй воспитательницы или доброго воспитателя. Таких примеров немало у Лидии Чарской.

³³ Например, «Дневник Кости Рябцева» (1927) Николая Огнева, «Дикая собака Динго» (1939) Рувима Фраермана, «Мой класс» (1949) Фриды Вигдоровой, «Витя Малеев в школе и дома» (1951) Николая Носова.

³⁴ Семенова проанализировала 250 иллюстраций к различным сборникам произведений для детей до семи лет и заметила, что в 64% на картинках изображены мальчики или мужчины, в 16,8% — только девочки или женщины, а в остальных 19,2% женские и мужские изображения соседствуют вместе [Семенова 2006, с. 91].

³⁵ Дуняша-Овод в «Красных дьяволятах» носит мужскую одежду и притворяется мальчиком, к тому же она не самый главный герой повести и всегда, отступив на полшага, следует за братом.

В. Вьюгин

“HE ATE THE PRIEST, AND ALL THE PEOPLE” (ВЗРОСЛЫЕ СТРАХИ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

Внимание к частному сюжету из истории советского искусства для детей, которому посвящена предлагаемая статья, было продиктовано интересом к «каннибалистической» топике и соответствующим дискурсам в русской культуре XX в. В конечном счете речь идет о специфике детской литературы и кинематографа, выражающейся в особых формах репрезентации зла, жестокости, насилия и, как результат, в свойственных именно им способах апроприации страха как сопричастной эмоции. Но, кроме того, это повод коснуться вопроса о советской «политике страха» в целом. В центре статьи — тексты классиков детской и зарубежной литературы (С. Я. Маршак, К. И. Чуковский, А. Н. Толстой, Н. Lofting, C. Collodi, R. Dahl, etc.), а также их экранизации.

Ключевые слова: русская и зарубежная детская литература и кинематограф XX в., зло, жестокость, насилие, советская политика и риторика страха, межкультурная перспектива, дискурс каннибализма.

Внимание к частному сюжету из истории советского искусства для детей, которому посвящена предлагаемая статья, было продиктовано интересом к «каннибалистической» топике и производным от нее дискурсам в русской культуре XX в. в целом. Это как раз тот случай, когда попутные наблюдения провоцируют поиск новых эмпирических подтверждений неожиданно возникшей гипотезы. В конечном счете речь идет о специфике детской литературы и кинематографа, выражающейся в особых формах репрезентации зла, жестокости, насилия и, как результат, в свойственных именно им способах апроприации страха как сопричастной эмоции. Но кроме того, это повод коснуться вопроса о советской «политике страха» в целом.

С одной стороны, сама гипотеза проста и, возможно, не отличается принципиальной новизной. С другой — ее релевантность не представляется в достаточной степени очевидной, если ограничиваться лишь спекулятивными формулировками без необходимых уточнений и примеров. Чтобы не забегать вперед, проще, думается,

повременив с формулировками, изложить суть наблюдений в той последовательности, в какой они осуществлялись.

В цепи сравнительно самостоятельных фрагментов, посвященных прежде всего конкретным литературным и кинематографическим нарративам, любое звено могло бы быть заменено или дополнено другими, отражающими ту же тенденцию, что естественно, поскольку материал неисчерпаем. Вне зависимости от того, посвящен фрагмент одному или обзорно затрагивает целый ряд нарративов, задача сводится к идентификации воплощаемой и легализуемой ими «моды» писать о зле, жестокости и страхе так, а не иначе. Проблема состоит в том, что контраст между разными тенденциями «моды» легко ускользает от внимания. Требуется определенного рода фокусировка на строго определенных деталях и соотношениях между ними, чтобы он стал более заметен.

Начать разговор с экзотической топике каннибализма оправданно, если подходить к ней с точки зрения «здорового смысла» как к тягчайшему проявлению зла, бесспорно дающему повод для страха. Для воссоздания контрастного фона в заданной перспективе уместно привлечь опыт русской «литературы голода» начала 1920-х гг. — литературы о детях, но написанной явно не для них¹.

Послереволюционный голод вызвал волну текстов, в которых тема каннибализма заняла существенное место. Среди источников документального и исследовательского характера имеет смысл назвать такие книги, как «Жуткая летопись голода (Самоубийства и антропофагия)» Л. М. Василевского [Василевский 1922], где анализируется ситуация на Урале, и «Людоедство» Д. Б. Франка об Украине [Франк 1926]. Наряду с частными проблемами (торговля человеческим мясом, трупоедство в 1922 г. и т. п.) Франк не оставлял без внимания историю, этнографию, психологию людоедства вообще. Стоит вспомнить работу М. Н. Гернета «Голод и преступность» [Гернет 1927], опиравшегося на исследование Василевского и на сборник «О голоде» под ред. К. Н. Георгиевского [Георгиевский 1922] (*рис. 1*).

Художественная литература и публицистика реагировала на ситуацию чрезвычайно болезненно. Каннибалистические нарративы появляются и в прозе, и в поэзии. А. Крученых в 1922 г. выпускает книгу «Голодняк», где среди других помещено стихотворение «Голод», датированное 1920 г., — о том, как мать кормит своих детей



Рис. 1. Крестьяне-людоеды. Фотография из работы М. Н. Гернета «Голод и преступность» (1927)

человечиной [Крученых 1922]. С. Н. Сергеев-Ценский в 1922 г. пишет, а в 1927 публикует повесть «В грозу» о судьбе девочки Мушки и ее матери, бегущих от гражданской войны в Крым. Повесть открывается историей одного татарина, который, будучи отцом шестерых детей, «бестрепетно резал младших ножом, как барашков, и кормил ими старших и жену, кормился и сам». «...Проходивший мимо отряд пристрелил людоеда и его жену, а подростков только избил до потери сознания и бросил. Очнувшись, — как пишет Сергеев-Ценский, — старший немедля убил младшего», чтобы съесть его [Сергеев-Ценский 1927, с. 106]. М. Волошин в посвященной Крыму поэме «Голод» 1923 г. констатирует: «Баранина была в продаже — триста, / А человечица — по сорока» [Волошин 2003, с. 345–346] В. конце 1920-х гг. Н. А. Клюев не публикует, но читает в разных кругах свою «Погорельщину»: «И синеглазого Васятку / Напрядки посолили в кадку» [Клюев 1954, с. 133].

Примеры можно черпать и из фикшн-литературы, и из публицистики, и даже из истории кино². Однако волна схлынула почти так же быстро, как и поднялась. К концу 1920-х гг. тенденция избегать разговоров о каннибализме обрела статус почти тотальной, став уделом секретных сводок.

И все же 1920-е и 1930-е гг. кое-что предложили советской публике вместо «грубой» антропофагии — этой клеветы на советскую



Рис. 2. Обложка книги И. Бреннера «Три месяца людоедов Суматры». Пер. Н. Березина (1901). Рис. 3. Бармалей. Иллюстрация В. М. Конашевича (1938)

власть. На фоне негласных запретов тема нашла свою нишу в искусстве, адресованном детям.

В 1920-е и 1930-е гг. с литературой об отечественных антропофагах соперничали всевозможные приключенческие и во многом ориентированные на подростков издания типа «Библиотеки экспедиций и путешествий», как переводные («Три месяца среди людоедов Суматры» И. Бреннера (рис. 2), впервые появившиеся в России еще в 1901 г. [Бреннер 1924, 1901; Brenner 1894], «В стране каннибалов» М. М. Тейлора, выпущенного в качестве приложения к журналу «Вестник знания» [Тейлор 1927; Taylor 1924], «С киноаппаратом по стране людоедов» М. Джонсона [Джонсон 1929]), так и отечественные: «Путешествия Кука в страну людоедов» Л. Е. Опочининой [Опочинина 1929] или написанные Н. К. Чуковским «Капитан Джеймс Кук» и «Один среди людоедов», вошедшие затем в книгу «Водители фрегатов» [Чуковский 1927, 1930, 1941]. Последняя регулярно переиздавалась в СССР. Присутствовали людоеды в широко читаемых романах Ж. Верна, не говоря уже о романе Д. Дэфо.

Кроме того, людоеды прочно обосновались в литературе на правах сказочных персонажей. Еще в 1918 г. будущий классик детской советской литературы К. И. Чуковский публикует своего «Джека — победителя великанов», в котором маленький мальчик одолевает злого антропофага Корморана, поедающего местных жителей-трусов. Антропофаг действует у Чуковского в «староанглийской сказке» «Краснозубый Аин» (1917). И, конечно, в «Айболите»: «В Африке



Рис. 4. Г. Ф. Милляр в роли бабы-яги. Из фильма А. А. Роу «Морозко» (1964).
Рис. 5. Эскиз Н. Акимова к постановке пьесы «Тень» Е. Шварца



разбойник, / В Африке злодей, / В Африке ужасный / Бар-ма-лей! / Он бегаёт по Африке / И кушает детей...» [Чуковский 2013, с. 50–51]. Внесет свой вклад в дело популяризации людоедов и М. Горький: «...всюду папы или мамы / Непослушны и упрямые. / Ходят бабушки и деды / И рычаг, как людоеды» (1933–1936) [Горький 1974, с. 499]. Позже С. М. Михалков тоже сочинит нечто подобное: «Живет на свете людоед, / Разбойник и злодей, / Он вместо каши и котлет / Привык на завтрак и обед / Есть маленьких детей» (1961) [Михалков 2006, с. 100] (рис. 3).

Особую статью составляет кинематограф. В 1938 г. З. С. и В. С. Брумберг экранизируют сюжет из Шарля Перро, вслед за которым появятся и другие экранизации [Брумберг 1938]. В 1941 г. — Л. А. Амальрик и В. И. Полковников экранизируют «Бармалея» [Амальрик 1941]. А с появлением в киносказке Г. Ф. Милляра беспримерную зрительскую любовь завоевывает баба-яга (рис. 4). Очаровательная русская ведьма, являющаяся то в роли волшебного помощника, то в облике злобного антропофага каждый раз, как известно, терпела неудачу, пытаясь поджарить или сварить главного героя [Роу 1939]. Ряд примеров снова не полон (рис. 5).

Каннибалы, хоть и «беззубые», появлялись даже там, где их прежде не было. Так, А. М. Волков в своем переложении сказки Л. Ф. Баума добавляет в повествование главу «Элли в плену у Людоеда» [Волков 1939]. А Чуковский превращает в людоеда героя (или героев) Х. Лофтинга. Ни пираты Лофтинга, ни негритянский король Джоллиджинки из его книжки не были замечены в каннибализме. Джоллиджинки был настроен против белых, которые когда-то

ограбили его землю, но самое страшное, что грозило плененному им доктору — до конца дней скрести пол на королевской кухне.

Вряд ли стоит безоговорочно утверждать, что официально дозволенные детские людоеды прямо исполняли компенсаторную функцию по отношению к запрещаемым «черным» сюжетам, характерным для «литературы голода», и все же в какой-то степени это справедливо. На судьбу отдельно взятого сюжета повлияла общая, если так можно выразиться, эстетическая «политика зла», постепенно укрепившаяся в советском дискурсивном пространстве к началу 1930-х гг.

Проиллюстрировать то, что имеется в виду, удобно, вспомнив, например, о судьбе повести «Щепка» и других книг В. Я. Зазубрина. К 1923 г., когда появилась «Щепка», Зазубрин уже был известен как автор «Двух миров» (1921) — текста о гражданской войне, фокусирующегося на грабежах, расстрелах и сексуальном насилии, довольно беспощадного к чувствам читателя. «Щепка» же вышла кровавой в еще большей степени. Этот хоррор из жизни расстрельной команды чекистов, так и не осилил барьеров советской стыдливости: повесть была опубликована впервые только в 1989 [Зазубрин 1989], в 1992 появилась ее кинематографическая версия [Рогожкин 1992].

Ясно, от чего отказалась советская литература, отбросив зазубринскую «правду жизни»: столь детальные и объемные сцены насилия, какие позволил себе Зазубрин, — неважно, «революционное» оно или нет — отыскать в ее истории сложно.

В отличие от «Щепки» «Два мира», снабженные предисловием Горького (которое открывалось ссылкой на якобы когда-то услышанные слова Ленина: «Очень страшная, жуткая книга; конечно, не роман, но хорошая, нужная книга»), выдержали не менее одиннадцати изданий при жизни автора (а он был репрессирован в 1938 г.). И все же ниша, которую роман занимал, оставалась маргинальной на протяжении всей советской эпохи. Известны и другие шокирующие тексты, близкие по духу зазубринским — например, «Народ на войне» (1917) С. З. Федорченко [Федорченко 1917, 1925], публиковавшийся при советской власти в начале 1920-х, — но о них тоже позже старались не вспоминать.

Кажется естественным, что ни мистика, ни эстетика в духе Г. Ф. Лавкрафта не реализовали себя в сфере официального искусства, хотя потребность в них явно ощущалась. В кино за исключением фильма «Вий» [Кропачев 1967] и редких иностранных

заимствований — вспоминается фильм-пародия «Призрак замка Моррисвиль» З. Борживого [Borivoj 1966], — что-либо подобное западному или американскому производству вряд ли легко найти. В литературе присутствовали романтики (Э. По, А. Бирс, А. К. Толстой, тот же Гоголь...), кое-что можно было встретить в постоянно находившейся в статусе подозреваемого научной фантастике (так, в «Звездоплывателях» Г. С. Мартынова американец Хепгуда сравнительно «натуралистично» пожирает марсианская змея), но все это принадлежало области почти маргинального чтения³.

Перечисленные «реальности», с одной стороны, оказывались почти недействительными для советской официальной культуры, с другой — с ними все же приходилось считаться. Способы, какими можно было, надеясь на успех в профессии, апеллировать ко злу, насилию и страху, как и к другим опасным материям, предлагались разные; легитимизировались и «канонизировались» лишь некоторые, причем тоже не без проблем.

В том, что связано со злом и насилием, детская литература разделила судьбу взрослой. Одной из выигрышных поведенческих парадигм — что в условиях сталинской России означало не только писательскую карьеру, но и элементарное выживание — оказалась стратегия С. Я. Маршака. Очень известный пример из все той же области взаимоотношений между «детьми и каннибалами» позволяет увидеть тонкости работы эстетического механизма трансформации зла, сформировавшегося в результате разнонаправленных усилий как авторов, так и их критиков.

Несложно заметить, что дети в советских сказках, оставаясь наиболее частой жертвой людоедов, без особых трудов их одолевают, а зло в них чаще всего не всесильно, слабо и в какой-то мере очаровательно. Каким образом это происходит, в свое время продемонстрировал Е. Г. Эткинд. Вот что он писал, характеризуя упомянутую песенку про Робина, переведенную Маршаком:

Вариант С. Маршака *добродушный* — у него Робин-Бобин проглотил много всякой живности, да еще и пять церквей с колокольнями, но ведь он не людоед: только как-то (видимо, случайно) он слопал вместе с прилавком мясника. Маршак намеренно игнорировал последнюю строку оригинала, где Робин-Бобин становится чудищем: “He ate the priest, and all the people”.

[Эткинд 1963, с. 372]

В этой трактовке некоторые детали особенно интересны. Известно несколько англоязычных вариантов песенки про Робина из собрания “Nursery Rhymes”, которую имел в виду Эткинд и которую Маршак опубликовал в 1955 г. Вот тот, что, скорее всего, имел в виду Эткинд:

Robin the Bobbin, the big-bellied Ben,
He ate more meat than fourscore men;
He ate a cow, he ate a calf.
He ate a butcher and a half.
He ate a church, he ate a steeple.
He ate the priest and all the people!

[Baring-Gould 1962, с. 34]

Этот вариант действительно заканчивается строкой, которой нет в переводе Маршака:

РОБИН-БОБИН
Робин-Бобин
Кое-как
Подкрепился
Натошак:
Съел теленка утром рано,
Двух овец и барана,
Съел корову целиком
И прилавок с мясником,
Сотню жаворонков в тесте
И коня с телегой вместе,
Пять церквей и колоколен, —
Да еще и недоволен!

[Маршак 1968, с. 127]

Однако до нашего времени дошла и другая английская версия песенки, содержащая еще одну строфу, а именно:

A cow and a calf,
An ox and a half,
A church and a steeple,
And all the good people,
And yet he complained that his stomach wasn't full.

[Lang 1987, с. 66]

Последняя строка неучтенной строфы вполне соотносится с заключительным стихом Маршака. Получается, что Маршак вычеркнул

даже больше устрашающих строк, чем считал Эткинд, и что Эткинд поэтому прав в еще большей степени, чем можно было бы ожидать.

При этом, во-первых, как бы ни оценивать значение упомянутых текстологических деталей, судить о том, насколько оригинал «кровожаднее», чем результат поэтических усилий советского автора, в действительности очень трудно. Ирония, изначально присутствующая собранию “Nursery Rhymes”, подрывает точность такого рода оценок. Источник шуточный, жестокость сюжета уже ослаблена — отчего быть другим переводу? Интересно не то, что Маршак выкидывает самое ужасное из текста, а то, что для перевода он изначально предпочитает настоящим «страшилкам» текст с комическим потенциалом.

Во-вторых, Эткинд, оценку которого стоит считать типичной для советской критики, как квалифицированный и авторитетный читатель вольно или невольно выражает и предлагает образцовый способ восприятия текста. Чтобы понять суть эстетической работы текста в данном случае, особенно важно учитывать не только интенцию, но и регламентирующую рецепцию ориентированного на массовую публику произведения.

В-третьих, в контексте бесконечных дифирамбов, которыми снабжена статья Эткинда, «добрая» натура людоеда Робина-Бобина предстает как явное достижение советской переводческой школы, в чем он, вне всяких сомнений, опять-таки прав. Слово «достижение» вполне можно заметить оценочно нейтральным — «специфика» (рис. 6).

Ту же самую песенку, как известно, задолго до публикации Маршака, в 1929 г., перевел Чуковский. Причем формально Чуковский изобразил вполне себе ужасающее создание. Строчку “He ate more meat than fourscore men” он перевел как «скушал сорок человек»:

БАРАБЕК
(Как нужно дразнить обжору)

Робин Бобин Барабек
Скушал сорок человек,
И корову, и быка,
И кривого мясника,
И телегу, и дугу,
И метлу, и кочергу,
Скушал церковь, скушал дом,
И кузницу с кузнецом,



Рис. 6. Иллюстрация В. Г. Сутеева к стихотворению К. Чуковского «Барабек». Рис. 7. Н. Э. Радлов. Иллюстрация к «Волшебнику Изумрудного города» А. М. Волкова

А потом и говорит:
«У меня живот болит!»

[Чуковский 2013, с. 171]

Однако и это, по сути, ничего не меняет. Мы в любом случае имеем дело всего лишь с забавной «дразнилкой», жесткую образность которой излишне оправдывать.

И все же общая тенденция — несмотря ни на что смягчать и оправдывать — очень заметна. Она поддерживалась не только писателями и не только искушенным филологом, которому досталась, видимо, как уже само собой разумеющийся взгляд на вещи, но и редакторами, и даже художниками-иллюстраторами. К. А. Федин в свое время так высказался об иллюстрациях Н. Э. Радлова к «Волшебнику Изумрудного города» А. М. Волкова: «...Людоед точит нож. <...> А какое точило? Посмотрите этот механизм — он внушает смех. От этого людоед перестает быть сказочным устрашающим гением, который пугал детей, он становится добрым людоедом из приятной сказки» [Иоффе 1971, с. 148] (рис. 7).

В «укрощении» зла «легитимные» советские писатели и литературная общественность в конечном счете действовали рука об руку, а их усилия очень напоминают неперсонифицируемую попытку

подавить эффективность воздействия опасной, но не устранимой топики на эмоциональное состояние читателя.

Стремление писать о жестокости именно так, а не иначе легко объяснить в контексте конкуренции будущих детских классиков с их противниками педагогами, задававшимися в 1920–1930-е гг. целью стерилизовать детскую литературу в еще большей степени. Однако вопрос генезиса здесь не столь значим. Существеннее, что абсорбирующая рецепция топики зла, жестокости и страха, о которой идет речь, специфична и доминантна для советского искусства.

Она отличается, например, от формалистической концепции еретьяка В. Б. Шкловского, который говорит о том, что «по существу своему искусство внеэмоционально. <...> Людоед отрезает голову у своих дочерей, и дети не позволяют при рассказе пропускать эту деталь. Это не жестоко — это сказочно» [Шкловский 1929, с. 192]. Она отгораживается и от эстетических выкладок изгоя М. И. Цветаевой: «...Я, как всякий ребенок, к зверствам — привыкла. Разве дети ненавидят Людоеда за то, что хотел отсечь мальчикам головы? <...> Все это — чистая стихия страха, без которой сказка не сказка и услада не услада» [Цветаева 1994, с. 501]. Магистральное и успешное советское детское искусство упорно избегало «внеэмоциональной жестокости», «чистой стихии страха», о которых писали Шкловский и Цветаева. Зло присутствует в советском дискурсивном пространстве как необходимость — но неизменно в редуцированном виде, компенсируемое особыми риторическими, жанровыми и стилистическими средствами, а также особой регулирующей и охраняющей критической рецепцией, которая всегда остается равноправной частью «канона».

Поэтические тексты советских детских поэтов-классиков демонстрируют едва заметные, хотя и ничуть не менее существенные, «сдвиги» в репрезентации идеи насилия при переносе «опасных» сюжетов на советскую почву. Вместе с тем советской литературе хорошо знакомы практики более масштабной и откровенной трансформации источников. О самом, может быть, показательном с данной точки зрения произведении существует огромная литература, но не сказать хотя бы пары слов о нем в связи с советской эстетической «политикой зла» нельзя.

В сказке К. Коллоди, если сравнивать ее с «Золотым ключиком» А. Н. Толстого (1936), рутинная, повседневная жестокость не камуфлируется, представляя собой полноценную реальность. Едва

появившись на свет Пиноккио убивает беззащитного сверчка и поджаривает себя на жаровне. Затем он попадает в капкан, и его сажают на собачью цепь. Вскоре он превращается в осла, и его, брошенного в море, живьем едят рыбы. В жестокой потасовке между ним и сверстниками один из его приятелей серьезно покалечен, а другого его товарища, тоже превратившегося в осла, погонщик наказывает тем, что откусывает у него уши... Иными словами, Коллоди сочинил вполне себе людоедский текст (рис. 8). Тем не менее — вот еще одно свидетельство регламентирующей работы советской критической рецепции — в предисловии к первому советскому полному переводу Пиноккио Э. Г. Казакевич утверждает: «“Приключения Пиноккио” — книга, полная обаяния, оптимизма и необыкновенно нежной любви к трудящемуся человеку» [Коллоди 1959, с. 4]. Важно, конечно, и то, что полный перевод текста Коллоди был опубликован в СССР только в 1959 г.

В отличие от сказки Коллоди в тексте Толстого, который появился как памятник сталинского времени, сцены повседневной жестокости самым серьезным образом редуцированы и стилистически смягчены.

И напротив, образцом неудачных попыток привлечь «зло» на службу советской литературе приходится признать драматическую историю текста К. И. Чуковского из цикла о Бармалее, написанного в 1942 и 1943 гг.

«Военная» сказка «Одолеем Бармалея» появилась, казалось бы, в самое удачное для такого рода литературы время. В ней, в самых общих чертах, рассказывается о войне между животными — жителями страны Айболития во главе с Айболитом, с одной стороны, и Свирепии, управляемой Бармалеем, с другой. Помимо этого в боевых действиях принимает участие Ваня Васильчиков из страны Чудославия, который, собственно, и помог Айболитии одолеть Бармалея в решающем сражении. «Антифашистская» (как ее называл сам Чуковский) сказка появилась в «Пионерской правде» и даже успела понравиться целому ряду читателей, как детям, так и ответственным работникам. Запрет на нее грянул громом среди ясного неба. Автор, судя по его же многочисленным высказываниям, никак не мог понять, чем такая непримиримая обструкция была вызвана.

В 1943 г. текст вышел отдельной книжкой в Ташкенте и был предложен для антологии советской поэзии. Вычеркнул ее из антологии лично Сталин; последовала разоблачительная статья в «Правде» — деталь, кстати говоря, еще раз подтверждающая, кто в «Чудославии»



Рис. 8. Иллюстрация из книги К. Коллоди «Приключения Пиноккио». Пер. Н. Петровской. Переделал и обработал А. Толстой (Берлин, 1924)

был главным читателем, на чей вкус, осознанно или нет, приходилось ориентироваться мастерам советского искусства.

Судьбы сказок Чуковского никогда не были легкими, но после смерти Сталина писатель все же получил заслуженное признание. Случай с «Одолеем Бармалея» — особенный: сказка попала под запрет на все время существования СССР [Чуковский 2013, с. 589].

Чтобы разобраться в причинах неприятия (равно как и притяия) художественной продукции искренно работавшего на популярность писателя, часто недостаточно вникнуть в суть предъявляемых ему критикой претензий. Опираясь на перипетии институциональной борьбы, объяснить можно многое, однако всегда останется ниша для логики несколько иного порядка, возможно, более абстрактной и совсем не обязательно манифестируемой современниками событий.

История антифашистской сказки Чуковского просто напрашивается на осмысление в терминах советской дискурсивной «политики зла», подразумевающей его жесткое лимитирование вне зависимости от того, с чьей стороны, со стороны положительного героя или врага оно проявляется. После долгой и губительной для обеих сторон борьбы — победители у Чуковского расстреливают побежденных и радуются:

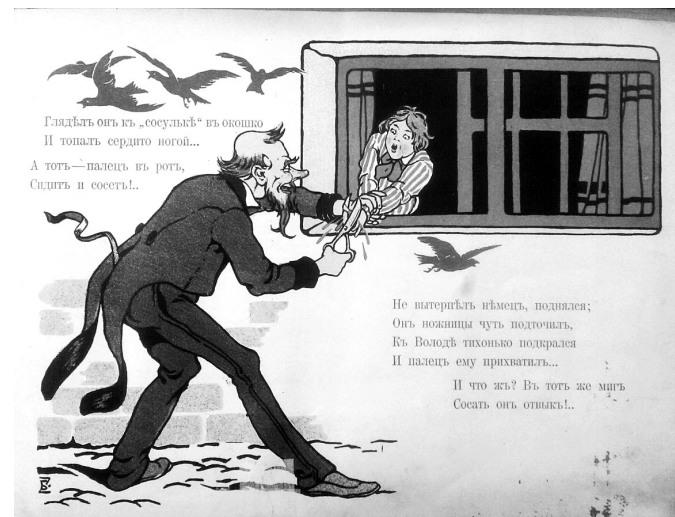


Рис. 9. Степка-Растрепка. Рисунок Б. В. Зворыкина. Издание И. Кнебель Москва (1909)

... Ты послушай, кровопийца,
Всенародный приговор:

**НЕНАВИСТНОГО ПИРАТА
РАССТРЕЛЯТЬ ИЗ АВТОМАТА НЕМЕДЛЕННО!**

И сразу же в тихое утро осеннее,
В восемь часов в воскресенье
Был приговор приведен в исполнение <...>

И смеются медвежата,
Улыбаются моржи,
И с мохнатыми
Зайчатами
Кувыркаются ежи.

[Чуковский 2013, с. 486]

В XIX в. русские издатели предлагали публике немало детских книг предельно мелодраматического содержания — таких, как, например, «Сиротка» («Шел по улице малютка: / Посинел и весь дрожал» [Петерсон 1843, с. 229]) К. А. Петерсона. Вместе с тем на рынке в достаточном количестве присутствовали и иные, весьма радикальные и жесткие в утверждении устоявшихся этических норм сочинения для детей. Чего стоит один только Степка-Растрепка с его

особыми методами воспитания чувства гигиены у мальчиков, которые не хотят стричь ногти (рис. 9):

Рассерженный немец
быстро свои ножницы схватил
и с ногтями вместе Грише
Он два пальца отхватил.

[Ступин, с. 1909]

После 1917 г., а точнее, к началу 1930-х, ситуация изменилась.

Стремившийся укрепить свои позиции Маршак яростно атаковал не только Чарскую и прочую сентиментальщину, но и русские версии “Der Struwwelpeter” (1845), — хотя к последнему он подходил с менее ригористических позиций. Он явно отдавал предпочтение В. Бушу и Г. Гофману перед душеспитательными опытами, будь то В. Я. Брюсова [Маршак 1934, с. 22], будь то А. Н. Плещеева:

Автор «Степки-растрепки» и его русский переводчик лучше знали детей, чем хрестоматийный Плещеев. Не знаю, удалось ли Плещееву разжалобить своими стихами о бедняке и птичке хоть одного ребенка, но я совершенно уверен в том, что автор и переводчик «Степки-растрепки» добились своей цели — распотешили покупателя вволю.

[Маршак 1971, с. 295]

Одновременно Маршак тактично обходил стороной вопрос о жестокости и насилии, характерных для такого рода литературы. Выступая в роли критика и основателя новой нормативной эстетики, он апеллировал к «бойкости ритма», «живой интонации» и — всего лишь — к «подходящему сюжету», которыми славились Буш и Гофман [Маршак 1971, с. 295].

Для чего требовались эвфемизмы, проясняет полемика с «педагогами», компромиссом с которыми, возможно, и явились самые успешные образцы советской детской литературы. «Если послушать педагога-педанта, — заявлял Маршак, — нельзя печатать ни одной народной сказки. В каждой он заметит одну единственную черту — и всегда порочную. То сказка для него *слишком* жестокая, то *слишком* добродушная, то *слишком* печальная, то *слишком* веселая» [Маршак 1933, с. 2].

Борьба с эмоциональными «излишками» во многом определила будущее советской литературы. Мера жестокости, сила зла и страха, как и умиление и сострадание, подлежали строгой дозировке, что постепенно стало частью советского «канона». За этим скрывалась

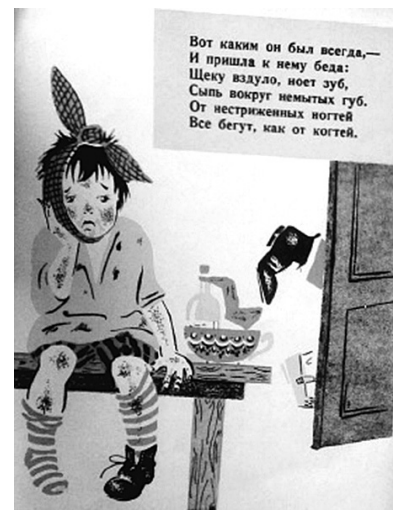


Рис. 10. Иллюстрация к книге Вл. Симушенко «Степка-Растрепка» (1927)

более общая тенденция, а не только индивидуальная позиция. Тот же «Степка-Растрепка» в конце 1920-х гг. еще появлялся перед советской публикой — например, в обработке Вл. Симушенко, однако наказание за неряшество уже выглядело более естественным и менее радикальным (рис. 10):

Щеку вздуло, ноет зуб,
сыпь вокруг невымытых губ...

[Симушенко 1927]

В тексте Симушенко нет насилия, а вред, нанесенный ребенку таким «художественным воспитанием», обратим.

Избыточность позитивных эмоций тоже нашла свое место лишь на ограниченном пространстве — в эстетике культа личности: беззаветно обожать и любить надлежало только «кормчего»⁴.

Впрочем, каждая схема требует нюансировок. Рассуждая о советском «мелодраматическом» жанре, при желании можно трактовать «Чука и Гека» (1939) А. П. Гайдара или рассказы о детях и Ильиче («На елке в школе» В. Д. Бонч-Бруевича) как своеобразную инкарнацию старого святочного нарратива. И все-таки это была эмоционально другая литература.

В поисках «территорий» более тягостного зла и более отчетливого страха трудно миновать фильм-спектакль «Звездный мальчик» А. А. Дудорова и Е. Зильберштейна по О. Уайлду [Дудоров 1957]

и «Сказку о потерянном времени» А. Л. Птушко [Птушко 1964] по мотивам Е. Л. Шварца. Кинематограф А. А. Роу тоже не чурался пугающих моментов — именно моментов, хотя надо признать, что фрагменты конструкций так и не построенной советской фабрики ужасов опознаются легче всего в детском кино. Исключительна реальность А. Платонова, который, пересочинив сюжет о безручке, не лишил читателя возможности прочитать о том, как добропорядочной героине отрубили руки. Так или иначе присутствовавшие на советском рынке братья Grimm и отнюдь не благостный фольклор из собрания А. Н. Афанасьева вносили некоторый диссонанс в общее стремление к гармонии, но в целом советская литература следовала тенденции, заданной в 1930-е гг. при непосредственном содействии Маршака и Горького. Общий поток советского искусства, регулируемый правилом эмоциональной умеренности и осторожности, растворял в себе все «случайные» и исчислимые эксцессы⁵.

Если иметь в виду европейский контекст, очевидно, что в XX в. контроль за тем, как репрезентируются зло, насилие и страх в детском искусстве ужесточился повсюду, а не только в России. Упомянувшиеся советские писатели перерабатывали старые, то есть созданные на основе уже изжитых Европой этических предпосылок тексты, так что не приходится удивляться тому, что они опускали моменты, особенно опасные с точки зрения модернизированных представлений о детском чтении.

И все же ситуацию не исчерпать, видя причину подобного цензурирования только в общеевропейских этико-эмоциональных сдвигах. Помимо отражения глобальных тенденций проект «укрощения» зла имел в СССР свою, подчиняющуюся логике перехода количества в качество, специфику. Советская цензура, равно как самоцензура, оказались как и в других областях, несравненно более радикальными.

Это наглядно показывает трансформация жанра «сказки-предостережения» (“cautionary tale”), к которой принадлежит упомянутый выше “Der Struwwelpeter” (1845) или, допустим, книга “Original Poems for Infant Minds” (1804–1805) сестер А. и Дж. Тейлор, известная не менее радикальным подходом к решению педагогических проблем (рис. 11).

Между повествованиями о прелестях природы и временах года читатель сестер Тэйлор сталкивался и с такими поучительными текстами, как, например, “The Little Fisherman”, где рассказывалось



Рис. 11. “Original Poems for Infant Minds” by the Taylor family (1834)

о том, как был наказан жестокий мальчик, любивший наблюдать за агонией у пойманных им рыб. Авторы приговорили беднягу к довольно изощренному наказанию — он сам повис на крючке для акулы, зацепившись за него подбородком:

Poor Harry kick'd, and and call'd aloud,
And scream'd, and cry'd, and roar'd,
While from his wound the crimson blood
In dreadful torrents pour'd.

[Taylor 1834, p. 28]

В англоязычной литературе середины XX в. — а именно это время нас сейчас интересует — одним из наиболее популярных писателей, подхвативших традицию такого нарратива-предостережения стал, как известно, Р. Даль. Его книга «Чарли и шоколадная фабрика» (1964), несмотря на скандальную репутацию, имела значительный успех, закрепленный, в частности благодаря экранизации М. Стюарта [Stuart 1971]. Но это — в США и Европе. В России же она стала популярна лишь недавно благодаря экранизации Т. Бертона [Burton 2005], что само по себе неудивительно, поскольку педагогическая политика Р. Даля наследовала



Рис. 12. Сцены из экранизации книги Р. Даля «Чарли и шоколадная фабрика» (1964)

тем принципам, которые советские детские авторы отвергли еще в начале 1930-х гг. (рис. 12).

Возможно, в связи неприятием идеи, которой всецело подчинен жанр “cautionary tale”, не очень показательно упоминать о тех героях Даля, которых в назидание сначала фантастическим способом уменьшают в сотню раз, а затем растягивают на специальном станке, или превращают в огромную чернику, чтобы затем выжать из них сок, — эти примеры нарочито условны, они, по выражению Цветаевой, слишком «сказочны». Но мальчишки, тонущие на глазах у беспомощных родителей, и живые девочки, попадающие в мусорную трубу с опасностью быть зажатенными как сосиски, — такого рода «натуралистические» повороты сюжета, уж точно не соответствовали этике советского искусства.

Вместо «Шоколадной фабрики» советские дети смотрели мультипликационную «Сладкую сказку» В. Д. Дегтярева по сценарию Г. В. Сапгира и Г. М. Цыферова [Дегтярев 1970], схожую по сюжету, но выкроенную, во-первых, по абсолютно иным педагогическим лекалам, а во-вторых, при характерной обработке самой традиции “cautionary tale”.



Рис. 13. Эпизод из кукольного фильма В. Дегтярева «Сладкая сказка» (1970)

В «Шоколадной фабрике» из нескольких «испорченных» детей отбирают, чтобы затем наградить, единственного добропорядочного ребенка. В советской ленте индивидуалистическая мораль прижиться не могла. Роль отрицательного «социального героя» в ней исполнял только один персонаж, причем его успешно перевоспитывал коллектив маленьких сознательных «сограждан». Это отличие советского фильма, вполне согласующееся с культивируемой в СССР этической доктриной, само по себе четко маркирует границу между советским и несветским искусством, причем не только детским. Однако не менее важно и другое, «внеидеологическое» содержание.

Фильм В. Д. Дегтярева был кукольным; в добавок куклы в нем изображали не людей, а детские игрушки, так что вместо героя-ребенка жесткому наказанию, которому в «Сладкой сказке» тоже находится место, подвергся некий субститут — пусть и одушевленный, но неподдающийся даже самому сильному механическому воздействию «дракончик». Только благодаря такой «эмоциональной амортизации» нарратив, основанный на сюжете Даля и идее “cautionary tale”, смог появиться перед аудиторией в СССР (рис. 13).

Сочинения, подобные книге Р. Даля, подвергались и, наверное, всегда и везде будут подвергаться остракизму со стороны определенного круга специалистов-педагогов. Нельзя забывать только, что

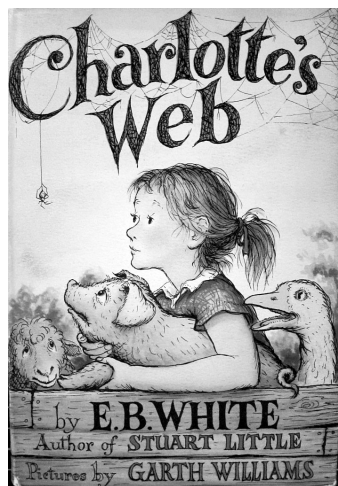


Рис. 14. Обложка книги Е. Уайта «Паутина Шарлотты» (1952). Художник Гарт Вильямс.

для советского искусства неявное «табу» на подобного рода сюжеты было если не тотальным, то, за некоторыми исключениями почти всеохватывающим.

Идет ли речь о производстве и потреблении шоколада или о каннибализме, — нарратив о еде предоставляет хорошую возможность говорить о «конструкции детства» с точки зрения того, каким знанием, включая область эмоций, взрослый человек может поделиться с ребенком, а каким нет. Вот еще лишь одна иллюстрация.

К. Даниэль в своей книге «Ненасытные дети: кто кого ест в детской литературе» [Daniel 2006] показывает, как процесс питания, изображаемый детскими писателями, позволяет отличать «своего» от «чужого», плохого героя от хорошего. Автор, помимо прочего, останавливается на эпизоде из книги Э. Уайта «Паутина Шарлотты» (1952) (рис. 14), где два главных и «положительных» персонажа, паук и свинья, ведут такую беседу о своих пищевых пристрастиях:

“Delicious. Of course, I don’t really eat them. I drink them — drink their blood. I love blood,” said Charlotte, and her pleasant, thin voice grew even thinner and more pleasant.

“Don’t say that!” groaned Wilbur. “Please don’t say things like that!”

[Daniel 2006, с. 19]

(— Вкусно. Конечно, в действительности я не ем их [имеются в виду насекомые — В. В.]. Я пью их — пью их кровь. Я люблю кровь, — говорила Шарлотта, и ее милый, тонкий голосок звучал все тоньше и милей.



Рис. 15. Обложка книги Э. Успенского «Дядя Федор, пес и кот» (1974). Художник Г. В. Калиновский

— Не говори мне этого! — застонал Вилбур, — Пожалуйста, не говори мне о таких вещах!

Диетическим разговорам такого рода трудно найти аналог в советской литературе: «кровожадным», согласно имплицитной доктрине советского детства, может быть только враг, да и то не настолько, чтобы его нельзя было одолеть. Так, аналогом сюжета из сельской жизни, в позднем СССР служили сверхпопулярные «утопии» Э. Н. Успенского — первая книга о «Простоквашино» появилась в 1974 [Успенский 1974]. Без конфликтов, разумеется, Успенский не обходится, — все-таки литература, — однако они далеко не столь фундаментальны, как естественное распределение мест в пищевой цепочке (рис. 15).

Вместе с тем резкая эволюция, которую направленность профессиональных интересов Успенского претерпела с распадом советской культурной среды, тоже очень характерна. Как только появилась возможность, писатель усердно принялся восполнять прежний недостаток жестокости и страха, превращая в литературу фольклор детей СССР. Уже в самом начале 1990-х он опубликовал повесть «Красная рука, черная простыня, зеленые пальцы» [Успенский 1990] и выпустил книгу «Ужасный фольклор советских детей» [Успенский 1990], подключив таким образом отечественных читателей к общему для европейского и американского искусства потоку детского «хоррора», зарождение которого относят к 1980-м гг.⁶

Итак, советское искусство всячески стремилось вытеснить некоторые фундаментальные эмоции и смежную топику за пределы эстетического видения, что воплощалось в его жанровом и поэтическом устройстве, а также в выработке интерпретационных моделей, с помощью которых критика регламентировала их восприятие.

В отношении комплекса насилия и страха случай «добродушных» людоедов, заместивших собой героев эпатирующей «литературы голода» начала 1920-х гг., выглядит лишь как одно из многочисленных проявлений общей «моды», которая, наряду с другими тенденциями, формировала этико-эстетический «канон» советского детства.

Не только дети, но и взрослые потребители советской «культурной продукции» тоже были ограничены в возможностях рефлексивного и эмоционального контакта с идеей «чистого», «космического» (по Лавкрафту) зла в пространстве публичного высказывания. Любые попытки актуализировать страхи, имеющие под собой реальные основания, пресекались или проходили существенную фильтрацию. Что же касается страхов нереальных, достаточно еще раз вспомнить о том, что столь значимая для Запада жанровая фабрика ужасов никогда не существовала в СССР.

На дискурсивном уровне что в сфере политики, что в сфере эстетической фикции, страх, жестокость и насилие всегда оставались репрессируемыми инстанциями, причем для них не находилось даже тех обособленных жанровых «резерваций», какие возникали и затем охранялись механизмами рынка в западном искусстве. «Чистый» страх был вынесен на самую периферию, в «андеграунд», в дискурсы частной жизни.

В рамках политического дискурса марксистская доктрина предоставляла хорошую возможность «подавлять» страх, апеллируя к его социальной, а не «естественной» природе: зло, носящее классовый характер, — временно, преодолимо, а следовательно, его нечего чрезмерно бояться. Однако зло (враг), как известно, оставалось обязательным условием функционирования советского дискурса.

Искусство осуществляло девальвацию жизненно неизбежного зла своими особенными способами. Причем принципиальной разницы между искусством для взрослых и искусством для детей в этом плане нет: взрослые проецировали на детскую аудиторию собственный страх перед страхом.

Рассмотренные выше приемы Маршака и других советских авторов составляют, думается, лишь толику тех, что использовались

в официальном искусстве. Такого рода риторический инструментарий редко открывается беглому взгляду, что тоже его существенно характеризует. Камуфлируя зло, он сам замаскирован, хотя при подходящих сопоставлениях вполне поддается обнаружению.

Источники

- Бреннер И.* Три месяца среди людоедов Суматры. (Сокр. пер. с нем. Н. Березина). СПб.: Тип. СПб АО печат. дела в России Е. Евдокимов, 1901.
- Бреннер И.* Три месяца среди людоедов Суматры. (Сокр. пер. с нем. Н. Березина). Изд. 3. М.: Гос. изд., 1924.
- Василевский Л. М.* Жуткая летопись голода (самоубийства и антропофагия): Очерк. Уфа: Издание Уф. Губполитпросвета, 1922.
- Волков А. М.* Волшебник Изумрудного города. Рис. Н. Радлова. М.; Л.: Детиздат, 1939.
- Волошин М. А.* Собр. соч. Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1899–1926. М.: Эллис Лак, 2000, 2003.
- Гернет М. Н.* Голод и преступность // Влияние неурожая на народное хозяйство России / под. общ. ред. В. Г. Громана. Ч. 2. М.: Российск. ассоц. научн.-исслед. ин-тов обществ. наук., 1927.
- Горький М.* Полн. собр. соч. М.: Наука, Т. 20, 1974.
- Джонсон М.* С киноаппаратом по стране людоедов. М., Л.: Молод. гвардия, 1929.
- Зазубрин В.* Щепка // Сибирские огни. 1989. №2.
- Иоффе М. Л.* Десять очерков о художниках-сатириках. М.: Сов. художник, 1971.
- Клюев Н. А.* Полн. собр. соч. Т. 2. Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1954.
- Коллоди К.* Приключения Пиноккио. История деревянного человечка. Пер. с итал. и предисл. Э. Г. Казакевича. М.: Гос. изд. детск. лит.-ры., 1959.
- Крученых А.* Голодняк. М.: Типография ЦИТ, 1922.
- Маршак С.* Литературу — детям // Известия. 1933. 23 мая (№131).
- Маршак С. Я.* О наследстве и наследственности в детской литературе // Маршак С. Я. Собр. Соч. в 8 т.: Т. 7. М.: Худож. лит.-ра, 1971.
- Маршак С. Я.* Собр. соч.: в 8 т. т. 2. М.: Худож. лит.-ра, 1968.
- О голоде / под ред. К. Н. Георгиевского, В. М. Когана и А. В. Палладина. Харьков: Науч. мысль, 1922.
- Опочинина Л. Е.* Путешествия Кука в страну людоедов. М., Л.: Гос. изд.-во, 1929.
- Петерсон К.* Молитва // Звездочка. 1843. Ч. 7, Отд. первое. №9. Сентябрь. с. 229–230.
- Сергеев-Ценский С.* В грозу // Новый мир. 1927. №9.
- Симушенко Вл.* Степка-Растрепка [Одесса], 1927. (Без пагинации).
- Содоклад С. Я. Маршака о детской литературе // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М.: Гос. изд. «Худож. лит.-ра», 1934.
- Степка-Растрепка. [Рассказы для детей в стихах]. 5-е изд. М.: А. Д. Ступин, [1909].
- Тейлор М. М.* В стране каннибалов: приключения европейцев в Новой Гвинее. [«Природа и люди». Ежемесячное прилож. к журн. «Вестник знания». 1927. Кн. 10.] Л.: П. П. Сойкин, [1928] <sic>.
- Успенский Э.* Дядя Федор, пес и кот. (Повесть-сказка), М.: Детская литература, 1974.

- Успенский Э. Красная рука, черная простыня, зеленые пальцы // Пионер. 1990. №2.
- Успенский Э., Усачев А. Ужасный фольклор советских детей: Книга страшных рассказов советских детей в обработке и с комментариями А. Усачева и Э. Успенского. Рига: РИА "IRIS", 1991.
- Федорченко С. З. Народ на войне: М., Л.: Земля и фабрика, 1925.
- Федорченко С. З. Народ на войне. Фронтовые записи. Киев. 1917.
- Франк Д. Б. Людоедство. Екатеринбург, 1926.
- Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М.: Эллис Лак, 1994.
- Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 1. / Сост., коммент. Е. Чуковской. 2-е изд., электронное, испр. М.: Агентство ФТМ, Лгд., 2013.
- Чуковский Н. К. Водители фрегат: Книга о великих мореплавателях. М.: Детиздат, 1941.
- Чуковский Н. К. Капитан Джеймс Кук. М., Л.: Гос. изд-во, 1927 [1926].
- Чуковский Н. К. Один среди людоедов. М., Л.: Гос. изд-во, 1930.
- Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929.
- Vaum L. F. The wonderful Wizard of Oz [with pictures by W. W. Denslow]. Chicago: New York: G.M. Hill Co., 1900.
- Brenner J. F. Besuch bei den Kannibalen Sumatras. Würzburg: L. Woerl, 1894.
- Taylor J., Taylor A. Original Poems for Infant Minds. Philadelphia: Thos. T. Ash—148 Chesnut Street, 1834.
- Taylor M. M. Where cannibals roam. London: G. Bles, 1924.
- The Annotated Mother Goose, Nursery Rhymes Old and New, arr. and Explained by William S. Baring-Gould & Cecil Baring-Gould. N. Y.: C. N. Potter, 1962.
- The Nursery Rhyme Book / ed. A. Lang. London and New York: F. Warne and Co., 1897.

Фильмография

- Амальрик Л. А., Полковников В. И. Бармалей. Союзмультфильм, 1941.
- Брумберг В., Брумберг З. Кот в сапогах. СССР. Союзмультфильм, 1938.
- Дегтярев В. Д. Сладкая сказка. СССР. Союзмультфильм, 1970.
- Дудоров А., Зильберштейн Е. Звездный мальчик. 1957. СССР. Мосфильм, 1957.
- Кропачев Г. Б., Еришов К. В. Вий. СССР. Мосфильм, 1967.
- Пантелеев А. Скорьбь бесконечная (Наше преступление). 1-й петроградский коллектив артистов экрана и Севзапкино, 1922 (не сохранился).
- Птушко А. Л. Сказка о потерянном времени. СССР. Мосфильм, 1964.
- Рогожкин А. В. Чекист. Россия; Франция. «Троицкий мост»; "Le sept, Sodapega", 1992.
- Роу А. А. Василиса Прекрасная. СССР. Союздетфильм, Центр. киност. детск. и юношеск. фильмов им. М. Горького, 1939.
- Borivoj Z. Fantom Morrisvillu. CSSR. Filmové studio Barrandov, 1966.
- Burton T. Charlie and the Chocolate Factory. USA. Warner Bros. Pictures, 2005.
- Stuart M. Willy Wonka & the Chocolate Factory. USA. Warner Bros. Pictures, 1971.

Исследования

- Липовецкий М. Зловещее в сказках Бажова // Quaestio Rossica. 2014. №2.
- Сергиенко И. «Страшные» жанры современной детской литературы // Детские чтения. 2012. Т. 1. №1.
- Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог / Под. ред. А. В. Мачерета и др. Т. 1. М.: Гос. изд. «Искусство». 1961.

- Эткинд Е. Поэзия и перевод. М., Л.: Сов. писатель, 1963.
- Daniel C. Voracious Children: Who Eats Whom in Children's Literature. N. Y.: Routledge, 2006.
- Rose J. The case of Peter Pan, or, The impossibility of children's fiction. London: Macmillan, 1984.

Примечания

¹ Нарушение дистанции между взрослой и детской литературами лишь на первый взгляд может показаться неожиданным. Возможно, в наиболее концентрированном виде идея тождества между ними была выражена Ж. Роуз, которая еще в 1980-х гг. сформулировала парадокс о невозможности детской литературы как таковой [Rouse 1984]. Пафос заключался в «разоблачении» специфических отношений автора к избираемому субъекту, нереальных в рамках приемлемых обществом правил — Роуз рассматривала случай Питера Пена как реализацию неисполнимого авторского желания обладать мальчиком(ками). Как бы ни относиться к этой смелой гипотезе, с тем, что искусство, адресованное детям, несмотря на жанровую специфику, остается искусством взрослых, спорить трудно. «Идеология» детского и взрослого нарративов в базовых основаниях совпадают, так что «забывать» о различиях между ними иногда просто необходимо.

² В 1922 г. режиссер А. Пантелеев снял фильм-драму «Скорьбь бесконечная (Наше преступление)» [Пантелеев 1922], повествующий о семье питерского приват-доцента, который отправил отдыхать в Поволжье свою семью. В одной из охваченных бедствием деревень обезумевшие люди выкрали его сына. Мать умерла от горя, а отец, так и не найдя своего ребенка, в конце концов отправился на борьбу с голодом [Мачерет 1961, с. 35].

³ Обращаясь к прецедентам несколько иного рода, стоит, может быть, вспомнить о судьбе де Сада и Мазоха, легко ставших достоянием популярной культуры на Западе и практически никак не апроприированных советским артистическим сообществом. «Щелка» и «философии» его западных коллег по писательскому цеху — вещи, по многим параметрам отстоящие друг от друга очень далеко; однако если иметь в виду артикуляцию насилия, они сопоставимы, тем более что сексуальный подтекст в повести Зазубрина тоже откровенен. Впрочем, советская литература, кроме, может быть, краткого периода «сексуальной революции» начала 1920-х, была, как известно, «натурализма» и при разговоре о более «традиционных» формах любовных связей.

⁴ О контекстах, к которым были приурочены неумеренные положительные эмоции, точно пишет К. А. Богданов, посвятивший в своей недавней книге целую главу риторике восторга в России: «В советское время само понятие "восторг" отчасти вытеснилось другими понятиями для выражения социальной солидарности с прокламируемыми ценностями идеологии, хотя и в этих случаях оно сохраняет контекстуальную референцию, будь это "трудолюбивый энтузиазм", здравницы во славу Сталина, самоубежденность в том, что "жить стало лучше, жить стало веселее", всенародное воодушевление решениями партии и правительства или "бурные аплодисменты", прерывающие заседания партийных съездов» [Богданов 2014, с. 64]. Из сильных чувств — «праведный гнев», пожалуй, был более востребован.

⁵ В интересной статье о «зловещем» у Бажова М. Липовецкий совершенно справедливо называет сказы из «Малахитовой шкатулки», написанные в 1937–1938 гг., «чуть ли не единственным зловещим по своей эмоциональной тональности произведением среди ликующего оптимизма советской детской литературы»

[Липовецкий 2014, с. 215]. Оговорки — которая была бы абсолютно избыточна в том ракурсе, который избрал М. Липовецкий, — заслуживает, возможно, лишь то, что сам контекст «ликующего оптимизма» не был уж настолько однородным. Присутствие «зла» ощущалось и в произведениях разных авторов, зачастую оно представало трагедией: «А Мальчиша-Кибальчиша схоронили на зеленом бугре у Синей Реки», 1935. Другое дело, что трагедия, в свою очередь, описывалась в терминах оптимизма, и в этом смысле ситуация в детской литературе опять-таки принципиально не отличалась от положения во взрослой — вспомнить хотя бы «Оптимистическую трагедию» В. В. Вишневского, 1933. Во время предварительного обсуждения статьи И. Е. Лоцилов очень точно напомнил «о непреднамеренном “хорроре” раннесоветской детской литературы о беспризорниках, детском голоде («Правонарушители» Л. Н. Сейфуллиной, «Ташкент — город хлебный» А. С. Неверова, 1923, «С мешком за смертью» С. Т. Григорьева, «Волки» В. М. Андреева, 1925, и др.), о мотиве инфантицида (детоубийства: рассказ «Дите» Вс. В. Иванова, 1922) и — опять же — связанном с ним канибализме в рассказе того же автора, Вс. Иванова, “Полая Арапия”, 1923». Все эти тексты тоже, безусловно, могли бы стать предметом разговора в связи с заявленной темой. В перспективе становления советской «эстетической этики» значимо, что этот «натурализм» принадлежит именно ранней советской литературе, еще не находившейся под диктаторским влиянием сталинского (в определенном смысле — горьковского и маршаковского) «канона». Если вновь обратиться к литературе для взрослых — в те же 1920-е гг. еще были сильны позиции, например, Б. А. Пильняка и И. Э. Бабея, тоже не разделявших умеренную политику страха и насилия, которая постепенно утверждала себя в советском дискурсивном пространстве. Можно еще вспомнить «Агитвагон» М. С. Шагинян, 1923. Особого разговора в этом отношении, вероятно, требуют и военные 1940-е гг.

⁶ О современной русской страшной литературе, адресованной специально детям, и в частности, о ее отношении к западной традиции пишет, например, И. Сергиенко [Сергиенко 2012].

В. Зубарева

МИССИОНЕРСКАЯ БЕЛЛЕТРИСТИКА ДЛЯ ПОДРОСТКОВ НАЧАЛА ХХI В.

Почему-то некоторые авторы считают, что вполне достаточно быть православным, чтобы сразу писать не хуже Льва Толстого или даже самого Пушкина.

М. А. Аникин «О современной православной литературе» [Аникин 2014, с. 7]

В начале ХХI в. в отечественной детской литературе заявил о себе сравнительно новый жанр: православная миссионерская беллетристика. Это явление представляется заслуживающим пристального внимания, так как в нем соединяются новаторские поиски авторов, пишущих для детей, продолжение уже существующей традиции детской литературы, а также отражение социокультурных процессов современности.

Несмотря на то, что традиция религиозной, в том числе и православной, литературы, обращенной к детям, берет свое начало в самом раннем периоде существования детской книги, миссионерских православных произведений для детей прежде не существовало. Для авторов дореволюционных эпох важно было духовное и нравственное воспитание детей, христианская (православная) основа которого подразумевалась по умолчанию. Каждый «природный обыватель» Российской империи был крещен и ходил в церковь, хотя бы в детстве. Дети рано знакомились не только с повседневными формами благочестия, но и с основами церковнославянского языка. Большинство дореволюционных азбук состояло из трех частей: русская азбука, тексты для чтения, состоящие в основном из богослужебных текстов и фрагментов из Священного Писания, и церковнославянская грамота. Книжки, адресованные детям или входящие в круг детского чтения, учили быть *хорошим* христианином. Положительные герои этих произведений посещали церковь и помогали бедным, это была обыденная практика, нечто само собой разумеющееся.

Мерилом душевного совершенства героя детской книги была не религиозность, а благотворительность. Мать, заботясь о нравственном воспитании дочери, непременно учила ее помогать неимущим: «Я желаю, чтобы вы час в день употребляли на шитье бедным», — говорит своим дочерям героиня анонимной английской повести «Мери и Флора» [Костюхина 2011, с. 31]. Авторы XIX в. умели почти любой эпизод свести к теме страданий бедняков. Например, повесть «Зимний вечер, или Беседа маленьких философов перед камином» (1853) начинается репликой маленького Николая: «Как приятно греться у камина, особенно в такой холод, как сегодня!» Ему отвечает девочка Надя: «Правда!... И сколько же бедных людей могли бы позавидовать нам в этом! Сколько бедных принуждены мерзнуть, не имея ни теплой одежды, ни дров!» [Зимний вечер 1853, с. 147].

В советское время появление миссионерских произведений для детей было невозможно по идеологическим причинам: православие было фактически запрещено как враждебное коммунистической доктрине учение, являлось синонимом невежества и мракобесия.

Только с концом советского строя отношение государства к церкви стало более лояльным. В 1992 г. по центральному телевидению впервые был показан сюжет о посещении президентом РФ Б. Н. Ельциным Рождественской службы в храме Христа Спасителя, таким образом, власть дала понять, что эпоха воинствующего атеизма в нашей стране закончилась. В период с начала 2000-х гг. Русская православная церковь активно заявила о себе как о самостоятельной социально-политической силе. Такая стратегия нашла свое отражение и в сфере воспитания подрастающего поколения. Так, например, в 2012 г. в обязательную школьную программу для 4 класса был включен курс «Основы религиозной культуры и светской этики», в рамках которого родители могут выбрать один из шести модулей (основы православной, исламской, буддийской, иудейской культур, основы мировых религиозных культур, основы светской этики). Православная церковь выражает заинтересованность в дальнейшем расширении этого учебного курса, в начале февраля 2015 г. патриарх Кирилл в докладе на Архиерейском совещании в Москве объявил: «Направлено письмо министру образования и науки Российской Федерации Д. В. Ливанову с предложением организовать преподавание курса во втором, третьем и четвертом классах, а также ввести преподавание религиозных культур или светской этики по выбору семьи школьника в 5–9 классах» [Патриарх Кирилл 2015, с. 24].

Очевидно, что сегодня осуществляется вторичная христианизация страны и в этом контексте задача православных авторов состоит в том, чтобы научить детей быть *православными христианами*. В 1990-е гг. многие издатели обращались к дореволюционным детским текстам, стараясь не замечать того, что за столетие большинство этих произведений безнадежно устарело. Например, издательство «Отчий дом» в 1998 г. выпустило сборник «Незабудка», составленный из выпусков одноименного журнала для детей за 1914–1917 гг. В предисловии говорилось: «Познакомься с “Незабудкой”, и пусть она станет твоим другом. С этой книгой тебе не придется скучать!» [Незабудка 1998, с. 3]. Затем шли рассказы, монотонный стиль которых труден для восприятия даже взрослых читателей: «В настоящее время батюшка был занят вопросом открытия при станции детского сада для детворы прихожан <...>. Громову пришла благая мысль использовать молодые силы своей семьи в этом добром деле» [Свирестелев 1998, с. 159].

Подобные тексты устарели не только стилистически — они не способны выполнять миссионерскую задачу, стоящую перед современными православными писателями. Сегодня перепечатки посредственных дореволюционных текстов религиозной тематики практически прекратились, из авторов первой половины XX в. чаще всего издают признанных мастеров слова И. С. Шмелева и В. А. Никифорова-Волгина, поэтически изображающих церковные обряды и быт православных христиан.

В настоящее время наметился круг современных авторов, называющих себя «православными писателями», среди которых живущая во Франции Юлия Вознесенская, протоиерей Александр Торик, бывший журналист, а ныне монах Варнава, писатель и педагог из Беларуси Борис Ганаго, супруги-психологи Дмитрий Савельев и Елена Кочергина, пишущие в соавторстве, уральский прозаик Анатолий Лимонов и др. Как можно видеть, среди создателей религиозной литературы присутствуют не только представители духовенства, но и светские авторы, круг которых достаточно широк.

Перед писателями, взявшимися за создание миссионерского произведения для юношества, стоит задача научить своих читателей быть православными христианами. Беллетристика далека от догматики, и у пишущих для подростков нет цели преподать читателям урок катехизиса, тем не менее, по умолчанию, предполагается получение читателями некоего нового знания о религиозной картине мира и христианском (православном) вероучении, что

предполагает изображение присутствия в нашем мире высших сил. Эта задача обуславливает наличие в некоторых произведениях апокрифических и — что неожиданно — даже фольклорных элементов.

Так, например, в повести протоиерея Александра Торика «Димон» главный герой книги, ученик одиннадцатого класса Димон, с помощью схимонаха Афанасия отправляется в загробный мир, чтобы разыскать душу находящейся в коме любимой девушки Марины и вернуть ее в мир живых. Сюжет восходит к мифу об Орфее и Эвридике и представляет собой вольное переложение церковного учения о мытарствах, согласно которому душа умершего проходит череду испытаний. На каждом этапе бесы представляют список нераскаянных грехов, а ангелы — добрых дел; если список ангелов длиннее, душа переходит к следующему испытанию. Под «мытарствами» в «православной традиции понимаются испытания, через которые должна пройти каждая душа на пути к Богу, до окончательного решения ее участи на Страшном Суде» [Плюснин 2012, с. 3]. Единого мнения относительно учения о мытарствах, кажется, нет. Это связано с тем, что учение относится к церковному преданию и не имеет догматического значения. «Из этого не следует, что его каким-то образом следует подвергать сомнению. Это значит лишь то, что образы, в которых Священное Предание и, в более широком смысле, церковное предание доносят до нас учение о мытарствах, не заключены в определенные, раз и навсегда принятые Церковью догматические, то есть несомненные в своей истинности формулировки. Эти образы в разные века могут подвергаться различному осмыслению и толкованию» [Огицкий, Козлов 1999, с. 86].

Автор учебника по «Основам православной культуры» протоиерей Андрей Кураев относит «Мытарства блаженной Феодоры» к апокрифам и считает, что это «текст сомнительного происхождения и содержания. Догматически он неверен потому, что не оставляет места для Божия Суда. Спаситель сказал, что “Отец весь суд передал Сыну”, но в этой книжке весь суд вершат бесы» [Кураев 2009]. В «Мытарствах преподобной Феодоры» душа проходит через двадцать испытаний, что символизирует двадцать грехов: это празднословие, ложь, клевета, чревоугодие, леность (в том числе нерадение в церковной жизни), воровство, скупость, присвоение чужого, неправда, зависть, гордость и возвеличивание себя, жестокосердие, злопамятность, убийство, колдовство и призвание бесов, блуд, прелюбодеяние, содомские грехи, ересь, немилосердие [Житие преподобного Василия Нового 2009, с. 14–49].

В повести «Димон» герой, попадая в загробный мир, бродит по огромному зданию, напоминающему торговый центр, в сопровождении ангела и беса, «персонального менеджера Тофика» (от немецкого *Der Teufel*). Каждое мытарство в повести представляет собой не суд, а искушение, и герой, как и каждый умерший, соблазнившись, может сделать «Главный Выбор», подписать контракт с нечистой силой и навсегда остаться в выбранном пространстве. Таким образом, автор утвердительно отвечает на вопрос, возможно ли спасение души в загробной жизни, после физической смерти, что противоречит православному вероучению (понятие чистилища принадлежит католицизму). Автор оставляет из двадцати искушений только восемь, по его мнению, наиболее опасных для современного человека, герои проходят через восемь залов: «зал коммуникации» (празднословие), «зал свободы распространения информации» (клевета). Третий зал — «гурмания», где в искушения автор включает наркотики:

Димка обернулся и ахнул — ни фигушеньки себе! Колумбия со своими жалкими наркобаронами может спать спокойно! Развернувшаяся перед ним панорама потрясала... Белоснежные горы героина, стога конопли и бетеля, бескрайние просторы маковых плантаций, штабеля упаковок амфетаминов, барбитуратов и экстази, опиум, ЛСД, контейнеры галлюциногенных грибов, бесконечные ряды кальянов, стеллажи шприцев — не перечесть всех средств и приспособлений, изобретенных для «расширения сознания» и «астральных путешествий», призывно выставленных напоказ вокруг.

[Торик 2009, с. 83]

Четвертый зал, куда Тофик ведет Димона, — богатство (деньги), затем герой проходит сектор «культурного обладания» — неумеренное потребление, не задерживается в «царстве эроса» и попадает в «компьютерные игры». Это пространство трудно соотносить с первоисточником, герой там встречается с отцом и задерживается дольше, чем в других местах. Затем следует «достоинство величия» (гордыня): именно в этом пространстве Марина решила остаться, соблазнившись званием королевы красоты. Димон предлагает остаться в аду вместо любимой девушки, и за это самоотречение их обоих отпускают в мир живых, где Марина приходит в себя после комы, влюбляется в юношу, и они вместе начинают посещать собрания молодых христиан. Можно сказать, что автор предпринял попытку раскрыть суть христианства в традиционной трактовке как религии жертвенной любви, где кульминацией

является решение героя, движимого любовью и состраданием, обречь себя на вечные муки.

В повести Е. Г. Санина (монаха Варнавы) «Денарий кесаря», вышедшей в «Православной библиотеке приключений» в 2010 г., рассказывается о каникулах молодого человека в деревне. Здесь тема посмертных мытарств сопровождает духовное становление одного из героев повести Василия Голубева, завершающееся его превращением из школьного учителя истории в почитаемого старца отца Тихона.

В первый раз будущий отец Тихон слышит о мытарствах в автобусе от направляющейся в церковь старушки: «И вас и меня ждет одно и то же. К нам сразу подойдут два ангела. Один ангел светлый — с правой стороны, и другой — бр-р! — страшный, черный слева. И поведут нас по мрачным коридорам, где множество комнат. И в каждой из них нам будут предъявлены обвинения... И таких комнат — двадцать. И в каждой мы будем судиться за наше зло и вообще за все греховные и нераскаянные дела» [Монах Варнава 2010б, с. 199]. Интересно, что автор остается в стороне от богословской полемики, в тексте прямо не говорится, кто же будет судьей.

Второй раз заводит разговор о мытарствах уже сам Голубев, спрашивая у старичка-искусствоведа, что же тот думает о «коридоре»:

Насчет коридора не знаю... — покачал головой ученый. — В переводе на современные понятия, это, наверное, скорее, что-то наподобие таможи, где будет проверяться весь набранный за жизнь багаж, с которым мы направимся в Царство Небесное. Там ничего уже нельзя будет декларировать или припрятать! Хорошо, если у нас найдут одни добродетели. Ну, а если это будут одни нераскаянные грехи?

[Монах Варнава 2010б, с. 236]

Ученый говорит о посмертном воздаянии в общем, не отделяя мытарства от Страшного Суда.

Последний раз в повести тема мытарств возникает в переломный момент жизни героя. Василий Иванович Голубев читает ученикам на открытом уроке перед министром образования отрывок из «Жития Василия Нового» о мытарствах преподобной Феодоры, то есть первоисточник. Чтение заканчивается увольнением директора школы и самого учителя, который спустя какое-то время становится монахом [Монах Варнава 2010б, с. 435–439].

Автор сначала предлагает читателям две интерпретации — наивно-реалистическую и метафорическую, не отдавая предпочтения ни одной из них, а затем уже знакомит читателя с оригинальным

текстом мытарств. Необходимо отметить, что в цикле повестей монаха Варнавы современная православная культура не предстает цельной, герои принадлежат к различным социальным сферам: это паломники, «церковные люди», поведение которых обусловлено своеобразием «прихрамовой культуры», интеллигенция (начальник археологической экспедиции Владимир Всеволодович, главный герой Стас Теплов, сын известного кардиохирурга, сам о. Тихон, учитель истории). Подростки, герои повести, общаясь с паломниками, постепенно знакомятся со специфическими воззрениями и бытовой практикой «церковных людей». Их простодушная детская вера не отталкивает подростков и даже, что кажется немного странным, не удивляет: «А ведь крестное знамение, пишут, даже радиацию уничтожает! — И не только радиацию! — подхватила пожилая женщина. — Я всегда, как продукты с рынка принесу — сразу святой водой кроплю и крестным знаменем осеняю!» [Монах Варнава 2010а, с. 156. Ср. в сборнике «Православные чудеса в XX в.» один из разделов называется «Благодать Божия спасает от атомной радиации» [Православные чудеса... 1993, с. 98]. Разговоры и рассказы паломников, совместная молитва передают мистическую атмосферу «прихрамовой культуры» [Тарабукина 1999], далекую от невоцерковленного молодого человека.

В повестях немало коллизий, позамыслованных из обихода так называемого народного православия. В книгах монаха Варнавы они группируются вокруг складывающегося культа местнотимого святого. В начале первой повести цикла отец Тихон — осаждаемый посетителями прозорливый старец в монастыре. После возвращения в родную деревню, где он должен для искупления греха (помогал разрушать церковь) восстановить храм, ему дается дар чудотворства. После разговора с отцом Тихоном хулиган Макс видит, как сама собой зажглась свеча в его комнате. После смерти отца Тихона оказывается, что земля с его могилы обладает целебными свойствами:

Вам надо обязательно взять земли с могилки этого старца, он в Покровке, здесь похоронен! <...> И помазать ей ноги! Недавно один мужчина — даже от гангрены исцелился и ненужные больше костыли у Григория Ивановича оставил. Поверьте, вам тоже станет сразу же легче! А, может быть, и совсем пройдет!

[Монах Варнава 2010б, с. 374]

Лечение земель с могилы почитаемого праведника распространено в народном православии:

Даже вот я слышала по народу, что из Весьегонска приезжали и на автобусе, брали земли оттудова. <...> Лечиться. Вот потрут там, чего болит, землей евонной. Он сказал: «Пускай люди лечатся!» Знали это все и стали ездить. Я сама ходила.

[Зубарева, Лурье 2004, с. 201]

В повести «Белый гонец», следующей в цикле «Тайна рубинового креста», культ отца Тихона уже вполне сложился, люди приезжают издалека, чтобы обратиться к нему со своими просьбами. Потустороннее заступничество отца Тихона помогает невинно осужденному освободиться из тюрьмы [Монах Варнава 2010а, с. 124], облегчает состояние одержимого бесами, трижды является во сне больному раком и велит ехать на свою могилу в Покровку, за что обещает (и дает) исцеление [Монах Варнава 2010а, с. 122]. Таким образом, в цикле повестей монаха Варнавы представлен практически весь комплекс сюжетов, составляющий «текстовое сопровождение» народного почитания могилы праведника. Это говорит о трансформации официальной религиозной доктрины на страницах беллетристики для юношества в квазирелигиозную литературу, описывающую не столько основы вероучения, сколько представления и повседневные практики благочестия современных верующих православных, относящихся к прихрамовой среде.

Современная проза, обращаясь к подросткам с целью привести их души к Богу, чаще всего использует два распространенных сюжета, поскольку прийти к воцерковлению в сознательном возрасте можно двумя путями: сделав самостоятельный выбор под влиянием обстоятельства (как герой повести «Дімон») или под влиянием верующего человека, как в повестях монаха Варнавы, где отец Тихон меняет жизнь всей деревни. Повесть белорусского православного писателя, Бориса Ганаго «Чудик» тоже относится к таким произведениям. Православный юноша приезжает на каникулы в погрязшую в безбожии деревню и за лето полностью меняет жизнь местных жителей. Книга погружает читателей в стихию мифологического сознания. Можно предположить, что задача автора — показать несостоятельность суеверий, но делает Борис Ганаго это весьма своеобразно. Весь ход повествования призван убедить читателей, что между Богом и колдуном надо выбрать первого, поскольку он «сильнее», а быть на светлой стороне силы выгоднее. Основная сюжетная коллизия повести — противостояние собирающегося поступать в семинарию Серафима и юного колдуна Леонида. Здесь также присутствуют практически все известные в фольклоре колдовские сюжеты:

тяжелая смерть колдуна, передача магической силы, «черная книга» как атрибут колдуна, бес-помощник, любовная магия (присушки), порча. В то же время некоторые сюжеты в фольклоре не встречаются: колдун не может быть заводилой и неформальным главарем молодежной компании, не может никого «втягивать» в колдовство, не может посылать помощников подкинуть вредоносные предметы.

С колдовством в книге сталкивается не только Серафим, но и другие персонажи. Его тетя Тамара рассказывает племяннику, что не могла выбрать, за кого из двух поклонников ей выйти замуж. Один ей нравился больше, но любил выпить, и это ее останавливало. «Соперник тоже ждать не хотел. За помощью пошел к Комарихе, к колдунье, чтобы она меня к нему приворожила. Комариха ко мне повадилась, что-то испить уговаривала. Семен, как узнал, ворвался к ней, посадил ее в погреб да на крышку сундук придвинул. Она там сутки просидела, пока соседки не спохватились — куда ведьма исчезла? Вытащили. Та подала в суд на Семена» [Ганаго 2008]. Если предположить, что пожилая женщина не была колдуньей, то ее единственная вина заключается в том, что она заходила в гости к соседке и однажды принесла угощение. Но у героев книги (и у автора) нет никакого сомнения, что невинно пострадал в этой ситуации пьяница Семен. В повести он возвращается из тюрьмы православным христианином, «сняв в церкви все заклатья» и женится на Тамаре. Бросил ли он пить, в тексте не говорится.

Если авторы XIX в. объясняли веру в колдовство темнотой и необразованностью народа, то в XXI в. (повесть 2006 г.) в колдовство верят и священник отец Павел, и главный герой Серафим, и — создается впечатление — сам автор. События истолковываются, исходя из магического контекста. Бог в этом контексте всего лишь более мощная сила, оберег. Серафим рассказывает быличку о том, как колдуну не удалось навредить православной семье. Колдун говорит: «Ничего не могу с ними поделать: в доме у них иконы, на груди у каждого крест. День с молитвы начинают, на ночь молятся, Евангелие читают. Без благословения на улицу не ступят, дела никакого не начнут. В магазине в очереди и то молитву шепчут. Как к ним подступиться?! На ваш вопрос сами себе ответьте: стоит ли колдунов бояться или лучше с Богом жить?» [Ганаго 2008]. После такой пламенной проповеди все жители деревни начинают записываться на освящение домов.

Картина мира, с которой автор знакомит юных читателей повести, представляется не вполне каноничной: «Вселение бесов или другие их способы воздействия на человека никогда не совершаются

помимо Божественной воли (Иов 1:12, 2:6). Поэтому народные поверья, признающие при наведении порчи безраздельную власть одного человека над другим, являются глубоко ошибочными» [Православная энциклопедия 2002, с. 685–686].

Книга Бориса Ганаго адресована старшеклассникам, но среди молодежи вера в колдунов не распространена:

В православной среде <...> верят в колдовство пожилые женщины, многие из которых одновременно и активные церковные прихожане, а более молодые люди придерживаются секулярной объяснительной модели (когда несчастья приписывают естественным причинам) или, по крайней мере, декларируют это, стесняясь прослыть суеверными.

[Христофорова 2011, с. 91]

Деревенские колдуны для героя — «свои поганые», они входят в ту же картину мира, с ними можно бороться и побеждать, утверждая торжество православия. Настоящий враг верующего человека — «магия», оккультизм, к нему особенно нетерпимы православные авторы. Книги «по магии» надо сразу же сжигать. Так поступает Серафим («Чудик»), за интерес к магии наказывается молодой человек из книги монаха Варнавы: бесы вселяются в него после того, как он просто полистал, не читая, зловредную книгу. Старший брат сокрушается: «Мне бы, конечно, вовремя это заметить, да ту магию прямо в огонь. Но сам я был тогда далек от всего церковного...» [Монах Варнава 2010а, с. 215].

Положительный герой православной повести противостоит дьявольским силам (в книгах Вознесенской, Торика, Ганаго) или атеистам. Редкий пример взаимодействия православных героев с представителями другой религии можно найти в вышедшей в 2014 г. приключенческой повести Анатолия Лимонова «Юлька-июлька»: на Кавказе группу православных паломников захватывают в плен чеченские боевики. Герою удается спастись благодаря заступничеству арабского наемника Юсуфа Мансаури, много лет назад учившегося в Советском Союзе на горного инженера. Автор с нескрываемой симпатией относится к герою, оправдывая его преступную деятельность.

И знаете, почему он пришел сюда с оружием в руках, в страну, которая когда-то дала ему и образование, и друзей, подарила любовь? Я считаю, что он просто мстил новой власти, которая развалила великую и могучую державу. Он хорошо помнил, как из-за таких же переделов в его стране он навсегда потерял свою любимую.

[Лимонов 2014, с. 97]

Юсуф спасает паломников, очарованный пением девушки Юли, похожей на его студенческую любовь. Целую ночь, чтобы отсрочить гибель своих друзей, Юля «пела все, что знала: молитвы, праздничные тропари и величания, песнопения Божественной литургии, духовные канты. “Царицу мою преблагую” исполнила трижды, зная, что молитва Пресвятой Богородице произвела сильное впечатление на Юсуфа» [Лимонов 2014, с. 66]. Хотя в современном мире международный исламский терроризм является одной из основных угроз безопасности, Юсуф предстает в повести в роли «благородного дикаря» из романов Фенимора Купера. Для автора не существует религиозных и культурных различий, его не заботит даже правдоподобие сюжета: во время боя Юсуф успевает выложить «на склоне самой высокой вершины огромную бело-розовую надпись из больших камней» [Лимонов 2014, с. 87], запечатлев имя любимой девушки.

Как можно заметить, всех вышеупомянутых авторов объединяет одно: через доступное и интересное чтение привести душу современного подростка к Богу. Все писатели стремятся говорить с читателями на их языке. Однако авторам решительно не удается передать речь современного подростка: они или игнорируют особенности речевого поведения подростков или же неудачно стилизуют молодежный сленг.

В повести монаха Варнавы юная дочь олигарха говорит, скорее, как умудренная жизнью женщина: «Маленькая? — с сомнением переспросила Рита и почему-то с завистью вздохнула: — Подожди, ты даже не заметишь, как она подрастет и станет уже хозяйкой твоего сердца! У меня на это глаз верный...» [Монах Варнава 2010а, с. 363]. Анатолий Лимонов в начале повести «Клад отца Иоанна» передает внутренний монолог направляющегося в летний лагерь подростка:

А как же я-то ждал этого лета, чтобы вновь увидеть свою прекрасную фею Прасковью! Ведь мы не виделись с ней уже ровно десять месяцев с того самого момента, как за девчонкой закрылась бело-голубая дверца самолета, так внезапно разлучившего нас и прервавшего тот удивительнейший уральский тур... Путешествие, где были только мы одни, да еще прекрасная наша помощница и покровительница — русская природа!

[Лимонов, эл. ресурс]

В повести «Юлька-июлька» Анатолий Лимонов старается одновременно передать пылкую наивность и восточную цветистость речи арабского террориста: «У Юсуфа есть пулемет, он звонко поет! Но он молчит... когда поет Юла...» [Лимонов 2014, с. 63].

Александр Торик в повести «Дімон» пытается адаптировать, приблизить к читателю не только идею посмертного воздаяния за грехи, но и способ передачи этой идеи. Например, узнав о том, что любимая девушка находится в больнице, герой реагирует следующим образом: «В коме, блин! Перец тот вообще ласты склеил, ему какая-то хрень чайник пробила, а Маринка, блин, — в коме!» [Торик 2009, с. 18].

Рассматриваемые здесь повести очень разнородны стилистически. В них можно найти черты разных жанров фольклора (былички, рассказы о местночтимых святых, рассказы о чудесах) и детской литературы (школьная повесть, приключенческая повесть, повесть-сказка, военная повесть). А начало книги Юлии Вознесенской «Юлианна, или Игра в киднеппинг» невольно вызывает в памяти сценарии детских новогодних утренников:

Две светлые фигуры поднялись в небо и полетели через Неву в северо-западном направлении. Некоторое время на галерее собора никого не было. Потом за край балюстрады снизу зацепилась тонкая и длинная мохнатая лапа, рядом с ней появилась вторая, и на галерею вскарабкался некто, похожий на крылатого мохнатого паука с головой кошки <...>

— Так-так-так, — заскрипело чудище отвратительным голосом. — Заговор назревает, заговорчик! Интрижка ангельская затевается! Мелкая такая интрижечка, но все-таки дельце для Михрютки найдется, если с умом взяться.

[Вознесенская]

Сама Ю. Вознесенская определяет жанр «Юлианны» как православное фэнтези. Однако в ее произведениях легко обнаружить традиции женского романа, что позволяет охарактеризовать ее стиль как «православный гламур»: «В черно-зелено-оранжевом будуаре, благоухающем индийскими куреньями и французскими духами, перед компьютером сидела в черном сафьяновом кресле красавица-ведьма Жанна...» [Вознесенская]. Можно предположить, что книги Вознесенской популярны у юных читательниц не потому, что приучают девочек к сложной духовной работе, а потому, что строятся по законам «женской прозы» с ее бесконечными вариациями на тему Золушки и прочего тезауруса девичьих и женских романов. Так, в повести «Юлианна» рассказывается о том, как за девочкой Аней, скромно живущей со своей бабушкой в городе Пскове, приезжает на роскошной машине богатый отец и забирает девочку в Петербург в огромный особняк на Крестовском острове; бедная гувернантка в конце трилогии становится женой преуспевающего бизнесмена, неизлечимо больная бабушка поправляется — и все это в награду

за их религиозность... В трилогии есть даже сцены «православного шопинга»: близнецы Юля и Аня покупают все, что нужно для домашнего иконостаса.

Православные авторы едины в своем отношении к повседневной жизни невоцерковленных подростков. Она представляется в лучшем случае бессмысленным прозябанием (наиболее снисходителен к неверующим монах Варнава), а в худшем — прямым путем в преисподнюю. Дмитрий Савельев и Елена Кочергина переписали повесть Виталия Губарева «Королевство кривых зеркал», создав римейк религиозной направленности — повесть «Страна Духа», где одна из коллизий сводится к тому, что душа главного героя, пятнадцатилетнего Павла, вынуждена повторять его действия в телесном мире:

Здесь работают простые души, вроде меня, — объяснял он Павлу, пока толстый надзиратель засовывал ему в вену шприц...

— Что он нам колет? — зашептал молодой человек, морщась от боли.

— Допинг. Кофеин, — объяснил Левап. — Сейчас еще жрать заставят. И точно, их накормили до отвала какой-то отвратительной пищей. Впрочем, пища была самая обычная: чипсы, шоколадные батончики, орешки, творожные сырки, конфеты. Но у Паши сразу же заболел живот и появилась неприятная отрыжка.

— Теперь — читать! — сказал Левап. Мрачный, тускло освещенный зал был доверху забит журналами для тинейджеров. Попадались там и «Плейбои», которые были немного попроще. Когда у Павла уже порядком заболела голова и повсюду стали мерещиться голые женщины, их повели слушать музыку. Кругом была куча надзирателей, и увильнуть от работы не было никакой возможности. Их оглушили дикие вопли, несущиеся из огромных динамиков. Причем из каждого динамика звучала своя собственная запись, и в этой какофонии ничего невозможно было разобрать.

[Савельев, Кочергина]

Музыкальные пристрастия подростков представляются православным писателям особенно греховными: набожный юноша Серафим, готовящийся к экзаменам в духовную семинарию (повесть «Чудик»), вечером у костра читает своим сверстникам брошюру «Новые дороги в ад: Рок-музыка. Наркомания»: «<...> все производители рок-н-ролла являются членами сатанинских “церквей”. По окончании ритуалов посвящения, когда на пластинку наклито огромное количество демонов, им вменяется в обязанность производить определенное воздействие на тех, кто будет слушать ее» [Ганаго 2008]. В повести Ю. Вознесенской «Юлианна, или Игра

в киднеппинг» бесов радуется музыка группы «Агата Кристи»: «в библиотеку через окна, вентиляционные отверстия, в жерло камина так и посыпались бесы, привлеченные звуками Юлькиной музыки. Они пустились плясать, кривляясь, вертясь <...> Аня <...> молча взяла свою книжку и отправилась читать в сад — Правильно сделала, детка, — похвалил ее хранитель Иван, идя за нею в сад. — Эта музыка не для хороших девочек» [Вознесенская]. В книге «Юлианна или игра в дочки-мачехи» припев песни *Besame mucho* интерпретируется как «бесами мучим». В повести монаха Варнавы герои разговаривают с православным композитором:

Скажите, — пользуясь моментом, задал вопрос, который давно его занимал, Стас. — А почему так популярны сегодня совершенно пустые песни? И некоторые группы, за которыми вообще ничего нет — ни мелодии, ни голосов, ни стихов — принимаются переполненными стадионами «на ура»?...

— Все дело в том, что некоторые из них — не буду говорить многие, потому что доподлинно знаю только некоторых — записав новый диск, прежде чем пустить его в продажу, посвящают его... сатане.

— Что?! — подалась вперед Лена.

— Да-да, — подтвердил мужчина, не кровью, конечно, подписывают с ним контракт, но молятся и просят помочь им достичь славы, успеха и денег. Отсюда и бешеный спрос на таких исполнителей, и их песни. А бешеный от какого слова?

[Монах Варнава 2010а, с. 217–218]

Удивляет сходство позиций авторов, поскольку в музыке для подростков, в кофе и чипсах нет ничего «неправославного»: они не отрицают догмы, не призывают нарушать заповеди, не стараются обратиться в другую религию. Отчего же авторы так единодушны в своем агрессивном неприятии подростковой субкультуры?

Можно предположить, что в текстах акцент на том, «как не надо», ставится, поскольку православные писатели не очень понимают, «как надо». Вероятно, проблема в том, что в современной культуре имеется приблизительное представление о том, каким должен быть православный подросток. Интересно, что и у Юлии Вознесенской, и у монаха Варнавы, и у Анатолия Лимонова обратившиеся к Богу дети строят часовню и восстанавливают храм с тем же рвением, с каким когда-то герои советской детской литературы строили клуб. В трилогии Ю. Вознесенской исполнение обрядов, утренние и вечерние молитвы являются необходимым и достаточным средством для защиты от бесовских козней. Бесы сопровождают всех, кто

не исполняет церковные обряды. И наоборот, все бесы сразу же убегают, стоит герою перекреститься и прочесть молитву. Обряды заменяют героям трудную духовную работу, они и так уже достаточно хороши оттого, что ходят в церковь и читают молитвенное правило.

Уходит от описания жизни воцерковившегося героя и протоирей Александр Торик. В кратком, занимающем всего один абзац эпизоде книги семнадцатилетние герои ждут совершеннолетия, чтобы пожениться, а пока обещают батюшке посещать еженедельные беседы для прихожан.

Воцерковленные герои православных повестей часто предстают «маленькими взрослыми», такими, как Серафим из повести Бориса Ганаго «Чудик». Юноша семнадцати лет без конца поучает сверстников: «даже самое “легкое” увлечение православного христианина рок-музыкой есть измена своей вере, есть явное оскорбление своего Господа, удаление от Него, есть общение с духами тьмы, заигрывание с сатаной» [Ганаго, 2008]. Герой нетерпим ко всем, кто не разделяет его веру, сжигает две «магические» книги, Серафим суеверен и постоянно воспроизводит фольклорные тексты, считая сказанное в них истиной. Трудно представить молодого читателя, которого привлечет такой персонаж.

В книгах монаха Варнавы нет такой прямолинейности, герои-мальчишки, обратясь к православию, не лишаются в ту же минуту своих слабостей: они ссорятся с родителями, ленятся, лукавят, жадничают. Правда, малоубедительным представляется образ гопника Макса, превращенного писателем в образцового священника отца Михаила.

Заметим, что на фоне портретов юношей образ православной девушки в повестях для подростков представляется более цельным. Создается впечатление, что в образе главной героини серии «Тайна рубинового креста», деревенской девочки Лены, монах Варнава воплотил свое представление об идеальной женщине. Блондинка с густой косой, Лена занята тем, что без конца кормит главного героя Стаса, в которого она с детства влюблена. Писатель с большим удовольствием описывает ее котлетки, огурчики и пирожки. Отдавая свой дом под гостиницу для паломников, Стас мимоходом замечает, что кормить их будет Лена. В последней опубликованной повести цикла героиня «дорастает» до должности поварахи в археологической экспедиции, работающей в их деревне. Автора не смущает, что между героями мало общего. Стас — интеллектуал, победитель Всероссийской олимпиады по истории, будущий

писатель — решает обручиться с простой деревенской девушкой, но меняет свое решение, как только узнает о ее мнимой измене:

Она, конечно, хорошая, милая, славная... Но после этого мне уже ничего не надо! Ей, конечно, ни слова о том, что видел! Придумаю по ходу дела, что сказать... Но отношения надо разорвать, не медля, раз и навсегда.

[Монах Варнава 2010в, с. 99].

Для Стаса и для самой Лены главное достоинство девушки — целомудрие. Это мнение разделяет герой повести «Чудик», поучая знакомую девушку:

Ты чистоту девичью не сохранила. Это большой грех. Он отзовется на твоих потомках <...> И ходишь ты порой, обнажив пуп — это тоже соблазн для ребят. Они мысленно грешат, глядя на тебя, и тебе быть за это в ответе.

[Ганаго 2008]

Православный подросток, изображенный на страницах современной миссионерской прозы, иногда напоминает экзальтированного взрослого представителя «прихрамовой культуры». Вот портрет девочки, главной героини повести А. Лимонова «Девочка Прасковья»:

Прическу она носила такую, каких сейчас, пожалуй, нигде и не встретишь — две озорные косички до плеч, да еще и повязывала на голове по-старушечьи белый с голубыми горошинами платок. Платье имела длинное, до пят, и широкое, хотя все это ей здорово мешало при ходьбе по горам и кустарнику <...>, я часто видел, как девчонка крестится, молится, кладет многочисленные поклоны на восток, а то и вообще бухается на колени и шепотом просит о чем-то невидимого Бога.

[Лимонов 2009]

Вопрос о художественных прототипах образов положительного героя православных повестей требует более глубокого рассмотрения, отметим лишь некоторое сходство с резонерами из детских повестей XVIII в., когда «проза для детского чтения отвечала двум главным требованиям: была полезной и нравоучительной» [Костюхина 2008, с. 51]. В то же время герои, включенные в оппозицию «порок-добродетель», лишены «доброты сердца», непрменной характеристики «хорошего» героя XVIII в. В наше время положительный герой — не благодетель бедняков, тема благотворительности вообще отсутствует в современных православных повестях.

Согласно социологическим опросам в России к православным себя относит 72% населения, из них меньше половины бывает в церкви больше чем раз в год и только около 4% участвуют в жизни прихода [Сколько в России православных]. Современный типаж представителя «прихрамовой культуры» широко известен, но он порой транслируется писателями как единственно возможный, нормативный и достойный подражания. Собственно православная повесть для подростков пока не состоялась как жанр. Проблема здесь видится, прежде всего, в отсутствии образа героя, ведущего глубокую духовную жизнь. Наиболее перспективными с позиций миссионерской деятельности представляются современные пересказы житий святых.

Православные повести для подростков дают интересный материал для анализа неоднородности современной православной культуры: от мистицизма и фанатизма до «православного гламура». В текстах повестей встречаются сюжеты, в той или иной степени отклоняющиеся от православного канона и даже догматики. Религиозная литература для подростков является зеркалом, в котором отражаются некоторые наболевшие проблемы современного религиозного сознания, например: обрядоверие, суеверие, агрессивное отношение к инакомыслию.

Ситуация вокруг детской литературы вызывает обеспокоенность представителей самой РПЦ. Как отмечает председатель издательского совета РПЦ митрополит Калужский и Боровский Климент, «Сегодня ощущается недостаток в интересных добрых книгах для детей. Мало развивающей литературы для подростков» [Климент].

В настоящее время попытки авторов пропагандировать веру через художественные произведения пока еще не представляются успешными, возможно, в будущем и в православной детской литературе появятся книги уровня «Хроник Нарнии» и сбудутся мечты героя монаха Варнавы:

То есть, понимаете, купит человек, далекий и от истории России и веры, который в храм-то, увы, пока еще не ходит, такую книгу <...> Начнет читать ее, зачитается, а там — в самом увлекательном ключе, чтобы не оторваться: и о нашей истории, и о вере, без которой просто бессмысленно рассматривать эту историю, и вообще обо всем том духовно-нравственно ценном, чем жили наши предки, и что мы сейчас просто катастрофически теряем!

[Монах Варнава 2010в, с. 214]

Источники

- Вознесенская Ю. Н.* Юлианна, или Игра в дочери-мачехи [Электронный ресурс]: URL: http://www.golden-ship.ru/load/knigi_dlja_detej/quot_julianna_ili_igra_v_dochki_machekhi_quot_voznesenskaja_ju_n13-1-0-645
- Вознесенская Ю. Н.* Юлианна, Или игра в киднеппинг [Электронный ресурс]: URL: http://www.golden-ship.ru/load/knigi_dlja_detej/quot_julianna_ili_igra_v_kidneping_quot_voznesenskaja_ju_n13-1-0-609
- Вознесенская Ю.Н.* Юлианна, или Опасные игры [Электронный ресурс]: URL: http://www.golden-ship.ru/knigi/7/vozesensk_UOI.htm
- Ганаго Б. А.* Чудик. Минск: Белорусский Экзархат, 2008 [Электронный ресурс]: URL: http://www.golden-ship.ru/load/knigi_dlja_detej/chudik_ganago_boris/13-1-0-704
- Житие преподобного Василия Нового.* М.: Сибирская Благовзвонница, 2009. С. 14–49.
- Зимний вечер.* Повести и рассказы для детей. СПб., 1853.
- Лимонов А. И.* Девочка Прасковья. Рязань: Зерна, 2009. [Электронный ресурс]: URL: <http://pravoslavnaia-proza.rf/proizvedeniya-pravoslavnyx-pisatelej#limon>
- Лимонов А. И.* Клад отца Иоанна [Электронный ресурс]: URL: <http://www.ownlib.ru/read-227881/anatolii-limonov/klad-otisa-ioanna/page-2.html>
- Лимонов А. И.* Юлька-июлька. Рязань: Зерна-Слово, 2014.
- Монах Варнава а* (Евгений Санин) Белый гонец. М.: Учреждение культуры, искусства, науки и образования «Духовное преображение», 2010.
- Монах Варнава б* (Евгений Санин) Денарий кесаря. М.: Учреждение культуры, искусства, науки и образования «Духовное преображение», 2010.
- Монах Варнава в* (Евгений Санин) Мы — до нас. М.: Учреждение культуры, искусства, науки и образования «Духовное преображение», 2010.
- Монах Варнава г* (Евгений Санин) Святая — святым! М.: Учреждение культуры, искусства, науки и образования «Духовное преображение», 2010.
- Незабудка: Рассказы и стихи:* (Подгот. по публ. в журн. «Незабудка», 1914–1917 гг. — Романов-Борисоглебск: Храм Воскресения Христова); М: Отчий дом, 1998. Православные чудеса в XX в. М.: Трим, 1993.
- Савельев Д., Кочергина Е.* Страна духа [Электронный ресурс]: URL: <http://www.saveliev-kochergina.rf/knigi.html>
- Свириделев А.* На даче // Незабудка: Рассказы и стихи: (Подгот. по публ. в журн. «Незабудка», 1914–1917 гг. — Романов-Борисоглебск: Храм Воскресения Христова) М: Отчий дом, 1998.
- Торик А.* Димон. М.: Сибирская Благовзвонница, 2009.

Исследования

- Аникин М. А.* О современной православной литературе // Вестник Александро-Невской Лавры. 2014. Апрель. 17.
- Зубарева В. С., Лурье М. Л.* Весьегонские рассказы об отце Сергии Успенском как провинциальный текст // Геопанорама русской культуры. Провинция и ее локальные тексты. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 199–219.
- Климент, митрополит.* О книгах для детей и подростков [Электронный ресурс]: URL: http://izdatsovet.ru/vm/nashim_detyam/
- Костюхина М.С.* Золотое зеркало: Русская литература для детей XVIII–XIX вв. М.: ОГИ, 2008.

- Костюхина М. С.* Шитье и рукоделие в нравоучительных нарративах для девиц // Конструирова детское: филология, история, антропология. М.; СПб.: Азимут; Нестор-История, 2011. С. 17–36.
- Кураев А.* Мытарства Феодоры [Электронный ресурс]. URL: <http://diak-kuraev.livejournal.com/15653.html#cutid1>
- Оеицкий Д. П., Козлов М. Е.* Православие и западное христианство. М.: Издательство храма св. муч. Татианы, 1999.
- Патриарх Кирилл.* Доклад на Архиерейском совещании [Электронный ресурс]: URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/3979067.html>.
- Плюснин А.* Учение церкви о мытарствах // Мытарства нам предстоят. М.: Благовест, 2012. С. 3–7.
- Православная энциклопедия Т. IV. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002.
- Сколько в России православных?//Ваше мнение [Электронный ресурс]: URL: <http://www.pollings.ru/2012/03/skolko-v-rossii-pravoslavnyx/>
- Тарабукина А. В.* Фольклор и духовная культура «церковных людей»: Автореф. дис. к. филол. наук... СПб., 2000.
- Христофорова О. Б.* Колдуны и жертвы. Антропология колдовства в современной России. М.: ОГИ, 2011.

О. Михайлова

ТИПОЛОГИЯ КОНФЛИКТОВ В «ДЕНИСКИНЫХ РАССКАЗАХ» В. Ю. ДРАГУНСКОГО: РЕЦЕПТИВНО- ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

В статье анализируются различные типы конфликтов в «Денискиных рассказах» В. Ю. Драгунского, которые определяются не только традиционно вычленяемой оппозицией «ребенок-взрослый», а дифференцируются в зависимости от авторской адресации. Двойной адрес произведений связан с особенностями их публикации. В зависимости от аудитории издания, в котором печатался тот или иной рассказ, автор акцентировал различные стороны одного и того же конфликта. В данной статье сравниваются прижизненные публикации некоторых произведений из цикла «Денискины рассказы» с целью определить особенности трансформации конфликтов в изданиях для детей и взрослых.

Ключевые слова: адресация в детской литературе, рецептивная эстетика, советская детская литература, В. Драгунский.

I

Самый полный прижизненный сборник произведений — 58 рассказов, относящихся к циклу рассказов о Дениске, вышел в 1968 г. под заглавием «Рыцари и еще 57 историй». Проблему конфликта в этих текстах уже обозначили некоторые исследователи, писавшие о творчестве В. Драгунского. Например, традиционное для детской литературы противостояние детского и взрослого мира подробно рассматривается в работе Л. В. Долженко, где автор выделяет два типа противоречий: «конфликты в детской среде, когда сталкиваются ценностные ориентации, усвоенные детьми в процессе общения со взрослыми» и «конфликты детской души». Автор исследования приходит к выводу о психологической природе «оппозиции взрослых и детей», что «создает основу для переосмысления типологии конфликтов в литературе для детей» [Долженко 2001, с. 371]. Данный подход к изучению предмета представляется закономерным, он обусловлен тенденцией, сложившейся в критике и литературоведении,

рассматривать литературу для детей в психолого-педагогическом ключе. Конфликт детского и взрослого мировосприятия являлся предметом анализа в статьях некоторых критиков, писавших при жизни писателя (И. П. Лупанова, Л. Л. Лазарев, С. И. Сивоконь). Например, Л. Л. Лазаревым, одним из ведущих критиков «Нового мира», отмечены «расхождения и конфликты между логикой маленьких и больших, между причудливыми ребячьими представлениями и трезвым рационализмом взрослых» [Лазарев 1968, с. 177]. Несмотря на то, что не все авторы ставили задачу типологизации конфликтных столкновений, обозначенные ими противоречия укладываются в классификацию¹, согласно которой в литературе для детей могут быть выделены четыре типа конфликтов (по содержанию): 1) внутриличностные; 2) межличностные; 3) социальные (противостояние человека и общества); 4) природные. Последний тип не являлся предметом анализа в предшествующих работах, вероятно, в связи с тем, что не столь очевидно проявляется в цикле Драгунского.

Существует также позиция, согласно которой в «Денискиных рассказах» реализована «борьба хорошего с лучшим», а главный герой, Дениска, в силу своей наивности, не сталкивается с моральными дилеммами, не обладает способностью рефлексировать над серьезными жизненными вопросами и т. д. [Nikolajeva 2000, p. 68]. С этой точкой зрения можно согласиться лишь в том аспекте, что у Драгунского существуют бессюжетные рассказы («Что я люблю...», «... И чего не люблю»), конфликты зачастую перенесены в подтекст, и полнота их восприятия во многом зависит от того, как построены отношения между автором и адресатом в тексте. В данной статье внимание сосредоточено именно на таком типе конфликтов, в связи с чем все остальные типы конфликтов будут рассмотрены лишь обзорно.

В «Денискиных рассказах» наиболее часто встречается внутренний конфликт, разрешение которого всецело определяется способностью главного героя преодолеть свои собственные эмоции: чувство обиды («Надо иметь чувство юмора», 1960), мести («Синий кинжал», 1961), страха («Рабочие дробят камень», 1965; «Человек с голубым лицом», 1961); сомнения («Друг детства», 1964). В большинстве произведений цикла противоречия, переживаемые Дениской, не трансформируются в его конфликт с другими персонажами. Автор композиционно выделяет внутренние монологи героя, акцентируя на них внимание читателя. Сюжетные перипетии,

ставшие причиной возникших противоречий Дениски, оттеснены на второй план. Показателен в этом плане рассказ «Надо иметь чувство юмора». В текст, состоящий из обмена репликами между тремя персонажами (Дениской, его папой и лучшим другом), включен пространственный внутренний монолог Дениски, при этом другие герои рассказа ничего не узнают о развивающемся внутреннем конфликте.

Аналогично представлены переживания в рассказе «Рабочие дробят камень». Рукопись этого произведения датирована 5 октября 1964 г. (личный архив В. Ю. Драгунского)². Она пролежала в столе больше девяти месяцев. Первая публикация состоялась в «Литературной газете» 27 июля 1965 г. Действие в рассказе происходит в Москве на водной станции «Динамо». Фабульное напряжение создает кульминационный эпизод — прыжок главного героя с 10-метровой вышки. В этом произведении сюжет не связан со спасением окружающих, как это было, например, у предшественников и некоторых современников Драгунского. Традиционная для детской литературы тематика «прыжка в воду» рассматривалась и оценивалась как случай детского героизма, о чем пишет И. П. Лупанова: «В детской литературе, и современной [для автора книги — 1960-е гг. — О. М.], и прошлых лет полным-полно мальчишек, прыгающих в воду, бросающихся в горящее здание или вскакивающих на ломающийся лед во имя спасения погибающих. Делают они это по-разному. Деловито и спокойно, как “яковлевский” “рыцарь Вася”; испытывая чувство неуверенности и страха, как томинский Юрка...» [Лупанова 1969, с. 535–536]. В рассказе Драгунского героизм «для себя» оттеснен на второй план. Во всей полноте разворачивается внутренний конфликт персонажа: Дениска преодолевает свой страх, проходит «водное» испытание, своеобразную инициацию и выходит из него с чувством, которое автор не описывает, заглушая мысли своего героя звуком молоточков, которыми стучат рабочие по граниту набережной.

Источник сюжета рассказа Драгунского можно увидеть в описании циркового дореволюционного номера в миниатюре Ю. К. Олеси «Прыжок» в его книге «Ни дня без строчки». Ее фрагменты были опубликованы в память о годовщине смерти писателя в июньском номере журнала «Советский цирк» (1961, №6):

С мачтой был связан также и один из потрясавших воображение тогдашней публики номер — человек прыгал с мачты вниз, в воду, и оставался целым. Эта мачта, этот шест был высотой этажей в десять. Внизу, куда нацеливался прыжок, устраивалось углубление; в нем была вода...

Номер был безусловно опасный — хотя бы потому, что техника прыжков в воду в те времена была еще развита недостаточно <...>. О, он прощался с женой, этот смельчак! Да, да, именно так: прощание с женой!

[Олеша 1961, с. 24]

В рассказе В. Ю. Драгунского представлены все основные мотивы миниатюры: опасность самого прыжка в воду с десятиметровой вышки и прощание с близкими людьми, которое выглядит даже комично, но одновременно отражает страх Дениски: «Я вспомнил, что сегодня утром, когда я убежал на “Динамо”, я не попрощался с ними и что теперь очень может быть, я убьюсь насмерть» [Драгунский 1965, с. 3]. Так, в основе сюжета лежит цирковой трюк, который был художественно переосмыслен Драгунским. По мнению Дениса Драгунского, сына писателя, цирковые приемы часто становились фабульной основой рассказов его отца, что характерно для поэтики «Денискиных рассказов» в целом³. Виктор Драгунский и Юрий Олеша были лично знакомы, о чем Денис Драгунский упоминает в одном из своих интервью⁴.

Одна из миниатюр Ю. Олеси, также опубликованная в июньском номере «Советского цирка» (1961), называется «Девочка-акробатка». В ней повествуется о любви к цирковой артистке: «Никто не знал, что я влюблен в девочку-акробатку, тем не менее, мне становилось стыдно, когда она выбегала на арену <...>. Я, возможно, и сам не знал, что я влюблен. Мне было только стыдно — причем стыдно за нее, стыдно, что она именно такая — вызывающая во мне приятное, незнакомое приятное чувство» [Олеша 1961, с. 24–25]. В данном случае напрашивается сравнение с ведущим мотивом другого рассказа Драгунского, «Девочка на шаре», впервые опубликованного в июне 1961 г., в «Огоньке». Попутно заметим, что в этом рассказе также развернут внутренний конфликт. Подчеркнем, что Драгунский, демонстрируя внутренний конфликт Дениски, ориентируется на читателя-ребенка. Данный тип противоречия понятен юному читателю и может быть воспринят им со всей полнотой.

Открытый межличностный конфликт в «Денискиных рассказах» встречается редко, в основном, благодаря тому, что в некоторые произведения цикла введен антагонист Дениски его лучший друг Мишка («Он живой и светится...», 1961; «Удивительный день», 1963). Юный читатель улавливает соревновательный характер взаимоотношений друзей. Их споры и взаимные обиды могут

происходить демонстративно или же, наоборот, проявления конфликта могут раскрываться перед читателем не во всей полноте. Также в произведениях встречается противоборство ценностных установок героев. Характерный пример — рассказы о симпатиях Дениски и Мишки. В список последнего входят исключительно гастрономические удовольствия («Что любит Мишка», 1965), в то время как круг интересов главного героя обогащен конкретными предпочтениями в мире книг, игр, досуга. Интересен межличностный конфликт в рассказе «Гусиное горло» (1964). Это единственное произведение цикла, где ссорятся родители Дениски. Напомним суть этого конфликта: упрекая ребенка в отсутствии хороших манер, мама героя дает понять, что большинство из них связаны с тем, что Дениска копирует поведение отца. В ответ отец Дениски припоминает случай, который послужил поводом для его ревности. Кульминацией конфликта становится разбитая мамой чашка. Действие разыгрывается для читателя-взрослого, однако для поэтики Драгунского не характерен тип адресации, при котором диалог с читателем-взрослым происходит при полном игнорировании читателя-ребенка. В эпизоде автор корректирует читательское восприятие для того, чтобы герой, а вместе с ним и читатель, не воспринимали ситуацию как конфликтную. В результате ребенок воспринимает сцену как недоразумение, даже «чудо», которое не должно помешать ему пойти на день рождения к другу:

Тут случилось чудо. Мама встала, взяла со стола чашку, вышла на серединку комнаты и аккуратно бросила эту чашку об пол. Чашка разлетелась на тысячу кусочков. Я сказал:

— Ты что, мама? Ты это зачем?

А папа сказал:

— Ничего, ничего. Это к счастью! Ну, давай, Дениска, собирайся. Иди к Мишке, а то опоздаешь! Иди и не ешь рыбу ножом, не позорь фамилию!

Я собрал свои подарки и пошел к Мишке.

[Драгунский 1968, с. 281–282]

Данный эпизод по-разному воспринимается взрослым читателем и читателем-ребенком. Если для взрослого читателя ситуация семейной ссоры довольно прозрачна, то внимание ребенка на разбитой чашке автор не акцентирует, а переключает его на предстоящее поздравление Мишки и празднование дня рождения.

В цикле Драгунского также реализуется оппозиция «личность — общество», которая не всегда сводится к типичному для детской

литературы противостоянию «ребенок и мир взрослых», как, например, в рассказах «...Бы» (1962), «Ничего изменить нельзя» (1967) или «Одна капля убивает лошадь» (1960). Для читателя-ребенка этот тип конфликта становится гораздо понятнее тогда, когда собирательное понятие «общество» персонализировано в его конкретных представителях.

В «Денискиных рассказах» антагонистами героя и его родителей становятся представители авторитарной педагогики, персонажи, нечуткие к миру детей, животных и природы. Например, в рассказе «Слава Ивана Козловского» (1959) иронически изображен учитель пения. Произведение завершается беспелляционным вердиктом учителя о музыкальных способностях Дениски, обращенном к маме мальчика: «...но в одном могу заверить Вас абсолютно твердо: славы Ивана Козловского он не добьется. Никогда!» [Драгунский 1961, с. 12]. Отметим особо, что реакция мамы в различных редакциях отличается. Так, в сентябрьском номере «Мурзилки» 1959 г., где рассказ впервые был опубликован, мама просто встречает Дениску после занятия, не вступает в диалог с учителем и не проявляет своего отношения к его словам в адрес сына. Конфликтная ситуация отсутствует. Вслед за журнальной версией рассказ появился в маленькой брошюре «Железный характер» 1960 г. (серия «Библиотека «Крокодила»), в которую помимо взрослых фельетонов вошло шесть произведений из «Денискиных рассказов». В этом издании в ответ на вердикт учителя «мама ужасно покраснела и сказала: «Ну, это мы еще увидим! Если с ребенком позаниматься...» [Драгунский 1960, с. 40].

Возможно, необходимость назидания родителям «позаниматься с ребенком» сохранилась в брошюре в связи с ориентацией на двойного адресата этой книги — взрослого и ребенка. В тексте рассказа, опубликованном в журнале «Мурзилка», Дениска остается наедине со своим сомнением: «Неужели же Козловский поет громче меня?» [Драгунский 1959, с. 19]. Можно предположить, что нивелирование «педагогического» конфликта, исключение назидания в адрес взрослых было именно авторской, а не редакторской правкой, так как в последующих сборниках, выходящих в трех различных изданиях, этот фрагмент также сокращен.

Рассмотренные типы конфликтов объединяет то, что для полноценной рецепции конфликта не требуется особая читательская компетенция.

II

Анализируя творчество Драгунского, нельзя не учитывать, что автор «Денискиных рассказов», прежде всего, артист эстрады, который начинал свою деятельность с организации театра пародий, а на литературном поприще дебютировал в качества автора сатирических фельетонов. Поэтому в произведениях, обращенных к детям, нередко встречаются персонажи, являющиеся предметом сатиры, с которыми, как правило, связаны конфликты, относящиеся к миру взрослых и не всегда понятные читателю-ребенку.

В рассказе «Белые амадины» (1965) повествуется о посещении Дениской выставки певчих птиц на ВДНХ. Композиционно произведение распадается на два сюжета: о белых амадинах и о конкурсе канареек. Несмотря на то, что в заголовок вынесен первый, факультативный мотив, — это характерно для поэтики заглавий рассказов Драгунского — именно второй сюжет является кульминационным и преподнесен в сатирических тонах. Данная часть рассказа открывается описанием павильона, где должен состояться конкурс певчих птиц — канареек.

Само канареечное пение в СССР оценивалось по-разному: с одной стороны, канарейка сделалась эмблематичным обозначением антисоветского мира, буржуазности и мещанства. Вспоминается реакция В. В. Маяковского во вступительном стихотворении «О дряни» (1920–1921):

Скорее
голова канарейкам сверните —
чтоб коммунизм
канарейками не был побит!

[Маяковский 1936, с. 9]

С другой стороны, «в СССР продолжали проводиться конкурсы, на которые приезжали любители канареек из разных республик страны. <...> на конкурсах канареечного пения собирались тысячные аудитории» [Жалпанова 2000, с. 4]. В рассказе речь идет, скорее всего, о заседании Московского клуба любителей канареек при Московском городском обществе охраны природы, который был образован в 1957 г. и состоял из Правления клуба и Коллегии судей по песне канарейки овсяночного напева. «На конкурсах возникало много споров и разногласий, было много нареканий со стороны владельцев птичек на качество работы судей <...>. В то время судьи и любители были еще недостаточно профессионально грамотны,

слабо разбирались в коленях песни и их названиях. Многие судьи отдавали предпочтение тем песням, которые им нравились, то есть, допускали субъективизм»⁵.

С этим, вероятно, и связан сатирический тон писателя в адрес судей канарейки Лимончика. Сатира усилена аллюзийной ссылкой на басню И. А. Крылова «Осел и соловей». Цитируя баснописца, В. Ю. Драгунский ведет диалог с читателем-взрослым, хотя пение канарейки характеризует Дениска, уверенно пользуясь при этом специальными речевыми оборотами: «Он пел долго-долго, вздохнул, свистел горошком, и тянул прямо в одну линию, и по-всякому, как в стихе «на тысячу ладов тянул, переливался» [Драгунский 1965, с. 23]. Взрослый, вероятно, знакомый с басней Крылова, вспомнит и мораль произведения: «Избави, бог, и нас от таких судей» [Крылов 1984, с. 506]. Сатирический план — сюжет о судействе канареек, уподобленном партийному собранию или съезду, — адресован взрослому читателю. Автор подчеркивает торжественность обстановки, добавляя приложение «трибунка» уже в авторизованной машинописи⁶: «А на сцене, сбоку, стояла кафедра-трибунка (в рукописи просто кафедра) для докладчика». Поле конфликта распространяется на авторско-читательские отношения: главный адресат «Денискиных рассказов», младший школьник, скорее всего, не воспримет сатирический сюжет со всей полнотой.

В рукописи рассказа «Белые амадины», первоначально имевшего заголовок «Клюквенные клювики», указана дата 24 января 1965 г. Авторизованная машинопись этого произведения датирована 25 января 1965 г. Рассказ «Клюквенные клювики» впервые был напечатан в апреле того же года в газете «Литературная Россия», а затем вошел в третью часть сборника «Денискины рассказы» (1966), который к тому времени содержал большинство написанных Драгунским произведений для детей. Публикации «Клюквенных клювиков» в газете и сборнике не сообщают ничего определенного об авторской работе с текстом, который одинаков в обоих изданиях. Однако при сопоставлении с этим вариантом текстов рукописи и авторизованной машинописи становятся заметны значительные изменения, которые претерпел рассказ, прежде чем дойти до читателя. Самым ярким примером, демонстрирующим особенности адресации, является то, как Драгунский стремился в первой части рассказа сохранить сатирическую направленность повествования, рассчитанную на повзрослевшего адресата-ребенка. Приведем пример из рукописи:

— Скажите, пожалуйста, далеко еще до певчих птиц? Она показала рукой:

— А вот рядом, видишь, *вон* павильон? Там *и* выставка. Иди скорей. *На нем написано «Свиноводство». Там твои птицы.* И я пошел в павильон «Свиноводство».

Выделенные нами курсивом слова и предложения не включены ни в одну прижизненную публикацию рассказа, за исключением двух сборников («Поют колеса тра-та-та», 1968; «На Садовой большое движение», 1971). Книгу 1968 г. анализирует в своей статье Т. Громова. Критик пишет: «Это “Свиноводство” сразу режет слух. Оно рассчитано на взрослую улыбку, но улыбка вымученная. Автор никак не хочет отказаться от этого слова и еще несколько раз, чтобы посмеяться, выставляет это свиноводство. Эстрадный прием? Игра на публике? Видимо, так. Но не достало чувства меры» [Громова 1970, с. 14]. И все же представляется, что писателю был принципиально важен этот микроэпизод, он отвечал его собственному чувству меры, замыслу.

Отметим, что до выхода сборника «Поют колеса тра-та-та» рассказ «Белые амадины» был уже опубликован в периодике и других сборниках, где наименование павильона отсутствует. Сатирическая деталь, безусловно, адресована взрослому читателю, конфликтует с детским восприятием, однако трудно согласиться с критиком о «вымученной» улыбке читателя, эстрадной навязчивости приема. Автор прибегает к характерному для его поэтики парадоксу.

Рассказ «Белые амадины» не единственный пример в детской прозе Драгунского, где конфликт разворачивается на подтекстовом уровне, вследствие чего не воспринимается адресатом-ребенком со всей полнотой. Одно из самых известных произведений писателя — «Тайное становится явным» — содержит не только назидание, которое понятно различным категориям читателей, но одновременно особое наставление в адрес взрослого.

Рассказ «Тайное становится явным» появился в печати еще до выхода первого сборника рассказов о Дениске «Он живой и светится» (1961). 23 августа 1960 г. он был опубликован в газете «Московский комсомолец», а вслед за этим включен в брошюру «Железный характер» (1960), что обозначало установку на взрослую адресацию. Версия рассказа, опубликованная в брошюре, а также в газетах 1960 г., адресованных западному читателю, — Moscow news, Nouvelles de Moscou, существенно отличается от других прижизненных вариантов.

Приведем фрагмент о взяточничестве, присутствующий в тексте публикации рассказа в брошюре, но исключенный из текста во всех детских сборниках и в упомянутом выпуске газеты «Московский комсомолец». Этот эпизод, написанный в фельетонно-сатирическом духе, является экспозицией произведения и явно адресован не только читателю-ребенку:

Вчера вечером папа сказал маме:

— А нашего Николая Палыча-то сняли!

— Ну да, — сказала мама, — вот так фунт! А за что?

— Брал, — сказал папа.

Мама всплеснула руками, хотя папа не успел нам объяснить, что же такое брал Николай Павлович и, главное, откуда его сняли. Правда, я-то сразу догадался, что он, наверно, полез на шкаф брать варенье, застрял там, и его пришлось оттуда снимать.

— Ну и хорошо, что сняли! — сказала мама. — Я всегда чувствовала, что он грязный и только притворяется честным парнем! Но недаром говорится: тайное всегда станет явным!

[Драгунский 1960, с. 30]

Подчеркнем, что первая публикация рассказа состоялась в «Московском комсомольце» 23 августа 1960 г. Месяц спустя, в сентябре 1960 г., была подписана в печать брошюра «Железный характер». В ней рассказ появился впервые с представленным выше фрагментом. Еще через месяц, 10 октября 1960 г., был подписан в печать первый детский сборник рассказов В. Ю. Драгунского, «Он живой и светится...», хотя сама книга появилась лишь в 1961 г. Текст рассказа в этом сборнике совпадает с первой газетной публикацией. Обе публикации идентичны, вероятно, еще и потому, что в газете содержится анонс будущего авторского сборника: «Издательством “Детский мир” готовится к выпуску сборник детских рассказов В. Драгунского. Сегодня мы публикуем один из маленьких рассказов». В газете к тому же рассказ определен как детский. А его начало звучит так: «Я услышал, как мама сказала кому-то в коридоре: —...Тайное всегда становится явным» [Драгунский 1960, с. 4].

После первой публикации фрагмент с упоминанием взяточника Николая Павловича включается в текст рассказа, опубликованного в газетах «Московские новости» на английском и французском языках от 14 января 1961 г. Таким образом, с августа по октябрь 1960 г., с перерывами в месяц, появляется две версии произведения «Тайное становится явным».

Появление разночтений могло иметь разные причины. Возможно, это связано с тем, что редакции брошюры «Железный характер» мог потребоваться материал сатирической направленности, так как подобные брошюры составляли серию «Библиотеки “Крокодила”», которая готовилась редакцией известного сатирического журнала. Не исключено, что автор сам предоставил различные тексты в «Московский комсомолец», издательство «Детский мир» и в издательство «Правда», в котором вышла брошюра «Железный характер». Однако мы исходим из того факта, что в трехмесячный период 1960 г. выходят два различных текста, при этом разночтения позволяют выявить особенности их возрастной адресации.

Эпизод с Николаем Павловичем может быть правильно прочитан только взрослым читателем. Взрослая адресация намеренно подчеркнута автором в самом тексте экспозиции. В данном фрагменте Драгунский предлагает детское, наивное толкование расхожего крылатого выражения⁷. Реальный же его смысл, как и внесюжетный «взрослый» конфликт, ставший контекстом для употребления этого выражения, понятен только читателю-взрослому. Намеренная авторская адресация взрослому и ребенку обнаруживается лишь в упомянутых нами редакциях. В версиях рассказа, опубликованных в дальнейшем в детских сборниках, адресация взрослому читателю нивелирована, возможно, в связи с редакторской правкой. «А редактора — правила! Так, что волосы дыбом вставали. С них начальство требовало, чтобы они обязательно правила», — пишет М. Л. Слонимский об особенностях редактирования текстов в 1960-е гг. [Слонимский 2010, с. 121]. В пользу намеренной, не только детской адресации фрагмента о взяточничестве свидетельствует и авторская ирония, которая проявляется в отношении мамы Дениски к поступку Николая Павловича: «Я всегда чувствовала, что он грязный и только притворяется честным парнем». Взрослым читателем 1960-х гг. эпизод мог быть прочитан двояко: мама выражает свое искреннее отношение или же реагирует на новость в общепринятой, идеологически «правильной» манере. Идеологические штампы подвергаются иронии и в других произведениях из цикла о Дениске, например, в рассказе «Гусиное горло» (1964) Денискин папа советуется с мамой о том, можно ли на банкете взять с собой апельсин, а в ответ получает искреннее обвинение в расхищении государственного имущества. Диалог родителей допускает различные толкования: действительно ли мама в пылу ссоры выражает свою искреннюю позицию, или же высказывает нарочитое

осуждение в расчете на «посторонние уши» в быту коммунальной квартиры. Во втором случае представлена явная взрослая адресация.

Приведенные примеры выявляют один из главных типов противоречий в «Денискиных рассказах»: авторско-читательский конфликт, когда в авторской интенции не всегда заложена ориентация на своего основного адресата — ребенка. Аналогичная тенденция может быть проиллюстрирована на примере рассмотрения поэтики заглавий произведений цикла «Денискины рассказы».

III

Согласно объяснительной традиции рецептивной эстетики все элементы произведения в совокупности содержат в себе больше смыслов, чем написанный текст. Ссылаясь на теоретиков рецептивной эстетики (Х. Р. Яусса, В. Изера и др.) М. А. Черняк отмечает, что «стратегия текста, в том числе и его заглавие, провоцирует читателя на диалог. По ключевым словам читатель узнает *свой* текст. Раздвигая границы книги, автор уже через ее название начинает разговор с читателем, во многом предопределяя авторскую позицию, но в то же время оставляя возможность различных трактовок» [Черняк 2005, с. 256].

Л. В. Чернец отмечает: «Программа воздействия произведения обычно “указана” в начале текста, которое составляют название произведения, его жанровое обозначение, эпиграф, первый абзац» [Чернец 1995, с. 12]. Заглавие, тем самым, можно рассматривать как одну из функциональных возможностей, помогающих распознать, кому адресован текст. Однако в заглавиях, которые использует Драгунский, не всегда угадывается основной адресат его рассказов — ребенок. Это отличает авторскую манеру озаглавливания от традиции писателя-юмориста Николая Носова, например, с которым Драгунского часто ставят в один типологический ряд «веселых» писателей. Вспомним названия юмористических произведений Н. Носова: «Мишкина каша», «Затейники», «Живая шляпа», «Огурцы», «На горке», «Бенгальские огни», «Приключения Толи Клюквина». В приведенных примерах прослеживается не только четкая установка на читателя-ребенка, но и полностью отсутствует семантическая усложненность. В заглавиях ряда советских детских классиков также легко угадывается адресат — ребенок или подросток («Как я ловил человечков» Б. С. Житкова, «Васек Трубачев и его товарищи», «Динка прощается с детством» В. А. Осевой, «Рыцарь Вася» Ю. Я. Яковлева и др.). Драгунский, которому

критика справедливо приписывала двухадресность творчества⁸, давал детским рассказам заглавия, далеко не всегда содержащие какие-либо указания на возраст читателя. Более того, при обращении к списку рассказов в самом полном прижизненном сборнике можно выделить лишь небольшое количество заглавий, которые содержат косвенные указания на юного адресата в качестве, например, словообразовательного окказионализма («Зеленчатые леопарды»), отсылок к детскому чтению («Кот в сапогах», «Не пиф, не паф!») или развлечениям, традиционно вовлекающим детей, — таковы «цирковые» заглавия рассказов Драгунского, соотносимые с авторской биографией («Чики-брык», «Не хуже вас, цирковых»).

Обратимся к изданию рассказов Драгунского, где они впервые обозначены как цикл — к брошюре «Железный характер» 1960 г. В заглавиях самих детских рассказов в данном издании читатель-ребенок не выделен особо: «Тайное становится явным» — отсылает к известному крылатому выражению, «Одна капля убивает лошадь» — содержит банальную плакатную сентенцию, «Слава Ивана Козловского» — клише, мало чем отличающееся от названия «взрослого» фельетона в том же сборнике, например, «Знатная фамилия». При этом заглавия миницикла «Что я люблю...», «...И чего не люблю!» воспринимаются как оригинальные. Такие заглавия в силу своей интонационной незавершенности вызывают интерес читателя. Автор в сильной позиции текста постулирует право героя говорить о симпатиях и антипатиях, более того, автор голосом героя адресует это право читателю-ребенку. Не исключено, что в данных заголовках своеобразно преломилось мироощущение поколения «оттепельного» времени, емко сформулированное В. М. Акимовым: «...это было первое поколение <...>, которое во всеуслышание заявило о ценностях внутренней свободы личности, о праве на искренность, о “праве на себя”» [Акимов 1995, с. 191]. Это право на рассказ о своем «Я», право ребенка на собственный «голос» твердо заявлено в начале всего цикла: «Что я люблю...», «...И чего не люблю!» открывают два самых значимых сборника писателя — «Денискины рассказы» (1966) и «Рыцари и еще 57 историй» (1968). Показательно, что текст первого рассказа начинается с констатации любимых телесных ощущений мальчика, словно в подтверждение мысли о том, что «“оттепель” культивирует чувственное и тактильное отношение к миру» [Викулина 2012, с. 13]. «Я очень люблю лечь животом на папино колено, опустить руки и ноги и вот так висеть на колене», а также типологически близкая

к ней «я люблю дышать носом маме в ушко» вводят образы родителей, в первую очередь, образ папы и обнаруживают интимно-целостное представление героя об отношениях с близкими людьми. В других рассказах цикла контакт со взрослыми, которые вызывают приятие Дениски, происходит именно посредством физических, телесных ощущений: «Он положил мне руку на голую спину, и я почувствовал, какая тяжелая и твердая рука у него, сухая, горячая и шершавая» («Поют колеса тра-та-та»), «Я люблю, как он наклоняется ко мне, к самому лицу, и берет мою руку в свою, большую и теплую...» («Дядя Павел Истоппник»). Критики и исследователи неоднократно отмечали лирический план рассказов В. Ю. Драгунского (Я. Аким, Л. В. Долженко, И. П. Лупанова, С. И. Сивоконь), хотя из поэтов-современников В. Ю. Драгунского действительно близким другом писателя можно назвать только А. А. Галича⁹.

В целом, сатирическая брошюра содержит цикл рассказов для детей, и при этом ни одно заглавие не указывает на юного адресата. Только выделенный цикл с его заглавием «Денискины рассказы» становится маркером адресации. При этом в выборе заглавия складывающегося цикла прослеживается традиция русской детской литературы. Например, «Аленушкины сказки» Д. Н. Мамина-Сибиряка представляют собой произведения, написанные отцом для большой дочери и рассказанные «маминым слогом» от его лица. В данном случае каждая авторская сказка есть поучение в занимательной форме, своего рода послание взрослому и ребенку, и всей детской аудитории. «Послания» Драгунского оформлены в другом жанре: это рассказы от лица ребенка, прототип которого — сын писателя. В миницикле «Что я люблю...», «...И чего не люблю!» Дениске отчасти переданы симпатии и антипатии отца, который таким образом, на «детском» языке «поучает» его, помогает отделять истинное от ложного.

Интересно заглавие рассказа и одновременно второго сборника произведений писателя «Расскажите мне про Сингапур» (1961). Своей побудительной формой оно, на первый взгляд, обнаруживает коммуникативную ситуацию, установку на диалог ребенка с окружающим миром. Однако такой заголовок не раскрывает содержание произведения, так как для Дениски и для читателя понятие «Сингапур» так и остается в тексте зашифрованным. Рецептивное ожидание аудитории оказывается обманутым: рассказ капитана дальнего плавания об экзотической стране в произведении не развернут. «Горизонт ожидания» читателя лишь частично совпадает с авторской рецептивной установкой. Показательна в этом отношении реакция реальных

читателей 1960-х гг. Приведем пример из письма: «Мы читали книгу Денискиных рассказов. Мы пионеры и не поняли, што такое “Сингапур”...»¹⁰. Реальный читатель не соотносит заглавие и ход повествования, что подтверждает мысль о наличии авторско-читательского конфликта.

Попутно заметим, что проблема рецепции рассказов В. Ю. Драгунского рассматривается также в современных лингвистических исследованиях¹¹, так как в произведениях ушедшей эпохи немало лексических единиц, непонятных современному ребенку, однако без знания устаревшей лексики невозможно адекватное понимание всего произведения. Исследование произведений детской литературы советского времени требует обращения к особенностям советского дискурса, поскольку именно они нередко создают препятствия на пути адекватного восприятия текста детьми. В текстах детской литературы, как и во всем советском дискурсе, отражается специфика функционирования советского языкового сознания. Так, например, в диссертации Е. С. Дудко «Хронологически отмеченная лексика в текстах детской литературы XX в.: проблемы динамики лексикона» (2010) приведены репрезентативные результаты опроса юных читателей по пониманию текстов, в том числе и В. Ю. Драгунского.

В детской литературе авторы зачастую ограничены в использовании усложненных заглавий. В частности, они редко обращаются к литературной компетенции юного адресата в силу его небольшого читательского опыта и практически не используют усложненных конструкций, тем самым не продуцируя авторско-читательский конфликт, описанный выше. Однако нельзя полностью исключать читательскую биографию у адресата детской книги. Например, заглавие рассказа Драгунского «Кот в сапогах» (1960) не только обращается к детской литературной компетенции, но и представляет собой «особый вариант начала текста: автор провоцирует ложную установку восприятия с целью подготовить резкую “смену горизонта ожидания” (Г. Р. Яусс) в ходе повествования» [Чернец 1995, с. 13]. Выбранное автором заглавие содержит «сказочную» рецептивную установку, однако в рассказе образ кота в сапогах травестируется, в буквальном смысле усилиями Дениски и Мишки «собирается» для детского карнавала из подручных средств (бахил для рыбалки, соломенной шляпы, хвоста от старой горжетки). В творчестве Драгунского большинство рассказов имеют заглавия, которые лишь отчасти соответствуют читательским ожиданиям ребенка.

Особенность заголовков Драгунского заключается в том, что некоторые из них содержат указания на культурные реалии, апеллируют к читательской компетенции адресата — взрослого или ребенка. Писатель усложняет семантику заголовков. «Тайное становится явным» — заголовок адресует взрослого к евангельской притче о сеятеле: «Ибо нет ничего тайного, что не сделалось бы явным, ни сокровенного, что не сделалось бы известным и не обнаружилось бы» (Лк. 8:17, Мк. 4:22). «Пожар во флигеле, или подвиг во льдах», «Смерть шпиона Гадюкина» апеллируют к «памяти жанра» взрослого читателя, напоминают о всплеске шпионской литературы в предшествующие периоды, в особенности в 1930-е гг. «Мотогонки по отвесной стене» — заголовок, рассчитанный на понимание конкретной аудиторией, знакомой со стихотворением А. А. Вознесенского «Мотогонки по вертикальной стене», датированного 1960-м¹². Заглавия «Где это видано, где это слышано», «Тиха украинская ночь» обращены к читательской компетенции юного адресата рассказов, хотя в обоих текстах источники цитаты названы. Поэма А. С. Пушкина «Полтава» входила в обязательную программу средней школы по литературному чтению для учащихся седьмого класса¹³. В сущности, в этих рассказах, как и в некоторых других (например, «И мы!», «Главные реки»), Дениска предстает героем-читателем, что усложняет программу воздействия на адресата произведения в целом. Читатель получает возможность соотнести собственный читательский опыт и читательский опыт героя. Социальный контекст 1960-х гг. подсказывает истоки пародийного заголовка «Одна капля убивает лошадь». Появление агитационно-плакатного образа погибающей от никотина белой лошади датируется 1957 г.¹⁴ Безусловно, эта имплицитная составляющая обращена к взрослому адресату, современнику писателя, ведь заглавие «с одной стороны, является неотъемлемой составляющей текста, связанной с ним как формальными, так и смысловыми связями; с другой — оказывается правомочным представителем произведения за его формальными пределами в пространстве литературы и — шире — культуры вообще» [Иванченко, Сухова 2005, с. 9].

Семантическая усложненность заголовков — один из самых показательных элементов поэтики писателя, который является способом репрезентации конфликта между автором и реальным адресатом рассказов — ребенком.

Таким образом, двойная адресация «Денискиных рассказов» неизбежно продуцирует конфликт авторской «программы воздействия»

и читательского восприятия. Межличностные конфликты, участниками которых становятся взрослые, репрезентируются В. Ю. Драгунским как противоречия только для взрослого читателя. Главный герой цикла — ребенок, в восприятии которого в рассказах представлены взрослые бытовые столкновения, не воспринимает их как конфликтные ситуации со всей полнотой. Соответствующее восприятие адресуется читателю. В. Драгунский, для поэтики которого не характерно так называемое «перемигивание» с взрослым читателем над головой ребенка, прибегает к приемам создания конфликтов, из которых герой-ребенок и читатель-ребенок соответственно улавливают свои собственные смыслы в диалогах взрослых. Как следствие определенные эпизоды, описывающие ситуации противоречий, по-разному воспринимаются взрослым читателем и читателем-ребенком. При этом проблематика самих рассказов не усложняется, но основной адресат произведений — ребенок может не заметить ряд смыслов, что и показывает В. Драгунский на примере своего героя.

Автор организует композицию рассказов с ориентацией на двойного адресата, включает в заглавия, в сюжет рассказов цикла культурные реалии, литературные аллюзии, которые не рассчитаны на полноценное восприятие юным читателем, выстраивает диалоги, наполняя их взрослым подтекстом.

В зависимости от аудитории издания, в котором публиковался тот или иной рассказ, автором акцентируются различные стороны одного и того же конфликта: в изданиях, рассчитанных на взрослого читателя, усилена назидательность в адрес взрослых. Помимо основного, «детского» конфликта, который развивается с участием главного героя, в таких изданиях присутствует и «взрослый» конфликт, для развития которого автор использует инструмент сатиры, не адаптируя в отдельных рассказах содержание обличаемых противоречий к рецептивным ожиданиям юного читателя.

Примечания

¹ В статье использована классификация конфликтов в детской литературе, предложенная М. Николаевой. См.: *M. Nikolajeva. Introduction to the Theory of Children's Literature. Tallinn: Tallinn Pedagogical University, 1996. P. 65–69.*

² Благодарим К. В. Драгунскую, дочь писателя, за предоставленные материалы из архива В. Ю. Драгунского.

³ Например, комментируя происхождение сюжета в рассказе «Тайное становится явным», Д. В. Драгунский отмечает:

Вообще же история с кашей — это типичный цирковой трюк. Дениска выбрасывает кашу в окно, и тут же в дверь входит дяденька весь в каше. Бывает, что клоун кидает помидор в зал — и тут же с галерки раздается вопль. Проектор высвечивает гражданина, который счищает со своей лысины помидорные ошметки <...>. Кстати, Дениска не сразу выкидывает кашу в окно. Он пытается ее съесть. Ему невкусно. Тогда он разбавляет кашу водой. Потом сыплет сахар. Потом солит. И, наконец, выливает туда банку хрена, пробует — и вот тут-то у него искры из глаз сыплются и он выплескивает этот кошмар за окно... Это тоже цирк. Помню номер, который делал французский клоун Ашил Заватта. Подвыпивший официант подавал спагетти. Солил, перчил, ронял на пол, подбирал, поливал соусом, снова ронял, наступал туфлей, опять подбирал, посыпал сыром, а перед тем, как галантно подать заказ клиенту, счищал со своей подметки прилипшие макароны прямо в тарелку <...>. Мы тогда были в цирке вместе с папой. Мне было уже лет четырнадцать, и рассказ про манную кашу был написан задолго до этого. Но цирк — штука вечная.

(*Драгунский Д. В.* Пятьдесят лет с Дениской на шее. Сотая колонка. [Электронный ресурс]. URL: http://www.chaskor.ru/article/pyatdesyat_let_s_deniskoj_na_shee_22449.)

⁴ Стенограмма интервью с Д. В. Драгунским. М., 13.04.2013. Беседу вели И. Н. Арзамасцева, О. О. Михайлова. Архив автора статьи.

⁵ Сайт Московского клуба любителей канареек овсяночного напева. История клуба. [Электронный ресурс]. URL: <http://moscanary.ru/istoriya-kluba>.

⁶ *Драгунский В. Ю.* Клоуновские клоуны. Машинопись / Архив К. В. Драгунской и Д. В. Драгунского.

⁷ Выражение «Тайное стало явным» включено в словарь крылатых фраз: Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения. М., 1955. С. 591.

⁸ *Громова Т.* Взрослый конферанс на детскую тему // Детская литература. 1970. №10. С. 11–14; *Копелев Л. З.* Добрый свет // Копелев Л. З. Статьи, рецензии о книгах и рукописях В. Ю. Драгунского, В. В. Иванова... 1960-е — начало 1970-х / РГАЛИ. Ф. 2549, оп.1, ед. хр. 46; *Лазарев Л. Л.* Не только для детей... // Новый мир. 1968. №5. С. 176–179; *Рассадин Ст. Б.* Ежедневная сказка: о Драгунском // Детская литература. 1968. №10. С. 15–20; *Чернышев Ю.* Для детей и взрослых // Московская правда. 1962. 23 марта. С. 3.

⁹ А. А. Галич — один из самых близких друзей В. Ю. Драгунского. Об их дружбе неоднократно упоминает в своей книге воспоминаний жена писателя (Драгунская А. В. О Викторе Драгунском: Жизнь, творчество, воспоминания друзей. М., 1999). См. также мемуарный очерк о А. А. Галиче: *Драгунская А. В.* Мой Александр Галич // Накануне. 1995. №4. С. 13.

¹⁰ Цитата приведена с сохранением авторской орфографии и пунктуации. Архив В. Ю. Драгунского — собственность семьи писателя.

¹¹ *Белышева Ю. С., Ключин П. В., Маркасова Е. В.* «Непонятные слова» в рассказах В. Ю. Драгунского // Проблемы онтолингвистики — 2013: Материалы международной научной конференции. 26–29 июня, Санкт-Петербург. СПб: РГПУ им Герцена, 2013; *Маркасова Е.* «Денискины рассказы» и «Два капитана»: знаем ли мы, о чем не знают дети? // Детские чтения. 2014. Вып. 5 (№1) // <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/109/103> (дата обращения: 27.04.2015)

¹² См. подробнее об этом: *Михайлова (Пичугина) О. О.* Мифопоэтическая модель адресации в рассказе В. Ю. Драгунского «Мотогонки по отвесной стене» / Вестник Челябинского государственного университета. Серия «Филология. Искусствоведение». Вып. 71. Челябинск. 2012. №32 (286). С. 86–89.

¹³ Программа средней школы на 1957–1958 учебный год. Русский язык и литературное чтение V–VII классы. М., 1957. С. 42.

¹⁴ Плакаты СССР: Табак — яд! Брось курить (Игнатъев Н.) // http://www.newscsr.ru/index.php?id=1868&option=com_content&task=view.

Источники

- Драгунский В. Ю.* Железный характер. Рассказы и фельетоны. М.: Правда, 1960. (Библиотека «Крокодила». №26).
- Драгунский В. Ю.* Клюквенные клювики // Литературная Россия. 1965. №18. С. 23.
- Драгунский В. Ю.* Кот в сапогах // Мурзилка. 1960. №1. С. 19–21.
- Драгунский В. Ю.* Рабочие дробят камень // Литературная газета. 1965. С. 2–3.
- Драгунский В. Ю.* Слава Ивана Козловского // Мурзилка. 1959. №9. С. 19.
- Драгунский В. Ю.* Тайное становится явным // Московский комсомолец. 1960. 23 августа. С. 4.
- Dragunsky V.* Murder will out // Moscow news. 1961. №2. P. 12.
- Dragounski V.* Tout Finit Par Se Savoir // Nouvelles de Moscou. 1961. №2. P. 12.
- Крылов И. А.* Осел и соловей // Крылов И. А. Собрание сочинений в 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1984. С. 506.
- Маяковский В. В.* О дряни // Маяковский В. В. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. под ред. Л. Ю. Брик. М.: Гослитиздат, 1936.
- Олеся Ю. К.* Ни дня без строчки // Советский цирк. 1961. №6. С. 23–26.

Исследования

- Акимов В. М.* Сто лет русской литературы. От Серебряного века до наших дней. СПб: Лики России, 1995.
- Викулина Е. И.* Репрезентация тела в советской фотографии «оттепели»: дисс. ... канд. культуролог. наук: 24.00.01. Москва. 2010.
- Дудко Е. С.* Хронологически отмеченная лексика в текстах детской литературы XX в.: проблемы динамики лексикона: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Санкт-Петербург. 2010.
- Жалпанова Л. Ж.* Канарейки. М.: Вече, 2000.
- Иванченко Г., Сухова Т.* Авторские стратегии создания заглавия // Поэтика заглавия: сб. науч. тр., М.; Тверь: Лилия принт, 2005. С. 8–17.
- Лазарев Л. Л.* Не только для детей... // Новый мир. 1968. №5. С. 176–179.
- Лупанова И. П.* Полвека: Советская детская литература, 1917–1967: очерки. М.: Детская литература, 1969.
- Сивоконь С. И.* Будьте счастливы, дети! // Сивоконь С. И. Веселые ваши друзья: Очерки о юморе в советской литературе для детей. М.: Детская литература, 1980. С. 160–180.
- Слонимский М. Л.* Записи, заметки, случаи // Звезда. СПб. 2010. №7. С. 118–148.
- Громова Т.* Взрослый конференс на детскую тему // Детская литература. 1970. №10. С. 11–14.
- Чернец Л. В.* «Как слово наше отзовется...». Судьбы литературных произведений. М.: Высшая школа, 1995.
- Черняк М. А.* Феномен массовой литературы XX в. Монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005.
- Nikolajeva M.* Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction. Lanham, Maryland. Scarecrow Press, 2005.
- Nikolajeva M.* From Mythic to Linear: Time in Children's Literature. Lanham: Children's Literature Association Quarterly, 2000.

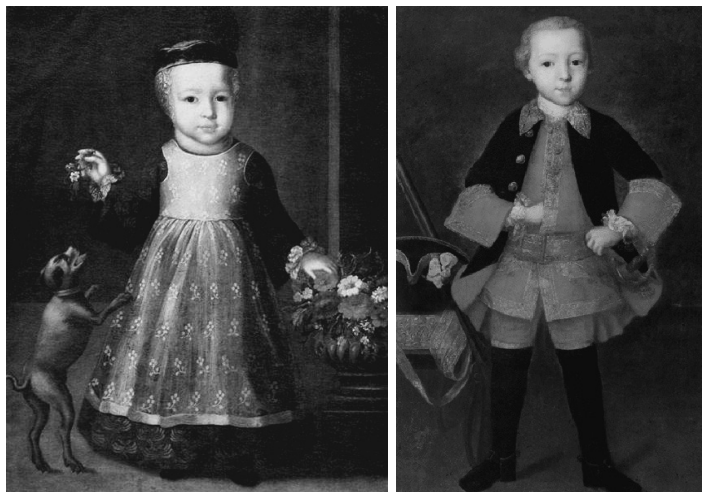
И. Сергиенко

«СМЕРТЬ ГЕРОЯ»: СЮЖЕТ О ГИБЕЛИ РЕБЕНКА В ПРАВОУЧИТЕЛЬНОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XVIII В.

В статье рассматривается бытование сюжета о смерти героя-ребенка в правоучительной беллетристике конца XVIII в., адресованной детям, анализируются интерпретации данного сюжета и факторы, влияющие на обращение авторов к этой фабуле. На материале текстов, относящихся к жанру правоучительной повести и переведенных на русский язык, рассматривается специфика детской литературы того периода.

Ключевые слова: детская литература XVIII в., сюжет о смерти ребенка, правоучительная повесть.

Сегодня детская литература воспринимается современным читателем как своего рода конвенциональная система, от которой он вправе ожидать вполне определенной тематики, проблематики, образного ряда и художественных приемов. Нарушение горизонта ожидания вызывает возмущение и недоумение, как это, например, происходит сейчас с произведениями, представляющими направление «новой детской литературы»¹, но и не только. Своего рода рецептивный шок вызывают и некоторые тексты детской литературы, отстоящие от современной литературы по времени своего создания на значительную историческую дистанцию — например, первые образцы беллетристики для детей, появившиеся во второй половине XVIII в., когда детская литература возникла в качестве самостоятельного направления, ставящего перед собой особые цели и задачи, использующего для их воплощения особые художественные приемы. Это произошло сначала в культуре европейских стран — Германии, Франции, Великобритании, и несколько позже (в последней трети XVIII в.) — в России. Новое литературное течение было представлено преимущественно правоучительной прозой, которая полностью вышла из издательского и читательского обихода уже к концу XIX в., и в настоящее время относится к реликтовым пластам детской литературы, известным только немногочисленному сообществу специалистов.



Первые портреты детей в русской живописи. Слева: «Портрет девочки с собачкой». Неизвестный художник, середина XVIII в. Справа: «Портрет кн. Ф. Н. Голицына в детстве». И. Я. Вишняков, 1760 г.

В этой связи хотелось бы сказать несколько слов о нравоучительной беллетристике для детей этого периода. Во-первых, необходимо подчеркнуть тот факт, что до этого времени детской художественной литературы как таковой еще не существовало. Литература для детей была представлена либо произведениями, написанными для взрослых, вошедшими в круг детского чтения и впоследствии переработанными для детей (как знаменитые романы «Дон-Кихот» Сервантеса и «Робинзон Крузо» Дефо), либо произведениями, которые, будучи адресованы юношеству, по своим литературным приемам ничем не отличались от литературы для взрослых (как, например, популярный роман Фенелона «Приключения Телемака, сына Улисса» 1699 г. или его менее известное произведение «Приключения Аристоноя» 1699 г.).

Короткие нравоучительные рассказы, которые их авторы и издатели чаще всего называли «повестями» или «сказочками», наряду с жанром «беседы», стали первыми образцами литературы, не только обращенной к детской аудитории, но использующей особые, отличающиеся от взрослой литературы художественные приемы, впрочем, тесно связанные с господствующей литературной традицией — традицией просветительского романа и сентиментальной повести. В русской детской литературе эти произведения были

представлены, в основном, переводными произведениями, которые часто переводились не с оригинала, а с перевода или пересказа, с чем связана проблема сложности установления авторства и оригинала, где впервые был использован тот или иной сюжет.

Несмотря на то, что исследователями установлено, что значительная часть этих сюжетов восходит к известной книге немецкого педагога и писателя И.-Г. Кампе «Маленькая детская библиотека» (Kleine Kinderbibliothek, Гамбург, 1779–1784) и сочинению французского автора А. Беркена «Друг детей» (L'Ami des Enfants, 1782–1783), вопрос об авторстве и заимствовании тех или иных сюжетов в нравоучительной прозе для детей во многом остается открытым.

Что же представляют собой эти повести? Как правило, это достаточно короткие рассказы, состоящие иногда из двух-трех абзацев, впрочем, некоторые из них могут достигать и нескольких страниц. Их главный действующий герой — ребенок, «дитя», добродетельное или порочное, в чем, собственно, и заключается новаторство этого рода литературы. Ребенок здесь изображен более чем схематично, чаще всего он не имеет ни возраста, ни пола, ни имени, ни национальной принадлежности и именуется просто «дитя»². Как отмечает в своем исследовании специалист по детской литературе этого периода Марина Костюхина:

Не имея многого, герой обладает главным: он может совершить поступок добродетельный или порочный. Роль поступка в нравоучительном рассказе безмерно велика. Во-первых, он полностью исчерпывает сущность героя. Во вторых — определяет всю его последующую жизнь.

[Костюхина 2008, с. 15]

А иногда, — добавим, — и пресекает эту жизнь.

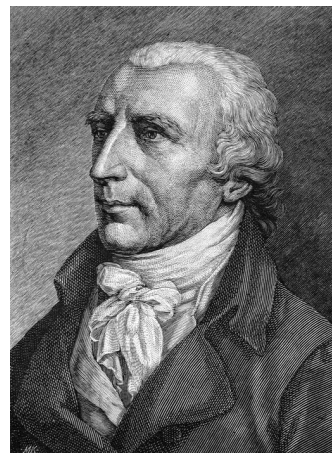
Беглый обзор сюжетов нравоучительных повестей разворачивает перед читателем живописно-макабрическую панораму разнообразных смертей маленьких героев: резвый Фердинанд забирается без спроса на чужую лошадь, падает с нее и через несколько дней умирает в мучениях³; любопытный Яков не слушает отца, когда тот велит ему сойти со льда, докучно переспрашивает: «для чего же, батюшка?» и проваливается под лед⁴; Луиза, имея дурную привычку брать в рот булавки, когда шьет, умирает, проглотив одну из них⁵; Наташа нарушает запрет матери и, разгорячась во время игры, пьет холодную воду, а затем отказывается принимать лекарство и также умирает⁶; Андриюша пренебрегает запретом забираться высоко

и тонет в колодце⁷; Вильгельм и Христиан берут без спроса отцовские пистолеты и случайно убивают друг друга⁸ и т. д.

Сюжет о смерти героя-ребенка чаще всего представлен достаточно лаконично — сначала дается описание порока или дурной привычки, приведших ребенка к совершению проступка (наиболее частый из них — нарушение запрета), затем следует гибель героя, которая иногда предваряется описанием предсмертных мук, а иногда заключается моралью об опасных последствиях тех или иных свойств и поступков (в этом качестве чаще всего выступают «резвость» и «непослушание»).

Наряду с этим встречается вариация сюжета о гибели «порочного ребенка», менее частотная, но все-таки достаточно устойчивая, для того чтобы выделить ее в отдельную группу сюжетов, которую можно было бы назвать «отложенной гибелью». Ребенок, не преодолевший свои порочные наклонности в детстве, гибнет от них, уже будучи взрослым. Так, например, Сергей, с детства страстившись к пороку пьянства, погибает от него, уже став студентом университета (причем, подчеркивается, что юноша был очень талантлив — «знал французский, немецкий, латынь, математику чистую и смешанную...» [Детской магнит 1800, с. 11])⁹. Своенравный мальчик, герой повести (в другом варианте перевода «своевольный Карл»¹⁰), которого родители «ничему не учили и никогда не наказывали», став взрослым, проматывает свое состояние и погибает на каторге¹¹. Мальчик Андруша, привыкший к лакомствам в детстве, став старше, не может победить страсть чревоугодия, встает на путь воровства и разбоя, заканчивает жизнь на виселице¹² и т. д.

Повести, использующие сюжет об «отложенной» гибели порочного ребенка, с одной стороны, свидетельствуют о родстве нравоучительной беллетристики для детей со взрослым просветительским романом, где герой пожинает плоды своего порока¹³, погружаясь в драматические житейские перипетии, в то же время, оставаясь внутренне статичным. С другой стороны, в сюжет о гибели персонажа-ребенка вводится мотив вины родителей, не исполняющих своих обязанностей должным образом. Несмотря на то, что этих сюжетов пока обнаружено не больше десятка, они, тем не менее, чрезвычайно важны для развития образов героев нравоучительной повести. Число этих героев крайне ограничено — ребенок, другой ребенок, родитель, наставник, врач, кормилица, слуга, прохожий и нередко упоминающиеся, но так и не появляющиеся в повести



Иоахим Генрих Кампе (1746–1818), немецкий педагог и детский писатель

разбойники. Если в большинстве произведений нравоучительной прозы фигуры родителей изображаются идеальными резонерами, почти небожителями, чей авторитет непререкаем, а воля — священна, то здесь мы видим «дурных родителей», изображение которых иногда даже тяготеет к сатире — редкому приему для нравоучительной детской повести, больше характерному для «взрослой» просветительской повести.

Наиболее характерный образ такого «дурного родителя» представляет г-жа Чадолобова, героиня повести «Следствие доброй строгости», которая немилосердно пичкает и кутает детей. Детям дают только подогретое питье, два раза в день они пьют чай и кофе, беспрепятственно лакомятся сладостями, их не выпускают из теплой комнаты, одевают в теплое белье и «фуфайки» и пр., в результате чего дети ее были «худы и бледны», имели «синие губы, впалые глаза, гнилые черные зубы» [Детские забавы 1792, с. 119]. Двое старших детей Чадолобовой умерли от болезни, двое младших — случайно покатавшись на санках.

Мотив родительской любви связан с третьей группой сюжетов о смерти героя-ребенка, где изображается благочестивая смерть добродетельного дитяти. Речь идет о повестях, где ребенок умирает не в результате своего проступка или чьей-то злой воли, а от неких естественных причин (читатель понимает, что этой причиной выступает болезнь, однако прямые указания в тексте на это присутствуют не всегда). Одна из многократно перепечатываемых повестей с этим сюжетом — «Умиравший юноша», где мы видим

классический вариант сюжета о благочестивой смерти. Юноша, умирая, выступает в роли резонера: вразумляет своих родителей, «которые весьма печалятся и горько плачут»:

Бог для премудрых причин попускает одному умирать ранее, другому — позже. <...> Смерть моя есть только перемена состояния, я перехожу из теперешнего состояния в другое, и конечно, лучшее, не должен ли я радоваться?... А вы, любезные родители, раз желаете мне всякого добра, то радуйтесь и вы со мною! Я благодарю вас, что вы часто посылали меня в школу; ибо там и от вас я научился добродетельно и счастливо жить, а теперь и умереть спокойно.

Смерть ужасна только тем, которые имеют мало добрых познаний и не довольно сведущи об отеческих намерениях Божиих с человеком.

[Золотое зеркало 1787, с. 64]

В такой трактовке сюжета легко обнаружить влияние просветительского рационализма и даже прагматизма — родители «весьма печалятся» от того, что должны лишиться такого «добронравного сына». В повести «Умиравший ребенок» к этим мотивам присоединяется очевидный сентиментальный элемент. Повесть начинается шокирующей современного читателя репликой девочки Шарлотты: «Ах, мама, как милovidен Карлушка! Я теперь только видела его во гробе!». Из дальнейшего мы понимаем, что мать и дочь вернулись с похорон мальчика. «Он, конечно, милovidен, — сказала мать <...> — как маленький спящий ангел, но когда бы ты Шарлотта, видела бы его на смертной постеле, он показался бы тебе еще лучше». [Золотое зеркало 1787, с. 96].

И далее мать разворачивает картину благочестивой кончины маленького Карлушки:

Он был так покоен, так благодарен за каждую услугу, которую ему оказывали, так охотно принимал все потребные для него лекарства, так усердно молился, что все *зрители* чувствительно были тронуты. Когда пришел его конец, простался ласково со всеми <...> Он звал к себе отца, уклонившегося от горести, мать его сидела на постеле и плакала. Он велел читать молитву, схватил одну руку своей матери, целовал ее, будто простался — и уснул покойно. Он умер не как ребенок, но как Христианин совершенного возраста.

— Ах, матушка, — сказала Шарлотта, — когда б и я так умерла!

Мать ее не могла более говорить, она прижала Шарлотту к груди и проливали слезы.

[Золотое зеркало 1787, с. 97]

Обращает на себя внимание нестандартный финал повести, который заканчивается не нравоучительной сентенцией, а слезами матери, и, как будто, обрывается на полуслове.

И, наконец, к последней группе сюжетов можно отнести те нравоучительные произведения, где описано, как дети гибнут, став жертвами обстоятельств. Здесь наиболее интересным кажется стихотворный пересказ повести И.-Г. Кампе, получивший в переводе А. С. Шишкова название «Наташа»:

Наташа всех превосходила
Чрезмерной резвостью детей,
И что ей мать ни говорила,
Без пользы было то для ней.

Играть однажды в жмурки стала,
И, как мужик она блажной,
По стульям, по столам скакала,
Кричала, бегая: гей! гой!

Лицо ее, как уголь, горело!
И пот с нее ручьями лил,
В ней сердце билось и кипело,
Дышать почти не стало сил.

Тихонько так она уходит,
Оставя на часок игру,
И воду свежую находит,
Чем жажду утолить в жару.

Сладка ей кажется водица!
Но брат Петруша вслед за ней
Бежит, крича: постой, сестрица!
Я Матушке скажу, не пей!

Она рукою погрозила,
И воду выпив всю со льдом,
Беда твоя проговорила,
Коль скажешь ты кому о том,

Петруша сам не ведал много,
За что бранит за это мать,
И, не судя за это строго,
Направил ноги вновь скакать.

На завтра тотчас он приходит
Наташу видеть поутру;
Но, ах! В коль жалостном находит
Он состоянии сестру!

Бедняжка вопит со слезами,
 Ни сесть ни лечь ей не дает,
 Как будто острыми иглами
 Ее кто колет, так ревет.

Петруша побежал, стоня,
 Тоску свою он в сад понес,
 Там руки кверху воздевая,
 Он просит помощи с небес.

Меж тем лекарство составляют,
 Наташе в ложке подают.
 К нещастию не помогают
 Ни просьбы, ни угрозы тут.

Она ту ложку прочь толкая,
 Кричит лишь: горько! нет! ой нет!
 Мать тщетно говорит, лаская:
 Принудь себя, прими, мой свет!

И лекарь как ни убажвает:
 То посулит здоровье ей,
 То смертью злою угрожает,
 Не слушает его речей!

Болезнь меж тем усугублялась,
 И ах, на утренней зоре,
 Наташа бедная скончалась,
 Лежала мертвая в одре!

Тогда Петруша вдруг вбегает,
 Сестру зря бледну пред собой,
 На тело с криком упадает
 И тут же век кончает свой.

Тела их вместе положили,
 И над могилой сделан знак,
 Сие от Лейпцига с полмили,
 Кто едет мимо, видит всяк.

[Детская библиотека 1783, с. 90]

Мотив гибели ребенка от горя, от испытываемых чувств настолько необычен в нравоучительной прозе, что заслуживает отдельного рассмотрения, пока же можно сказать, что первая часть стихотворения, разрабатывающая сюжет в рамках привычной нравоучительной дидактики, со смертью Петруши внезапно переходит в сентиментальную драму и даже в чем-то перекликается с песенным жанром «жестокоего романа».



Титульный лист одного из первых изданий «Маленькой детской библиотеки» И.-Г. Кампе (Гамбург, 1779 г.)

Такова экспозиция обращения к сюжету о смерти ребенка в нравоучительной повести конца XVIII в., адресованной детям. О том, что эти сборники предназначались для чтения детей (или для совместного их чтения с родителями и наставниками) говорят указания издателей (или авторов), включенные в заглавия: «Золотое зеркало для детей...» (1787); «Детской магазин, или собрание Полезных сочинений, соответствующих детскому возрасту» (1788); «Небольшие сказочки для малолетних детей от четырех до семи лет возраста» (1792); «Детской магнит, привлекающий детей к чтению...» (1800) и пр.

У современного читателя¹⁴ первое знакомство с этими текстами, как правило, вызывает резкое неприятие и недоумение. «Какой ужас! Это просто какой-то садизм! Как такое можно писать для детей! Это нельзя читать детям!» — такая реакция является достаточно типичной. Ее вызывает, прежде всего, картина изображения многочисленных травм, увечий и жестокой гибели маленьких героев, которыми изобилует нравоучительная проза, чьи образцы были рассмотрены выше. Современному читателю подобный художественный прием кажется неоправданно жестоким и недопустимым в детской литературе.

Однако если рассмотреть специфику ситуации в детской литературе XVIII в. в целом, то становится понятно, почему сюжет о смерти

ребенка, причем о смерти стремительной и беспощадной (имея со-временный читательский опыт, так и хочется сказать «окончательной»), был настолько широко распространен именно в этот период.

Детская литература, создававшаяся в эпоху Просвещения во мно-гом как умозрительный, рациональный конструкт, опиралась на раз-нообразные философские и педагогические течения, но главной ее основой служили рационалистические (пост картезианские) пред-ставления о человеке как о некоем совершенном механизме, кото-рый нужно только «как следует отладить» и он начнет безупречно функционировать. С этой философией были тесно связаны педаго-гические идеи Джона Локка, трактовавшего ребенка как «чистый лист» бумаги, объект, лишенный врожденных свойств и предрас-положенностей, из которого посредством разумного воспитания можно сформировать «человека просвещенного». Одним из наибо-лее эффективных методов Локк и его последователи считали силу примера и говорили о необходимости предоставлять ребенку об-разцы для подражания.

Собственно, художественное воплощение этих воспитательных приемов является главной движущей идеей авторов нравоучитель-ной повести. В предисловиях к сборникам неоднократно говорится о воспитывающей силе примера, о том, что предлагаемые внима-нию читателя «пьески» (повести, сказочки и пр.) предназначаются для совместного прочтения и обсуждения родителями с детьми. Кар-тина жестокой гибели непослушного, *порочного* ребенка, по мнению авторов, должна предостеречь маленького читателя от подобного поведения. (Заметим, что большинство авторов — И.-Г. Кампе¹⁵, А. Беркень¹⁶, Ф.-Э. Рохов¹⁷ и др. были педагогами-практиками). Эту функцию предостережения они иногда делегируют своим героям. Так, в повести «Каролина» маленькая героиня, умирая от того, что простудилась, выпив в жару холодной воды, «перед самой своей смертью просит своих родителей и знакомых о напоминании всем детям, чтобы они никак не пили, когда разгорячатся и не прохлад-дались бы, раскрывая грудь» [Золотое зеркало 1787, с. 80]

Функция «запугивания» на тот момент была не нова для дидак-тической литературы, обращенной к детям, скорее, даже традици-онна — достаточно вспомнить «похвалу розге», предваряющую многие учебники старой книжности, или подробное описание каз-ней в первой детской энциклопедии Я.-А. Коменского «Орбис пи-кутс» (1657), где наставник, гуляя со своим подопечным ребенком, подробно изъясняет ему смысл казней и объясняет, каких поступков

следует избегать, чтобы не оказаться на месте казнимых преступ-ников. Также необходимо отметить, что, несмотря на определенную тенденцию к секулярности просветительской литературы и умона-строений эпохи Просвещения в целом, религиозная традиция все же является господствующей, особенно в детской литературе. Смерть непослушного ребенка, нарушившего родительскую волю, пересту-пившего запрет, в религиозном контексте воспринимается как суро-вое, но справедливое и неотвратимое наказание грешника за грех.

Несмотря на всю схематичность и условность, нравоучитель-ная проза того времени отражала обстоятельства реальной повсед-невности и быта дворянских детей, когда детская смертность дей-ствительно была очень высока. В известном смысле эти повести представляют собой своеобразное практическое пособие по «обе-спечению безопасности жизни». Из них маленький читатель уз-нает, что:

- нельзя брать в рот булавки;
- нельзя ходить по льду;
- нельзя выходить разгоряченным на холод;
- нельзя залезать без присмотра взрослых на лошадь;
- нельзя обедаться сверх меры;
- нельзя играть с оружием;
- необходимо закаляться и пр.

Словом, знакомится с действительно опасными ситуациями и по-лучает представление о положительных примерах. Возвращаясь к началу статьи, можно заключить, что пристрастие авторов к подоб-ным сюжетам диктуется не их ненавистью к детям или садистскими наклонностями, а наоборот, скорее, искренней заботой о ребенке.

В чем авторы этих текстов видят свою главную дидактическую задачу и на чем сосредотачивают свои художественные усилия, можно понять, рассмотрев наиболее частотные мотивы, связанные с сюжетом о смерти ребенка. Как мы видим, основные пороки, при-водящие ребенка к гибели, — это непослушание, неразумие, основ-ные причины — нарушение запрета. Хочется отметить, что, если мотив родительского горя встречается в нравоучительной повести, хотя и не так часто, то мотива сочувствия к погибшему ребенку, ко-торое выражал бы автор, мы практически не увидим¹⁸.

Представляется, что сюжет о гибели ребенка должен постепенно смягчаться по мере развития литературного процесса и эволюции педагогических взглядов, как это, например, происходит с сюжетом о порочном лакомке, который гибнет в нескольких повестях конца

XVIII в. «Наказанный лакомка», «Несчастный лакомка», «Наказанное лакомство» и пр., но остается жив в повести «Поваренок», написанной в 1836 г., где писатель В. Бурнашев¹⁹ обрабатывает этот же сюжет. Характерно, что герой «Поваренка» также подвергается смертельной опасности, но, как выясняется, мнимой: его хозяин кондитер обманывает Андриюшу, заявляя, что отравил пирожные, которые тот украл, чтобы заставить мальчика сознаться в краже и поспособствовать его дальнейшему исправлению. Но прямая связь между гуманизацией сюжета о смерти ребенка и хронологическим фактором (чем к более поздней эпохе детской литературы принадлежит текст, тем мягче наказание проступка) существует не всегда.

Во-первых, вариант смертельного возмездия и более мягкого наказания за один и тот же проступок сосуществует не только в пределах одного временного среза детской нравоучительной прозы, но нередко и в пределах одной книги. Так, например, в сборнике «Бесценный подарок для благовоспитываемых детей» (1797) помещен рассказ «Непризнательность», в котором мальчик Андриюша, сломав ребро, не сознается в том, что он упал и расшибся, отчего не получает необходимого лечения, и, «едва не умерев, остается на всю жизнь калекою». Вслед за ним следует рассказ о сыне кормилицы, который так же упал, ворюя из шкафа конфеты, так же скрыл свое падение и умер от «великой боли в голове и лихорадки... за два дня до смерти он признался во всем, но было уже поздно» [Бесценный подарок 1797, с. 27].

Во-вторых, сюжет о жесткой смерти порочного и непослушного ребенка сохраняется в нравоучительной прозе для детей вплоть до 1850–1960-х гг., а может быть, даже и позднее, так как исследование позднейших текстов в этом ключе пока еще не проводилось. Одним из таких сюжетов оказывается, например, сюжет о девочке, проглотившей булавку: впервые напечатанный в «Детской библиотеке» И.-Г. Кампе (1779), включенный затем в такие сборники конца XVIII в., как «Золотое зеркало» (1787), «Детские забавы» (1792) «Детской магнит» (1800), он входит в нравоучительную прозу для детей первой половины XIX в., в последний раз обнаруживается в книге В. Модестова «Умный и веселый товарищ малолетних детей», вышедшей в 1859 г.

Переработка сюжетов в течение последней трети XVIII в. осуществляется еще в одном любопытном направлении: сюжеты детской литературы включаются в книги «для чтения поселянам», где происходят знаковые трансформации. Герои-дети превращаются



«Плохой мальчик». Иллюстрация к «Рассказу о дурном мальчике» Марка Твена (1875)

в героев-крестьян, а место их родителей занимает фигура хозяина. Так, «дворянский сын Рудольф» из повести «Нетерпеливый Рудольф» («Золотое зеркало», 1787), умерший от того, что сильно чесался во время ветрянки²⁰, в сборнике «Детской друг, книга для чтения поселянам» (1797) превращается в «мужика Степана», героя повести «Нетерпеливый», которого хозяин убеждает не чесаться, но Степан, подобно Рудольфу, упрям, и так же бесславно гибнет от болезни, которую «с пользой можно было бы перенести». Мальчик Андрей из повести «Безделица» («Золотое зеркало», 1787), не слушающий отца, который велит ему лежать в постели при простуде, умирает, получив осложнения от болезни. Точно такая же история происходит с мужиком Григорием в повести «Малость» («Детской друг...», 1797), которого предостерегает хозяин, из чего выводится о мораль о необходимости послушания хозяину и пр.

Переработка текстов в таком направлении подтверждает высказанную многими специалистами по массовой литературе XIX в. мысль, о том, что в глазах создателей литературы для народа «народ» как адресат нравоучительных текстов был во многом равнозначен читателю-ребенку.

Что же касается сюжетов о гибели героя-ребенка, то они практически без изменений просуществовали в детской нравоучительной литературе вплоть до середины XIX в., постепенно вытесняясь на периферию художественной прозы и активно используясь

такими одиозными авторами, как, например, известный беллетрист Борис Федоров²¹. Исчезновение подобных сюжетов, на наш взгляд, связано не столько с изменением и гуманизацией педагогических позиций, хотя она, безусловно, и происходила, сколько с тем, что такие сюжеты устарели в художественном отношении и во второй половине XIX в. стали восприниматься как литературный архаизм.

Примечания

¹ О феномене «новой детской литературы» см.: М. Скаф «Новая детская литература» («Октябрь». 2012. №12), Е. Ленковская «Можно, я не буду это дочитывать: заметки о новой детской литературе» (Детские чтения. 2012. №1) и др.

² Нередко пол ребенка в тексте так и не уточняется, как, например, в филол. «Дитя разумное», «Дитя чистосердечное», «Дитя любопытное», «Дитя философствующее», «Дитя, противящееся обманам своих служителей», «Дитя степенное» и др. (Сборник «Разные истории и нравочения», Рига, 1779); «Непослушное дитя» (Сборник «Золотое зеркало для детей», СПб., 1787) «Неразсудительное дитя», «Ненасытное дитя» (Сборник «Детской магазин», М., 1788) и так далее. В повести же с названием «Послушное дитя» (Сборник «Небольшие сказочки для малолетних детей», М., 1792) ребенок неожиданно для читателя оказывается девочкой и так далее.

³ Герой повести «Без нужды опасности себя подвергать не должно» // Детской магнит. М., 1800.

⁴ Герой «Повести о несчастном Якове» // Золотое зеркало. СПб., 1787.

⁵ Героиня повести «Смерть от иголки» // Детской магнит. М., 1800.

⁶ Героиня стихотворения «Наташа» // Детская библиотека. СПб, 1783.

⁷ Герой повести «Без рассудка ничего предпринимать не должно» // Детской магнит. М., 1800.

⁸ Герои повести «Приключение с непослушными детьми» // Детские забавы. М., 1792.

⁹ Повесть «О следствии пьянства» // Детской магнит. М., 1800.

¹⁰ Герой повести «Своевольный Карл» // Детской магнит. М., 1800.

¹¹ Герой повести «Своеравный мальчик» // Нового роду игрушка. СПб, 1776.

¹² Герой повести «Наказанное лакомство» // Детские забавы. М., 1792.

¹³ Самые известные из них: Робинзон (непослушание); Молль Флендерс (тщеславие) «Радости и горести знаменитой Молль Флендерс...» Д. Дефо, 1722; Манон Леско (непостоянство, страсть к роскоши) «История кавалера де Грие и Манон Леско» Прево, 1731 и пр.

¹⁴ Чаще всего в этом качестве выступают студенты, изучающие курс истории детской литературы, и родители, являющиеся слушателями аналогичных курсов.

¹⁵ Кампе Иоахим-Генрих (1747–1818) — немецкий педагог, один из первых детских писателей, автор популярного трехтомного сборника нравоучительной беллетристики “Kliene Kinderbibliothek” (Гамбург, 1779–1784).

¹⁶ Беркенъ Арно (1749–1791) — французский педагог и детский писатель. На русский язык часто переводились и перерабатывались повести из его 12-ти томного сборника “L’Ami des Enfants” (1782–1783).

¹⁷ Рохов Фридрих Эбергард (1734–1805) — немецкий педагог, детский писатель.

¹⁸ См. напр. повесть «Приключение с непослушными детьми», где описывается нечаянная смерть, напр., мальчиков, играющих отцовскими пистолетами:

«...Перо не может изобразить тех горестных жалоб, которые тогда последовали, и глубоких сетований несчастного отца, коему при его возвращении одно зрелище лежащих в крови детей всю историю объяснило. Уже бездушные тела детей похоронили, и, думаем, что мать их, с великой горестью их оплакивая, немного насладится на свете...» [Детские забавы, 1792, С. 94]. О мальчике Андрюше, утонувшем в лодке, говорится так: «...когда его вытащили крюком, он был уже мертв» [Детской магнит 1800, с. 89]. О Фердинанде, упавшем с лошади: «Бешеная лошадь сбросила его, затем ударила его в грудь копытом <...> так, что он далеко от нее отлетел и лежал замертво. Кровь лилась ручьями изо рта и носа, так что все думали, что он уже мертв, однако ж он пришел в память и начались страшные мучения. Рана, полученная в грудь, была неизлечима. Он при жестоких муках должен был кровью часто харкать и в таком состоянии прожил еще одну неделю, прежде чем испустить дух» [Детской магнит 1800, с. 251]. О лживом мальчике Мартыне: «Вдруг набежала на него бешеная собака <...> напала... и загрызла до смерти» [Золотое зеркало 1787, с. 52] и т. д.

¹⁹ Бурнашев Владимир Петрович (1810–1888), писал также под псевдонимом Виктор Бурьянов — популярный беллетрист, автор ряда нравоучительных произведений для детей.

²⁰ Тот же сюжет перерабатывается в повести «Смерть от упрямства» («Детской магнит», 1800)

²¹ Федоров Борис Михайлович (1794–1875) — детский писатель, беллетрист, поэт и драматург, чье творчество характеризовалось рядом критиков как дилетантское и графоманское.

Источники

Бесценный подарок для благовоспитываемых детей или Новая детская библиотека, заключающая в себе краткие трогательные повести, нравоучительные сказочки, замысловатые басенки, занимательные разговоры и небольшие комедии, которых герои большею частью малолетние дети и их родители, воспитатели и наставники. М.: Унив. тип. у Ридигера и Клаудия, 1797 с.

Детские забавы или Собрание кратких повестей, разговоров и нравочений, служащих к увеселению и наставлению детей. М.: Унив. тип. у Огорокова, 1792.

Детская библиотека, изданная на немецком языке господином Кампе, а с оного переведена г. ***. СПб.: Изданием Академии наук, 1783.

Детской магнит, привлекающий детей к чтению, содержащий в себе сто и одну, одну одной лучше сказочку, с нравочениями на каждую, собранные в пользу детей из наилучших авторов, писавших о воспитании детей. М.: Унив. тип. у Клаудия, 1800.

Детской магазин или собрание Полезных сочинений, соответствующих детскому возрасту. М.: В тип. Компании типографической, 1788.

Детский друг: Книга для чтения поселянам. СПб.: Тип. Брункова, 1797. 474 с.

Золотое зеркало для детей, содержащее в себе сто небольших повестей для образования разума и сердца в юношестве. Ч. 1–2. СПб.: В Имп.тип, 1787.

Небольшие сказочки для малолетних детей от четырех до семи лет возраста, переведенные, собранные и сочиненные. М.: Унив. тип у Огорокова, 1792. 142 с.

Разные истории и нравочения, выбранные в пользу обучающегося юношества российскому языку. Рига: Тип. Гарткноха, 1779. 128 с.

Исследования

Костюхина М. С. Золотое зеркало: Русская литература для детей XVIII–XIX вв. М.: ОГИ, 2008 с.

В. Мароши

СЛОН И РЕБЕНОК В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.

В статье анализируются ситуации «слон и ребенок» и «слон как ребенок» прежде всего в русском литературном модернизме и авангарде. В статье проблематизируется архетипичность и прагматичность взаимодействия девочки и слона как двух актантов сюжета, за которыми могут стоять различные символические смыслы. Ситуация рассматривается как фабульная, в виде буквальной встречи и общения слона и девочки, и как сюжетная, предполагающая высокую степень метафоризации.

Ключевые слова: слон, ребенок, сюжетная ситуация, семиозис зоосферы, русская литература.

Оговоримся сразу: в поле нашего внимания попадут не вся символика и художественные смыслы, связанные со слонем и слонами, а только те, что прямо или косвенно связаны с отношениями слона и ребенка. Нас, например, не будет интересовать теоморфность слона (индуистский Ганеша) или куртуазные смыслы («Слононок» Н. Гумилева).

Поэтому начнем с символики власти и силы, которые отчасти задают «мужской» аспект сюжета и с которыми слон соотносится чаще всего в семиозисе зоосферы. Слон в ситуации общения с девочкой всегда будет именно слонем, самцом (и никогда не будет слонихой), но с совершенно особыми свойствами, присущими отчасти «женской» половине человеческого и животного мира.

В дохристианских культурах слоны были боевыми животными, использовавшимися на войне (слоны похода Ганнибала, индийских владык). Как огромное и сильное животное, живое воплощение мощи, слон стал символом могущества государя, их содержали в царских зверинцах, дарили друг другу властители Востока и Запада. Отношения между слонем / слонами и царем как владельцем животных стали основой сюжетных ситуаций исторических анекдотов и легенд.

В XX веке в лирике авангардного типа боевой слон становится персонажем- метафорой «битвы со смыслами», словесных баталий.

Первым к этому образу в поисках наиболее убедительной автопрезентации обратился В. Хлебников (1913), найдя его истоки в иконографии индуистского Вишну:

Меня проносят <на> <слоно>вых
Носилках — слон девицедымный.
Меня все любят — Вишну новый,
Сплетя носилок призрак зимний.
Вы, мышцы слона, не затем ли
Повиснули в сказочных ловах,
Чтобы ласково лилась на земли,
Та падала, ласковый хобот.

[Хлебников 1986, с. 87]

Здесь впервые слон «сплетается» из девушек («девиц»), как и на индуистском изображении [Иванов 1967]. По свидетельству Д. Петровского, Хлебников увидел знакомое соположение слона и «укротящей жены» в 1916 г. также в астраханском цирке:

Бабочки смерти, бабочки снега
Кружатся в красном ярком огне.
В хоботе слоновьем тоже есть нега.
Если в нем качается укротительница жена.

[Цит. по: Перцова]¹

Другой вариант этого же образного архетипа — девушка верхом на хищном звере («Ляля на тигре» — 1916):

Ты — северное божество Белоруссии, ты с снежными ресницами, синими глазами и черной бровью, ты, чьи смеющиеся волосы упали на руки ветра, спрашивающая воинов времени: «Что, козочки, сыты ли?» Он только что бросил оленя с дико загнутыми назад рогами, а мальчишки воздуха одевают твоё тело рогожей воздуха, — ведь ты вечно купаешься в черных и серых зенках людей — радостных хмурых, вскочила на тигра, он, полосатый, гулял среди сосен, и заставила его сделать бросок бешеным копьем в будущее. Оно еще на железных воротах, но не овцы ли будущего блеют от ужасной осады, когда железо тигровой груди бьется о железо ворот! Да, мы и Ляля Белоруссии, так часто вешающая на рогах зубра венки своей прелести, мы и бабр грозный и гнедой Ганга.

[Хлебников 1986, с. 87]

Слон превращается в тигра, а девушка или девочка верхом на звере являет собой позитивный ритуальный смысл (Ср. в негативном смысле: апокалипсическая блудница верхом на Звере).

В ветхозаветных книгах Библии соседство дикого зверя и ребенка, покорность ему становятся символом гармонии человека с природой. Так, в преображенном явлении Мессии будущем (в 11 главе ветхозаветной «Книги пророка Исайи») видим и «малое дитя», и «младенца», которые управляют дикими животными или играют с уже не опасными: «Тогда волк будет жить вместе с ягненком, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их. И корова будет пастись с медведицею, и детеныши их будут лежать вместе, и лев, как вол, будет есть солому. И младенец будет играть над норою аспида, и дитя протянет руку свою на гнездо змеи» (Исайя 11, 6:9) [Библия 1983, с. 689].

В стихотворении «Битва слонов» (1931) Н. Заболоцкого поведение «боевых слонов подсознания» — это метафора «битвы слов» и восстания подсознания против разума. Но в то же время слоны в тропеике стихотворения предстают вышедшими из повиновения детьми. На это указывает их сравнение с «малютками», упоминание «игрушек» и «хлопушек» как метонимий ребенка:

Боевые слоны подсознания
Вылезают и топчутся,
Словно исполинские малютки.
<...>
Маленькие глазки слонов
Наполнены смехом и радостью.
Сколько игрушек! Сколько хлопушек!
[Заболоцкий 1983, с. 115]

Слоны у Заболоцкого — отчасти и демонические чудовища («Боевые животные преисподней» [Там же, с. 115]). Традиция демонизации слона восходит к систематизации «Dictionnaire Infernal» J. A. S. Collin de Plancy, вышедшей впервые в 1818 г. Демон Behemoth в нем изображался в виде чудовища со слоновьей головой, с хоботом и клыками, громадным животом и коротким, как у слона, хвостиком [Rossel 1981, p. 128].

Несколько поколений читателей привлекали проделки котоборотня Бегемота в романе «Мастер и Маргарита». М. А. Булгаков превратил демона-слона в проказливого черного кота. Сведения о Бегемоте Булгаков, как известно, получил из книги М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом» (1904 г.), выписки из которой сохранились в булгаковском архиве.

Таким образом, само соседство ребенка и огромного чудовища («принцесса и чудовище»), в роли которого может выступать и слон, представляется нам архетипическим. Сюжетно это выражается не столько в пространственной близости, сколько в особой покорности чудовища ребенку, их взаимной дружбе или любви. По-видимому, поэтому в средневековом христианском бестиарии слон, помимо сложных аллегорических смыслов, никак не связанных с его поведением, становится и символом необычной для своих размеров кротости, ассоциируемой с ребенком.

Философ Андрей Христофорович определяет его свойства на контрасте размеров и кротости: «Слон во всех скотах и зверях земных больше есть естеством. Тих и смирен, яко и малый отрок правити его может» [Белова 2001, с. 234]. Особое смирение взбунтовавшегося слона перед детьми — весьма древний мотив индийского фольклора, добравшийся и до отечественной дидактической литературы, еще раньше появляется в ней. Этот образ использовал в «Первой русской книге для чтения» (1878) Л. Толстой: «Тогда жена индейца заплакала, принесла своих детей к слону и бросила их слону под ноги. Она сказала: “Слон! ты убил отца, убей и их”. Слон посмотрел на детей, взял хоботом старшего, потихоньку поднял и посадил его себе на шею. И слон стал слушаться этого мальчика и работать для него» [Толстой 1982, с. 25–26]. Покорность слона ребенку в хронотопе зверинца может трансформироваться в неестественное для животного самоуничижение: «Где слоны, кривляясь, как кривляются во время землетрясения горы, просят у ребенка поест, влагая древний смысл в правду: “Есть хочца! Поесть бы!” — и приседают, точно просят милостыню» [Хлебников 1986, с. 185].

На этом же архетипе, но уже в виде риторического контраста — отношениях между очень маленьким и очень большим животным — будет выстроена и сюжетная ситуация русской басни («Мыши и слон» А. П. Сумарокова, «Слон и моська» И. А. Крылова). Поздним отзвуком ее станет мотив гипертрофированной скромности слона из «Слоновья прогулки» А. Куприна: «Он был бесконечно кроток и вежлив ко всему маленькому: к насекомым, к зверькам» [Куприн 1964, 5, с. 329].

В пространствах зверинца и зоосада природная кротость слона проявляется наиболее органичным образом в общении с маленькими детьми. Особенно типична она для первых образцов советской литературы для детей. Ситуация «ребенок в зверинце» воссоздается в ней в жанре особого рода стихотворений-экскурсий или фрагментов

«обучающих» дидактических книг для детей, посвященных зверинцам и зоопаркам («Что ни страница, — то слон, то львица...» В. Маяковского (1926), «Зверинец» (1929) Б. Пастернака, «Детки в клетке» С. Маршака (1923), «Зоосад» (1936) Б. Корнилова, «Что я видел» (1939) Б. Житкова и т. д.). Общей для авторов стратегией этого советского bestiaria, перечень животных в которых вполне сопоставим со средневековым bestiарием, становятся «фамилиаризация» и антропоморфизация животных, изображающая их «семейными», кроткими и очеловеченными существами.

Поэтому в советской детской поэзии символика кротости и вполне детских качеств прирученного слона поддерживается сопутствующими ему персонажами-детьми и их родителями в сочетании с мотивом особой покорности этого большого животного. Наряду с хищными зверями слоны становятся примером благополучной семейной жизни, здесь на первый план выходит их участие в ролевой игре «благополучной семьи». Нет нужды говорить, насколько далека эта идиллия от реальной жизни биографического автора и насколько она может быть связана с его идеальными представлениями о советской «большой семье».

Так, поэт, лирической мечтой которого о будущем была роль сторожа в зверинце («Я зверье еще люблю — // у вас // зверинцы // есть? // Пустите к зверю в сторожа. // Я люблю зверье» [Маяковский 1982, 2, с. 196], а отождествление себя со щенком («Щен») — постоянной ролью в отношениях с Л. Брик, не устоял перед обаянием слонов из зоопарка Нью-Йорка: «Как живые в нашей книжке // слон, // слониха // и слонишки. // Двух- и трехэтажный рост, // с блюдо уха оба, // впереди на морде хвост // под названьем «хобот». // Сколько им еды, питья, // сколько платья снашивать! // Даже ихнее дитя // ростом с папу с нашего. // Всех прошу посторониться, // разевай пошире рот, — // для таких мала страница, // дали целый разворот» [Маяковский, 1982, 1, с. 505].

В одном из первых советских производственных романов женщина перед родами рассказывает мужу о зверинце и мечтает о детях:

Иногда боли отпускали ее. Тогда она становилась оживленно-болтлива. Жарким и торопливым шепотом она рассказывала Ищенко все свои сегодняшние впечатления.

— Знаешь, Костичка, там на третьем участке, против самой пожарной команды, цирк строят, целый зверинец, ей-богу... крышу натягивают уже. Слона привезли... Ей-богу... Он там стоит на цепи; его за

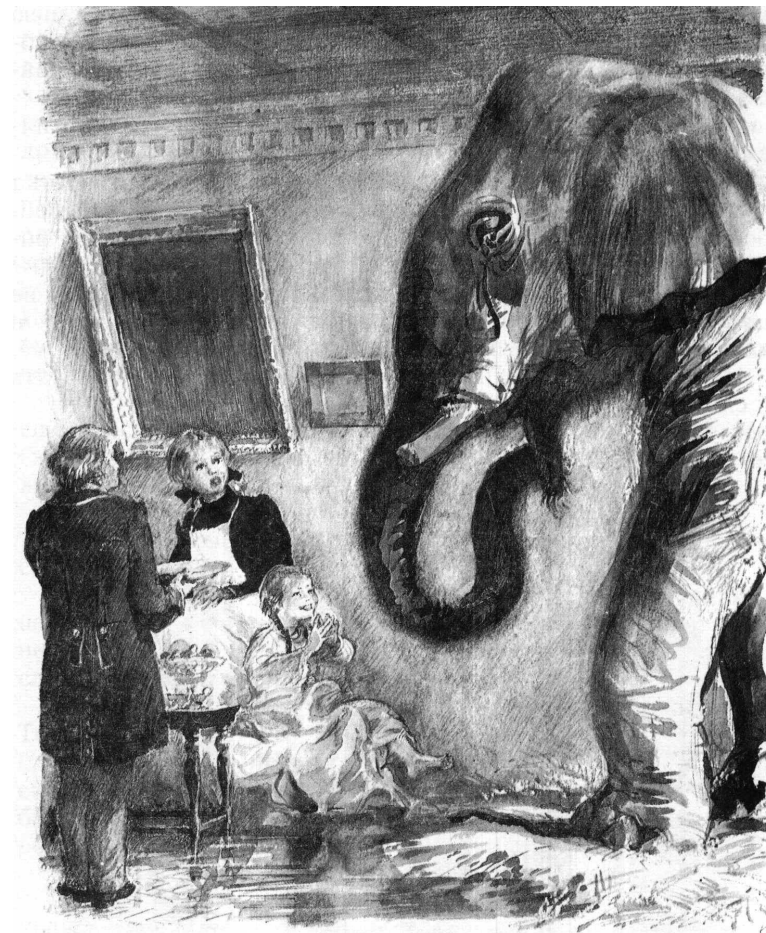


Иллюстрация из книги А. Куприна «Рассказы» (М.: Детская литература, 1976).
Художник С. Монахов

ногу к столбику приковали, как того каторжника. Сено жрет. Ей-богу. Прямо-таки берет сено хоботом, как рукой, и вверх подымает целую охапку... помахает-помахает и потом в рот засовывает. А ротик у него — ну совсем маленький, прямо крошечный, как кувшинчик, деваться некуда. И народу вокруг! <...>

Она доверчиво и нежно заглядывала ему в глаза.

— И зачем это, Костичка, на таком ответственном строительстве зверинец делают?

Ищенко солидно сопел.

— Как это зачем? Очень даже просто, зачем. Для культурного сопровождения. Некоторые, чем под бараками в очко играть, пусть лучше зверями интересуются.

Она вздыхала.

— Это верно.

— Очень ясно.

— И для деток интересно посмотреть, правда, Костичка?

— Очень ясно. Наша партия и рабочий класс занимаются детьми тоже в первую очередь.

— Деточки... — сказала Феня и вдруг вся пошла темным румянцем и застенчиво положила ему лицо на грудь.

[Катаев 1960, 176–177]

Особая симпатия взрослых членов семьи к слону в зверинце — устойчивый мотив литературы для детей: «А когда мы пришли, папа сказал: “К слону”, — потому что слон был у папы самый любимый во всем зоопарке. Папа всегда ходил к нему первому, как к царю. Поздоровается со слоном, а уж потом отправляется, куда глаза глядят» [Драгунский]. То же иррациональное влечение к слону обнаруживает на протяжении всех эпизодов, происходящих в зоосаде, мама рассказчика в цикле «Что я видел» Б. Житкова:

Мама стала всех спрашивать:

— Где слоны? Где слоны?

А я сказал маме:

— Почему слоны?

Мама сказала:

— А вот потому. Иди скорей.

<...> Мама сказала, что надо скорей к слонам, и мы пошли. Я хотел еще на мишек смотреть, а мама сказала:

— Ну, идем к слонам. Так мы никогда не дойдем... И сказала, что так мы никогда до слонов не дойдем. <...> Я даже бежал, потому что мама очень скоро шла.

И мы пришли, где слоны.

[Житков]

Ребенок же пытается преодолеть свой страх перед огромным животным:

И я стал бояться. И сказал маме тихонько:

— Я боюсь. Чего он сюда идет?

А один дядя услышал, как я говорю, и сказал громко:

— Он боится, что слон на нас идет! Ха-ха-ха! <...>

Никто ничего не говорил, только один дядя сказал, что тот слон — мама.

И что «вот у твоей мамы усов нет, так и у той слоники клыков нет». У слоних клыков не бывает.

[Житков]

Страх ребенка перед слоном в этом эпизоде «снят» через изображение его необычного облика и привычной семейной роли, которые ему приписываются повествователем или персонажами. Таким образом, в своем общении в зверинце слон и ребенок никогда не оказываются наедине друг с другом, ребенку всегда сопутствуют родители — папа или мама.

С другой стороны, в предельно «взрослой» книге автотопсихонализа М. Зощенко «Перед восходом солнца» истоки многочисленных фобий («тигры», «рука» и т. д.) рассказчика найдены, как известно, в его детстве, в том числе и походах вместе с взрослыми в зоосад:

Мать держит меня на руках. Мы смотрим зверей, которые в клетках. Вот огромный слон. Он хоботом берет французскую булку. Проглатывает ее.

Я боюсь слонов. Мы отходим от клетки.

Вот огромный тигр. Зубами и когтями он разрывает мясо. Он кушает.

Я боюсь тигров. Плачу.

Мы уходим из сада.

Мы снова дома. Мама говорит отцу:

— Он боится зверей.

[Зощенко 1994, с. 561]

Сила и ярость слона как огромного и дикого животного, против его воли заключенного в клетку или привязанного, становились поводом для сюжетообразования совсем другого типа. Так, мотивы бунта слона и / или его побега из зверинца, которым аккомпанирует чрезмерное буйство всей природы, создали особый сюжет русской литературы (См. «Слоновья прогулка» А. Куприна, «Слоненок» Н. Гумилева, «Время, вперед!» В. Катаева). Бунт зверей в «Крокодиле» (1916) К. Чуковского актуализирует страх девочки перед слоном:

Милая девочка Лялечка!

С куклой гуляла она

И на Таврической улице

Вдруг увидела Слона.

Боже, какое страшилище!

Ляля бежит и кричит.

[Чуковский 1975, с. 158]

В унижительных для него условиях стационарного или передвижного зверинца, публичного зрелища («по улицам слона водили») слон может стать и объектом издевательств со стороны детей: «Там слон — забава для детей, // Игрушка глупых малышей» [Чуковский 1975, с. 155]; «За репицу слона // Хватаются мальчишки // Срывая прелый волос» [Бурлюк 2002, с. 473]. Тем не менее по отношению к персонажам-детям этот мотив не получает развития. Поэтому чаще всего отношение слона к взрослым и детям в зверинце остается контрастным:

Надо сказать, что людей, особенно после смерти Нелли, Зембо не любил. Нередко в булках, которые ему давали, попадались булавки, гвозди, шпильки и осколки стекла; праздные шалопаи пугали его внезапно раскрытыми зонтиками, дули ему нюхательным табаком в глаза. Очень часто жалкий чиновник, вода в праздник свою жену, детей, свояченицу и племянницу по зоологическому саду, отличался пред ними храбростью: щелкал бедного Зембо ногтем по концу хобота или совал ему в ноздри зажженную сигару, но благополучно и поспешно отступал, когда Зембо высовывал из загородки свой хобот, которым он мог бы убить не только человека, но и льва. Как часто без нужды и смысла бывает человек жесток к животным!

Заго были у него и настоящие друзья, особенно из детей. Их он принимал радостно, трубил им навстречу, разевал широко свой смешной треугольный мохнатый рот и дул им в лицо из ноздрей своим теплым, сильным, приятным санным дыханием.

[Куприн 1964, 5, с. 331]

В сюжетной ситуации «мальчик и слон», в которой, как мы убедились выше, мальчик чаще всего мучает слона или боится его, могут актуализироваться и совершенно иные роли. Так, символика Зоосада как Сада / Эдема / была положена в основу лирико-автобиографической поэмы Вяч. Иванова «Младенчество». Ее лирический герой видит слона то ли во сне, то ли наяву:

Но первый сон, душе любезный,
В окне привидевшийся сон —
Был на холме зеленом слон.
С ним Персы, в парчевых халатах,
Гуляли важно... Сад зверей
Предстал обителью царей,
Пленных в сказочных палатах,
Откуда вспыхивал и мерк
Хвостом павлиньим фейерверк.

[Иванов 1995, с. 15]



Иллюстрация с обложки книги А. Куприна «Слон» (М.: Детская литература, 1977).
Художник Д. Боровский

Персонаж Вяч. Иванова созерцает изначальный архетип Рая — огороженный персидский царский зверинец, название которого (paigi daēza) было усвоено сначала античной, а затем и христианской культурой как имя потерянного человечеством Рая («ὁ παράδεισος — paradisos»). Мальчик наяву грезит символическими архетипами всего человечества, пространственно-биографическая близость героя к Московскому зоосаду переосмысливается как способность чистого

душой ребенка, растущего в религиозной семье, воспринимать зоосад в духе «анаменизиса» библейского Эдема («мой детский, первобытный Рай») [Там же, с. 14]).

Однако Иванов использует и поэтические возможности нарратива: текстообразующее значение в нем получает рифма «сон» — «слон», которая в русской реалистической прозе начала XX в. уже была использована в линейном сцеплении двух повествовательных мотивов (во сне персонажи видят слона). Так, в рассказе Куприна «Слон» девочка требует слона, увидев его сначала во сне, а затем наяву, проснувшись; после общения оба — девочка и слон — видят счастливые сны:

Но однажды утром девочка *просыпается* немного бодрее, чем всегда. Она что-то видела во сне, но никак не может вспомнить, что именно, и смотрит долго и внимательно в глаза матери.

— Тебе что-нибудь нужно? — спрашивает мама.

Но девочка вдруг *вспоминает свой сон* и говорит шепотом, точно по секрету...

[Куприн 1964, 4, с. 402].

На другой день девочка *просыпается* чуть свет в прежде всего спрашивает:

— А что же *слон*? Он пришел?

[Там же, с. 405]

В эту ночь Надя *видит во сне*, что она женилась на Томми, и у них много детей, маленьких, веселых слонят. *Слон*, которого ночью отвели в зверинец, тоже *видит во сне* милую, ласковую девочку. Кроме того, ему *снятся* большие торты, ореховые и фисташковые, величаво с ворота...

[Там же, с. 408]

Сон о слоне и сон слона явно связаны с мотивом исполнения желаний, сферой несбыточного, но притягательного.

В современной детской поэзии рифма «сон — слон» продолжает жить своей жизнью, как в стихотворении Ирины Токмаковой «Сонный слон»:

Динь-дон. Динь-дон.
В переулке ходит слон.
Старый, серый, сонный слон.
Динь-дон. Динь-дон.
Стало в комнате темно:
Заслоняет слон окно.

Или это снится сон?

Динь-дон. Динь-дон.

[Токмакова]

Одними из актантов сюжетной ситуации «ребенок и слон в зверинце» в начале XX в. были слон и девочка. Их необычные отношения становятся сюжетом детской литературы, воспитывающей маленького читателя / читательницу в духе любви к животным. Рассказ А. И. Куприна «Слон», в котором он является текстообразующим, был напечатан в детском журнале «Тропинка» за 1907 г.

В русской прозе первой трети XX в. коммуникация посетителя зверинца и животного в клетке — довольно распространенное событие не только в поэзии и прозе для детей («Зверь молчит» И. Бабеля, «Дэзи» Н. Никитина, «Зоо, или письма не о любви» В. Шкловского). В сборнике И. Бунина «Божье древо» (1931) была напечатана миниатюра, название которой совпало с заголовком рассказа Куприна. Однако бунинский текст в несколько раз короче и напрочь лишен сентиментальности. Его сюжетная ситуация почти не развернута во времени: все события происходят в течение одного дня, в то время как у Куприна она растянута на несколько дней и даже недель, если иметь в виду начало болезни девочки. У Бунина нет счастливого финала, девочка и слон остаются анонимны. Хотя жизнь девочки в кругу семьи в бунинском рассказе почти не изображена, система его персонажей довольно сложна (девочка, мама, слон, дама, мальчик).

В миниатюре Бунина общение со слоном в зверинце высвечивает «природу» в зооморфной («лисенок») девочке, слон обнаруживает не только более сложную зооморфность («свинные глазки»), но и способность понимать настроение человека:

Худенькая, живоглазая девочка, *похожая на лисенка*, необыкновенно милая от голубой ленточки, бантом которой схвачены на темени ее белобрысые волосики, во все глаза смотрит в зверинце на покатуую шершавую громаду слона, тупо и величаво обращенную к ней большой, широколобой головой, лопухами облезлых ушей, голо торчащими клыками и толстой, горбатой трубой низко висящего хобота с черно-резинной воронкой на конце. Тонким голоском:

— Мама, отчего у него ноги распухли?

Мама смеется. Но смеется и сам слон. Склоняя широколобую голову, смотрит и он на девочку, и в его *свинных глазках* явно блещет что-то хитрое и веселое. Он от удовольствия весь раскачивается, начинает волновать хобот — и вдруг, в трогательной беспомощности, в невозможности

иначе выразить свои чувства и мысли, крутым изгибом взвивает его кверху, показывая его исподнюю влажно-телесную мякоть, рога обнаженных клыков и нелепо-маленький рот между ними, с мучительным наслаждением катит из своих страшных недр глухой гром, рокот, потом мощно и радостно-глупо трубит, сотрясая весь зверинец.

[Бунин 1954, с. 181]

Девочка и слон эмпатически совпадают друг с другом в ситуации смеха. В литературный контекст этого эпизода входят и жанр басни, в котором часто взаимодействуют человек и животное, и парадигма натурализма, требующая уподобления персонажей животным, и «толстовство», не чуждое Бунину, и его собственная любовь к изображению всего «звериного», природного в человеке.

Этот эпизод нужен автору как антитеза следующему за ним, в котором во время обеда, в обществе уже дамы и мальчика, девочка в их присутствии начинает вести себя крайне неестественным образом:

А за обедом прибавили цветную капусту и были гости — полнеющая, но еще моложавая и красивая дама с черноглазым мальчиком, очень молчаливым и внимательным.

И *мама рассказала о слоне* и о том, как спросила девочка о его ногах. И девочка поняла, что она сказала смешно и что ею восхищаются, и стала изгибаться, вертеть головкой, неожиданно и не в меру звонко захохотала.

— Прелестный ребенок! — задумчиво сказала дама, *без стеснения* глядя на нее.

И она заболтала ногами и *капризно* повторила:

— Нет, мама, правда: отчего у него ноги распухли?

Но мама улыбнулась *уже нарочно* и заговорила с дамой о чем-то другом, совсем неинтересном. И тогда, *искоса поглядывая на мальчика*, девочка ерзнула со стула, подбежала к буфету и, *чтобы опять обратить на себя внимание*, стала пить воду прямо из горлышка графина, задыхаясь, булькая и обливая себе подбородок. А когда совсем облилась и захлебнулась, бросила и заплакала.

[Там же, с. 181–182]

Каждый из двух актантов интересующей нас сюжетной ситуации — девочка и слон — восполняет свою «недостачу»: слон очеловечивается, эмпатически совпадая с настроением девочки и ее животной природой; в рассказе Куприна он даже социализируется и ведет себя как «друг» девочки. Можно предположить даже, что происходит и сюжетное событие, имея в виду осуществленную коммуникацию, произошедшее взаимопроникновение двух разных миров: мира людей и мира животных. Девочка с точки

зрения архетипической символики олицетворяет собой природу и душевную чистоту человека, которые открыты навстречу «прирученной», кроткой природе слона. Но это тяготение друг к другу двух противоположностей — маленького и большого, женского и мужского.

Рассказ Куприна больше похож на «святочный» тем, что появление слона, ввод его в дом и общение с ним играют сюжетную роль, сопоставимую с мотивом чуда в святочном рассказе. Но у Куприна это еще и сказочное «исполнение тайных желаний, фантазий принцессы», которое исцеляет скучающую девочку из богатой и влиятельной семьи. Круг персонажей намного шире, чем у Бунина, и включает в себя, помимо родителей и слона, доктора и хозяина зверинца. Последний — своего рода «двойник» слона, а его дочь — двойник героини: «Немец густо смеется. Он сам такой большой, толстый и добродушный, как слон, и Наде кажется, что они оба похожи друг на друга. Может быть, они родня?» [Куприн 1964, 4, с. 404]; «У меня, знаете, есть тоже одна дочка, такая же маленькая, как и вы. Ее зовут Лиза. Томми с ней большой, очень большой приятель» [Там же, с. 405].

Степень «очеловеченности» животного у Куприна выше, чем у Бунина. Слон не просто содержится в клетке зверинца, но выступает с номерами в зверинце-цирке («ученые звери»), демонстрирует некоторые вполне человеческие навыки, привык общаться с людьми:

Особенно отличается самый большой слон. Он становится сначала на задние лапы, садится, становится на голову, ногами вверх, ходит по деревянным бутылкам, ходит по катящейся бочке, переворачивает хоботом страницы большой картонной книги и, наконец, садится за стол и, повязавшись салфеткой, обедает, совсем как благовоспитанный мальчик.

[Там же, с. 402]

Как «воспитанное животное», слон обращается и с девочкой, на правах нового приятеля обедая с ней, рассматривая ее книги:

Она и ему протягивает руку. Слон осторожно берет и пожимает ее тоненькие пальчики своим подвижным сильным пальцем и делает это гораздо нежнее, чем доктор Михаил Петрович. При этом слон качает головой, а его маленькие глаза совсем сузились, точно смеются.

— Ведь он все понимает? — спрашивает девочка немца.

— О, решительно все, барышня!

— Но только он не говорит?

— Да, вот только не говорит. У меня, знаете, есть тоже одна дочка, такая же маленькая, как и вы. Ее зовут Лиза. Томми с ней большой, очень большой приятель.

[Там же, с. 404]

Напротив его садится девочка. Между ними ставят стол. Слону подвязывают скатерть вокруг шеи, и новые друзья начинают обедать. Девочка ест суп из курицы и котлетку, а слон — разные овощи и салат. Девочке дают крошечную рюмку хересу, а слону — теплой воды со стаканом рома, и он с удовольствием вытягивает этот напиток хоботом из миски. Затем они получают сладкое — девочка чашку какао, а слон половину торта, на этот раз орехового. Томми согласен. Он смеется, берет Матрешку за шею и тащит к себе в рот. Но это только шутка. Слегка пожевав куклу, он опять кладет ее девочке на колени, правда немного мокрую и помятую.

Потом Надя показывает ему большую книгу с картинками и объясняет:

— Это лошадь, это канарейка, это ружье... Вот клетка с птичкой, вот ведро, зеркало, печка, лопата, ворона... А это вот, посмотрите, это слон! Правда, совсем не похоже? Разве же слоны бывают такие маленькие, Томми?

Томми находит, что таких маленьких слонов никогда не бывает на свете. Вообще ему эта картинка не нравится. Он захватывает пальцем край страницы и переворачивает ее.

[Там же, с. 406]

Автор и героиня соотносят живого, настоящего слона (в символическом плане он действительно возвращает девочку к жизни, исцеляет ее) с его симулякрами — слонем на картинке в книжке, слонем-игрушкой. Девочке нужен контакт с живым, настоящим животным: «Мама... а можно мне... слона? Только не того, который нарисован на картинке... Можно?» [Там же, с. 403].

Она идет в кабинет и говорит папе, что девочка хочет слона. Папа тотчас же надевает пальто и шляпу и куда-то уезжает. Через полчаса он возвращается с дорогой, красивой игрушкой. Это большой серый слон, который сам качает головою и машет хвостом; на слоне красное седло, а на седле золотая палатка и в ней сидят трое маленьких человечков. Но девочка глядит на игрушку так же равнодушно, как на потолок и на стены, и говорит вяло:

— Нет. Это совсем не то. Я хотела настоящего, живого слона, а этот мертвый.

— Ты погляди только, Надя, — говорит папа. — Мы его сейчас заведем, и он будет совсем, совсем как живой.

Слона заводят ключиком, и он, покачивая головой и помахивая хвостом, начинает переступать ногами и медленно идет по столу. Девочке

это совсем не интересно и даже скучно, но, чтобы не огорчить отца, она шепчет кротко:

— Я тебя очень, очень благодарю, милый папа. Я думаю, ни у кого нет такой интересной игрушки... Только... помнишь... ведь ты давно обещал свозить меня в зверинец посмотреть на настоящего слона... и ни разу не повез...

[Там же, с. 404]

Сюжетная ситуация ввода животного в городскую квартиру является, как это часто бывает, и творческой метаситуацией самого писателя Куприна. Известно, что, когда он писал рассказ о лошади («Изумруд»), он все время проводил в конюшне и даже однажды, к ужасу своей жены, привел лошадь в спальню на несколько дней, чтобы следить за тем, как она спит, и узнать, видит ли она сны. «Изумруд» был написан и опубликован в том же 1907 г., но уже во вполне «взрослом» альманахе «Шиповника». Реализм, предполагающий «живой» контакт автора и читателя с предметом изображения / воображения, здесь доведен до почти неправдоподобной, но реалистически тем не менее мотивированной ситуации: для слона убирают двери, его заманивают на второй этаж, ему постилают сено и т. д.

Итак, несмотря на всю разность художественных систем, ситуация «слон и ребенок» воплощается, прежде всего, в отношениях «слона и девочки». Эта ситуация архетипична и восходит к процессу приручения и усмирения чудовища «принцессой», в конечном счете — окультуривания и антропоморфизации самой природы. Встреча девочки и слона приносит пользу обоим участникам ситуации: слон получает еду и удовольствие, девочка возвращается к жизни или к естественному для нее состоянию ребенка.

Источники

Библия. М., 1983.

Бунин И. А. Слоны // Бунин И. А. Собр. соч. в 5-ти т. М.: Правда, 1956. Т. 4. С. 181–183.

Бурлюк Н. Зверинец в провинции // Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения. СПб., Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. С. 473–474.

Драгунский В. Ю. Денискины рассказы [Электронный ресурс] / URL: http://www.teremok.in/Pisateli/Rus_Pisateli/dragunski/slon_radio.htm (дата обращения: 10.01.2014).

Житков Б. Что я видел. [Электронный ресурс] / URL: http://az.lib.ru/z/zhitkow_b_s/text_0390.shtml (дата обращения: 10.01.2014).

Заболоцкий Н. Собр. соч.: в 3-х т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1. Столбцы и поэмы 1926–1933; Стихотворения 1932–1958; Стихотворения разных лет; Проза.

Зоценко М. Собр. соч. в 3-х т. Т. 3. М.: Терра-Terra, 1994.

Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 2. СПб.: Академический проект, 1995.

Катаев В. Время, вперед! М.: Гос. изд. худож. лит., 1960.

Куприн А. И. Слон // Куприн А. И. Собр. соч.: В 9-ти т. Т. 4. М., 1964. С. 398–409.

Куприн А. И. Слоновья прогулка // Собрание сочинений в 9 томах. Т. 5. М.: Правда, 1964. С. 328–334.

Маяковский В. Собр. соч.: В 2-х т. М.: Худож. лит. 1982.

Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22-х т. Т.10. Повести и рассказы. 1872–1886. М.: Худож. лит. 1982.

Токмакова И. Сонный слон. [Электронный ресурс] / URL: <http://allforchildren.ru/> (дата обращения: 10.01.2014).

Хлебников В. Творения. 1986. М.: Советский писатель, 1986.

Чуковский К. Чудо-дерево. М.: Детгиз, 1975.

Исследования

Белова О. В. Славянский бестиарий. М.: Индрик, 2001.

Иванов Вяч. В. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 198. Труды по знаковым системам. III. 1967. С. 156–171.

Перцова Н. Н. Куда идет слон из стихотворения В. Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» [Электронный ресурс] / URL: http://ka2.ru/nauka/pertsova_1.html (дата обращения: 10.01.2014).

Collin de Plancy J. A. S. Dictionnaire infernal. Paris: Henri Plon, 1863.

Rossel H. R. Demonology // The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology. N. Y.: Bonanza Books, 1981. P. 126–130.

Е. Бабкина

РУССКОЯЗЫЧНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ ДЛЯ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ВОЗРАСТА «ЛАСТОЧКА» (ХАРБИН, 1926–1945 ГГ.)

Статья посвящена истории возникновения и функционирования журнала «Ласточка» — популярного периодического издания для детей русского зарубежья Дальнего Востока. Издательская деятельность дальневосточной эмиграции обусловила появление детского журнала, основанного на традициях российской детской периодики XIX — начала XX вв., развивавшегося под воздействием сложных культурно-исторических событий Восточной Азии 1920–1940-х гг.

Ключевые слова: журнал «Ласточка», журналистика для детей, русское зарубежье, Дальний Восток.

Несмотря на неослабевающий интерес к литературе и журналистике русского зарубежья Дальнего Востока, многое, в силу закрытости и ограниченности изданий, выходящих за рубежом в 1920–1940 гг., остается неисследованным. В частности, слабо изученной является деятельность газет и журналов для детей, выпускавшихся в послереволюционный период русскими эмигрантами в Китае и Маньчжурии.

Периодические издания для детей русских эмигрантов в Маньчжурии возникли в начале 1920-х гг.: в русском Харбине издавались двухнедельник «Василечки», «Журнал детских развлечений», «Игрушка» и другие.

Среди детской периодики русского зарубежья Дальнего Востока беспрецедентным по своей доступности и продолжительности выпуска изданием стал двухнедельный иллюстрированный журнал для детей младшего возраста «Ласточка». Первый номер журнала вышел в свет в Харбине 15 октября 1926 г., последний — в августе 1945 г.

Первый издатель и редактор «Ласточки» А. Я. Буйлов не сумел грамотно организовать выпуск и сбыт издания: небрежность в оформлении и бессистемный подбор материала не привлекли

внимания подписчиков — родителей маленьких читателей, а дороговизна типографских расходов усугубила положение — журнал оказался под угрозой закрытия [Васильева 2005]. Вторую жизнь «Ласточке» подарил Е. С. Кауфман, директор-распорядитель издательства «Заря», который буквально за бесценок в 1931 г. купил издание и сделал его самым популярным русским детским журналом не только в Китае, но и в Японии, Германии, Франции, Турции, США. Под его руководством «Ласточка» просуществовала до 1945 г.

Несомненным достоинством журнала «Ласточка» стала регулярность выхода в свет (два раза в месяц), что позволяло публиковать в нем не только небольшие рассказы, но и повести с продолжением, готовя юного читателя к восприятию произведений крупных жанров, составляющих основу русской классической литературы. Журнал можно было получить по подписке или же приобрести через сеть розничной продажи, что давало ему несомненное преимущество перед книгой. Несмотря на сложные финансовые условия, в которых находились издатели-эмигранты, журнал традиционно печатался на плотной бумаге хорошего качества с использованием иллюстраций, шрифтом, удобным для детского чтения.

На протяжении почти четверти века существования «Ласточки» редакторский коллектив журнала менялся не раз. После покупки издания Е. С. Кауфман совместно с М. С. Рокотовым возглавлял редакторский отдел с 1931 по 1935 гг. С 1935 по 1941 гг. «Ласточку» редактировал М. О. Данилов, в период с 1942 по 1945 — Е. А. Васильева.

Почти все редакторы «Ласточки» до начала работы в журнале не имели опыта работы в издательском деле и журналистике. История жизненного и профессионального пути М. С. Рокотова (Бибинова) и Е. А. Васильевой показывает, как люди разных судеб, профессий и поколений объединились во имя общего дела и сделали все возможное для развития детской журналистики в изгнании [Бабкина 2014]. Редакторский коллектив «Ласточки» сумел создать прочное литературное содружество, куда был открыт доступ всем работникам пера, неравнодушным к интересам подрастающего поколения.

Журнал «Ласточка» стремился использовать то лучшее, что было в русской литературе XIX — начала XX вв. для детей. До революции в России, в основном в Петербурге и Москве, издавалось около трехсот детских и юношеских журналов. Каждый из них имел свои особенности, но большинство из них ориентировались на заветы родоначальника отечественной журнальной периодики для детей



«Ласточка» 1933. № 8

Н. И. Новикова, чей журнал «Детское чтение для сердца и разума» (1785–1789) ставил своей задачей воспитание душевных качеств и развитие интеллектуальных способностей ребенка.

Проблема духовного развития подрастающего поколения в эмиграции в силу социокультурных обстоятельств заметно актуализировалась. Издатели «Ласточки» осознавали, что для детей дошкольного и младшего школьного возраста воспитание чувств не менее важно, нежели развитие ума. Профессиональные принципы детской журналистики Н. И. Новикова: сочетание художественного и научно-познавательного материала, ориентация на грамотную русскую речь и корректный разговорный стиль, нацеленность на гармоничное развитие ребенка, стремление заинтересовать его, отсутствие нарочитой назидательности — легли в основу детского журнала русских эмигрантов.

Первый издатель и редактор, основатель «Ласточки» А. Я. Буйлов, в предисловии к первому номеру писал: «Мы глубоко убеждены, что издаваемый нами журнал необходим в каждой семье как постоянный спутник ребенка. Стихи, рассказы и сказки, вполне понятные и дающие детям не только гармонию звука, но и красочное изображение в красивой речи близких им картинок разных моментов их собственной жизни, или иллюстрирующие природу

и животный мир, — как нельзя лучше помогают, во-первых, развивать ум, сердце и эстетические наклонности подрастающего человека; во-вторых, учат красиво говорить на родном языке и, наконец, незаметно укрепляют память, что так важно в детском возрасте» [Хисамутдинов 2002].

Продумывая наполнение журнала, издатели «Ласточки» сделали ставку на проверенные временем традиции. Многие из содержания и структуры самого популярного в эмиграции издания пришло из журналов «Новое детское чтение» (1776–1847), «Задуманное слово» (1876–1917), «Игрушечка» (1880–1912), «Родник» (1887–1917), «Юный читатель» (1899–1908), «Светлячок» (1902–1920), «Тропинка» (1906–1912), «Маяк» (1909–1918), «Всходы» (1911–1915) и др.

Ориентируясь на традиции «Светлячка», А. Я. Буйлов включал в содержание номеров рассказы и стихи. Для поддержания материальной базы издания основатель «Ласточки» предложил читателям присылать для публикации фотографии детей. Впоследствии «Конкурс прелестного ребенка» стал постоянной и одной из самых любимых рубрик среди читателей «Ласточки».

В 1931 г. из «Светлячка» и «Игрушечки» в «Ласточку» пришла рубрика с приложением, посвященным ручному труду: приложение включало материалы и инструкции по изготовлению игрушек и поделок. Как в «Новом детском чтении», на страницах «Ласточки» рассказывалось о русском патриархальном быте и русских обычаях.

Издатели ставили задачу сохранить у детей из семей эмигрантов представление о традиционных ценностях русской культуры. Значительную помощь в этом призван был оказать русский фольклор. Предполагалось, что, благодаря фольклору, ребенок легче входил в окружающий мир, полнее ощущал прелесть родной природы, усваивал представления народа о красоте, морали, знакомился с обычаями, обрядами — то есть вместе с эстетическим наслаждением впитывал культурное наследие народов утраченной страны.

Условия эмиграции, в отличие от метрополии, позволяли издателям предъявлять особые требования в изложении азов православия. В ежегодных рождественских и пасхальных выпусках «Ласточки» публиковались стихи, сказки, статьи, пьески, которые поддерживали у детей интерес к традициям, связанным с православием, а для многих юных читателей раскрывали их впервые. Так, в статьях «Почему устраивают елку?» (№1, 1932 г.) и «Почему празднуют Пасху?» (№9, 1932 г.) в доступной для ребенка форме представлено переложение

библейской легенды о рождении и воскрешении Христа. Чтобы облегчить восприятие русских реалий, авторы широко использовали иллюстративный материал.

Московский журнал «Маяк» содержал раздел «Письма наших читателей и ответы на них». В харбинской «Ласточке» этот раздел несколько трансформировался, получив название «Наши читатели — сами писатели». Рубрика делала ставку на обратную связь с подписчиками, стимулировала развитие творческой инициативы детей: публиковала их стихи, рассказы, являлась посредником в переписке юных читателей Азии и Европы. Большой объем поступавшей в редакцию детской корреспонденции отражал рост потребностей читателей в доверительном общении, творческом самовыражении.

Процесс создания «Ласточки» был долгим и непростым, но шаг за шагом журнал набирал силу, формировал свое «лицо», завоевывая себе популярность. Очевидно, что столь продолжительный успех журнала не сводился к слепому копированию рубрик дореволюционных российских изданий. Во многом формирование содержания «Ласточки» было обусловлено оригинальной концепцией журнала. Редакторский коллектив предъявлял высокие требования к материалам, поступающим в журнал. Детская литература должна была не только развлекать и просвещать, но и формировать ценностные ориентиры, охватывающие как сферу материальной деятельности, так и область сложных человеческих отношений.

Содержание журнала составили три типа текстов:

- произведения, прямо адресованные детям;
- произведения, созданные для взрослых, но нашедшие отклик у детей (притчи, библейские предания, рекламные объявления, адаптированные к детскому восприятию);
- произведения, сочиненные детьми (детское литературное творчество).

При этом основное содержание «Ласточки» составили не столько ценные в художественном отношении произведения, сколько не признанные таковыми. Несмотря на трепетное отношение представителей дальневосточной эмиграции к русскому литературному наследию Золотого века, произведения А. С. Пушкина, П. П. Ершова, И. А. Крылова, С. Т. Аксакова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и других отечественных классиков (в том числе и детской литературы) журнал не публиковал. Издатели обращались к творчеству своих не менее талантливых поэтов-современников: Корнея Чуковского, Саши Черного. Но их стихи печатались нечасто.

Многие эмигранты, в спешке покидая Россию, брали с собой лишь самое необходимое, и книги, увы, зачастую не входили в этот перечень. Будучи в эмиграции, большинство россиян не имели ни возможности, ни средств на их приобретение, но издатели журнала публиковали в основном повести, рассказы и стихи своих современников, писателей-эмигрантов. М. Талызин, Б. Инсаров, О. Черков, Е. Шредер, В. Уральский, Ф. Чудаков, А. Доганович, А. Алтаев, А. Рамзина, М. Тергала, М. Львова, Сибиряк, Герасимов-Сунгарийский — вот далеко не полный перечень писателей-любителей, обративших свое творчество к детской аудитории (некоторые рассказы и очерки были написаны под псевдонимами).

Осознавая значительную роль литературы в формировании мировоззрения подрастающего поколения, многие «взрослые» профессиональные поэты дальневосточного зарубежья активно сотрудничали с детскими и юношескими журналами. Так, старший секретарь Христианского Союза Молодых Людей (ХСМЛ), известный не только в дальневосточном зарубежье поэт А. А. Ачаир, которому было поручено ведать образовательным отделом Союза, в одном из посланий к писателю Г. Д. Гребенщикову с горечью отмечал: «Очень жаль мне молодых. Взрослые их совсем игнорируют. Оставили. Да и верно: самим тяжело жить. Судить нельзя. Но от этого никому не легче» [Новый журнал 2009]. Именно поэтому как своей личной первостепенной задачей, так и задачей Союза, он считал оказание моральной поддержки подрастающему поколению, ратовал за «гармоническое развитие личности» [Новый журнал 2009].

На страницах «Ласточки» и в других эмигрантских изданиях А. Ачаир печатал свои стихи для детей и о детях «Воробьи», «Веселые снежки», «В день рождения Гали», «Негритята в ванночках. Аллочкины картинки», «Носорог с фонариком», «Петя-негритос» и другие. В них поэт обращался к тому, что близко и понятно каждому малышу — природе, быту, при этом изображал привычное и обыденное в новом, необычном ракурсе, стремясь в оригинальной, но простой, доступной для детей форме проложить путь к красоте, «возжечь факел духа во мгле повседневных забот...» [Новый журнал 2009]. Интимность и задушевность чувства в стихах А. Ачаира сочеталась с доброй иронией и шуткой, пробуждала в юных читателях интерес к жизни во всех, даже незначительных ее проявлениях, жажду познания, стимулировала интерес к родной культуре, любовь к русскому слову, внимание к словотворчеству.

Эпистолярное наследие поэта позволяет нам судить о том, насколько сложно в условиях эмиграции было реализовать поставленные педагогические задачи: «Условия работы с молодежью в Харбине очень тяжелы, и я лично не смог бы никогда справиться с этим делом, будучи одиноким» [Новый журнал 2009]. Он хотел, чтобы психологически точные, тонкие тексты «Ласточки», созданные писателями-эмигрантами, воспитывали чувства и мысли, помогали растущему человеку укреплять в себе жизнестойкие силы.

Все произведения, публикуемые в журнале, были написаны легким, понятным для детей языком и отличались жанровым разнообразием. Наибольший интерес у юных читателей «Ласточки» вызывали задания развивающего характера: игры, шарады, ребусы, кроссворды и анаграммы. Рубрика «Подумайте-ка!», в которой они публиковались, на протяжении многих лет занимала первые страницы издания. Авторами игр часто являлись сами дети:

Анаграмма

Составили Адик и Люлик Цинбал

Я — ваше любимое животное, перенесите первую букву, и я надеюсь на ногу, перемените еще раз, — и я буду местоимением; снова перемените первую букву, — и я буду частью лица; наконец, последняя замена той же буквы сделает меня неотъемлемым явлением после беготни.

[Ласточка 1932, л. 39 об.]

Магический квадрат

<i>А</i>	<i>А</i>	<i>А</i>	<i>А</i>
<i>Б</i>	<i>Г</i>		<i>З</i>
<i>И</i>	<i>И</i>	<i>М</i>	<i>М</i>
<i>О</i>	<i>О</i>	<i>Р</i>	<i>Р</i>

Переставьте в квадратиках буквы так, чтобы при чтении слева направо и сверху вниз получились одинаковые слова. Первое слово — название времени года. Остальное угадайте сами.

[Ласточка 1932, л. 16]

К содержанию игрового материала редакторский коллектив издания подходил серьезно. Обладая действительно универсальным потенциалом, игра занимает чрезвычайно важное место в формировании человека, является своеобразной школой жизни: в процессе игры ребенок познает мир и свое место в нем. Игры не только развивают ловкость и сообразительность, но и приучают ребенка подчиняться общепринятым правилам: ведь любая игра проходит по заранее

оговоренным условиям. Именно в игре устанавливаются отношения сотворчества и добровольного подчинения по игровым ролям, отрабатываются правила поведения в будущей взрослой жизни. Кроме того, помимо познавательной функции, игровая деятельность выполняет еще и функцию гедонистическую: сам процесс игры, которой увлечен ребенок, вызывает положительные эмоции, приносит ему наибольшее счастье.

Стремление заполнить эмоциональный вакуум, изгнать из детской души вызванные социальными катаклизмами страх и смятение, актуализировали в журнале детские игры с эмоциональной составляющей. Так, незначительная по объему в начале 1930-х гг. рубрика «Подумайте-ка» к 1935 г. значительно увеличилась, вытеснив приложение по ручному труду и рубрику «Отчего и почему?». Интеллектуальные игры дополнились описанием физически активных забав на свежем воздухе, такими, как «заячьи гонки», «поиски клада», «имя из камешков», «дедушка Водяной», и другими.

К разновидностям игровой деятельности на страницах «Ласточки» можно отнести и такое детское увлечение, как коллекционирование. Здесь, как и в спорте, ставятся цели достижения превосходства над другими (собрать больше и лучше). А поскольку коллекционирование требует определенных знаний, то оно способствует развитию личности ребенка. В рубрике «Наши читатели — сами писатели» нередко публиковались письма детей с просьбой о переписке по увлечениям:

Среди наших читателей есть увлекающиеся собиранием марок, которые хотят переписываться с другими читателями с тем, чтобы в каждое письмо вкладывалось <...> несколько марок для коллекций.

Мы получили 2 письма — из Мукдена и из Франции. Кирилл Волков хочет обмениваться марками. <...> Галя Зайцева просит прислать ей китайских, японских и сибирских марок. <...>

[Ласточка 1933, л. 61 об.]

Помимо развивающей функции, коллекционирование выполняет функцию компенсаторную: является способом психологической защиты, снимает внутреннее напряжение [Ильин 2000, с. 46–47]. Увлечение собиранием каких-либо предметов компенсирует дефекты окружающего мира, позволяя ребенку хотя бы на время избежать хаоса. В несовершенном мире сумбурной жизни коллекционирование как игра создает пусть временное, ограниченное, но совершенство.

ПОДУМАЙТЕ-КА!

Где одинаковые собачки?



Четыре милых песика
Уселись чинно в ряд.
Четыре черных носика
Задорно вверх глядят.
Посмотрите внимательно и решите, — какие?

Шарада.
Составил Алеша Федосеев.

Мое первое — междометие, которое произносит человек, если ему что-нибудь не нравится, противно. Второе — фрукт. Все вместе — мужское имя. Какое?

Скрытые слова.
В следующих 4 фразах отыщите скрытые названия сибирских городов:

- 1) В два часа ночи Тамара неожиданно проснулась.
- 2) Я возьму топор, а ты орудуй долотом, — сказал Коля.
- 3) Есть в России маленький городишко Бар. На улицах — грязь

В ошейниках все лаковых,
Как шарик, голова...
Но вовсе одинаковых
Щеночков только два...
непролазная!..
4) — Не убий! — сказал Господь в шестой заповеди.

Анаграмма.
Я — часть человеческого тела. По очереди заменяйте мою первую букву другими, и вы получите новые слова: 1) чем пугают маленьких детей, 2) изгиб берега, 3) продукт питания, 4) рыба. Отгадайте-ка все пять слов!

Шарада.
Составил Алеша Федосеев.

Мое первое — предлог, второе — большой званный обед или ужин, третье — союз, а четвертое — река на юге России.
Все же вместе — мужское имя.

Решение задач из № 24.

Кто это? Кот.
Скрытые слова: Ирис. Мимоза. Олеандр. Роза. Ромашка. Гвоздика. Мак. Резеда.
Магический квадрат: Сова. Олег. Вера. Агат.
Эти задачи правильно решили: Эллен Бревен, Юра и Лея Супринович, Нурия Вагазова, Сева Телгин и Надя и Вера Перфильевы.
Зав. редакционной частью М. С. Иколов. Редактор-издатель Е. С. Кауфман.

«Ласточка» 1933, №2. Иллюстрации Е. А. Васильевой (Юрка)

Игра и литературное творчество соперничают по своей способности разбудить детский интеллект. Очевидно, что жанровая система произведений «Ласточки» определялась не столько замыслом издателей, сколько вкусами юных читателей. Как известно, малыши основное предпочтение отдают стихам и сказкам, следом за лирикой осваивают прозу, а позже — драматургию.

Стихотворения — один из самых популярных текстов «Ласточки». Авторский коллектив журнала на страницах своего издания воссоздал развернутую картину детских увлечений, вовлекая ребенка в ролевые игры, необходимые для его дальнейшей социализации:

МАЛЕНЬКАЯ МАМА

Весь день возилась я с детьми,
С восьми часов утра — капризы:
Чулок порвался у Мими,
Парик отклеился у Лизы...
У Буки — дырка на спине, —
Протерлась, верно, от пружинки!..
Пришлось заплату клеить мне,
Чтоб внутрь не сыпались соринки...
Мишутка бантик потерял,
У Бэби — порвана пеленка,
А чернокожий клоун стал
Капризней малого ребенка...
Детей иметь — не пустяки.
Хлопот с малютками не мало:
Штанишки, платяица, чулки
Я долго в тазике стирала...
Бабэшку нужно укачать,
Пупс рядом с Букой спать не хочет!..
Ну, наконец, — иду я спать...
Приятных снов! Спокойной ночи!

Юрка [Ласточка 1935, л. 34]

Герои многих произведений поглощены радостью движения. Так, например, силу эмоционального переживания от прихода весны в стихотворении «Славная пора» усиливают графическое построение стиха и повторы:

Бегут повсюду ручейки,
И солнышко сверкает;
По лужам пляшут огоньки,
Все тает, тает, тает...
Какая славная пора!
Как солнышко пригрело!..
Алеша с самого утра
Серьезным занят делом:
Пускать по лужам корабли,
Сгонять их отовсюду,
Каналы рыть и из земли

Устраивать запыры!
Вдруг — трах! — плотина прорвалась!
Весь двор залит, забрызган...
И даже Жучка села в грязь
И смотрит с укоризной.

[Ласточка 1932, л. 40]

Известно было детским писателям и то, какое сильное эмоциональное воздействие наряду с ролевыми играми оказывают на детей ритм, необычная мелодика и звукопись:

КУРЬЕРСКИЙ ПОЕЗД

Третий звонок. Дон-дон-дон!
Пассажиры — кошки и куклы — в вагон!
До свиданья! Пишите!
Машите платками, машите!
Машинист, свисти!
Паровоз, пыхти:
Чах-тах...
Поехали — поехали,
Чах-тах-тах.
Кочегар, не зевай!
Чах-тах-тах-тах...
Вот наши билеты, —
Чурки да шкурки,
Бумажки от конфет!
Под уклон, под уклон
Летим, как пуля!
Первый вагон,
Не качайся на стуле!
Эй, вы куда?..
Кондуктор, сюда!
Вон там, сзади —
Взрослые дяди...
Тра-та-та, тра-та-та,
Они без билетов...
Гони их долой!
Чах-тах-тах,
Машинист, тормозите!
Чах-тах-тах...
Первый звонок!
Чах-тах...
Станция «Мартышка»...
Надо вылезать.

Саша Черный [Ласточка 1934, л. 86 об.]

Важная эмоциональная доминанта всех стихотворных произведений «Ласточки» — оптимистическое мироощущение. Среди текстов, написанных писателями и поэтами для читателей журнала, мы не обнаруживаем ни одного с описанием чувства безысходного страдания или горя: «Никогда ни в одном рассказе не было плохого конца... Никогда не было, чтобы ложь и злые поступки торжествовали», — вспоминает Е. А. Васильева [Васильева 2005, с. 99]. Считалось, что психика ребенка плохо приспособляется к мысли о дисгармоничном мире. Дети жаждут счастливой развязки, поэтому для усиления оптимистического настроения произведений авторы часто прибегали к подчеркнuto счастливому концу:

ДРУГ В БЕДЕ

Милый Гопс, дружок мой верный,
На цепи... Как это скверно!..
Впрочем, Гопсик, — не грусти!..
Я тебе в большой салфетке
От обеда две котлетки
Постараюсь принести!..

[Ласточка 1935, л. 48 об.]

Тематика авторской поэзии «Ласточки» разнообразна: поэты обращают внимание ребенка на богатство мира природы и на непрерывность жизненного цикла, стремятся пробудить в детях любовь к животным, вызвать в юном читателе благородную жажду познания.

Основная задача, которую ставили перед собой издатели журнала — пробудить в юной душе сострадание, любовь к ближнему, милосердие. Реальная действительность изгнанников была полна драматизма: голод, лишения, опасность, нависшая над жизнью и свободой. Призывы к милосердию, помощи и состраданию, обращенные к детям и их родителям, постоянно публикуются в «Ласточке»:

НЕ ЗАБУДЕМ БЕДНЫХ ДЕТОК!

Целый день мамуси дома нет...
Мама служит... Бедные ребятки!..
Кто же приготовит им обед?
Кто же спать уложит их в кровати?
Кто осушит море детских слез?
Кто прогонит от дверей «Бабая»?
Этот трудный разрешить вопрос
Пробовала мамочка, вздыхая...

Мы шепнем ей: Мама, не грусти, —
Можно в «Ясли» деток отвести,
Будут там детишки сыты,
И в тепле одеты и умыты...
Но... для «Яслей» нужен светлый дом,
И сухой, да и просторный тоже...
Ничего! Мы денег соберем
И построить этот дом поможем!

[Ласточка 1942, л. 146]

В своих призывах авторы прибегают к различным жанрам: от стихотворения до публицистической статьи:

ЕЛКА БЕДНЫМ ДЕТЯМ

Отклики читателей на призыв Мариночки Дорохиной

Хорошие мысли приходят одновременно: когда печатался уже прошлый номер «Ласточки» с письмом Мариночки Дорохиной, предложившей детям помочь бедным ребятишкам к праздникам, — редакция «Ласточки» получила один доллар и следующее письмо от двух своих читательниц:

Г. Редактор.

Мы разыграли в лотерею два веера за 1 рубль. Этот рублик посылаем Вам и просим передать его самой бедной девочке; пусть она себе купит подарочек на елку, — что она хочет.

Аля Макарова

Тамара Гурылева

Читатели «Ласточки» откликнулись на призыв доброй маленькой Марины Дорохиной, и к моменту печатания этого номера в редакцию поступил пакет вещей от ВИКТОРА РОМАНОВА и пакет с игрушками от ЮРЫ ОСИПОВА.

Доллар Али Макаровой и Тамары Гурылевой и пожертвованные Виктором Романовым и Юрой Осиповым вещи, а также все то, что «Ласточка» получит еще до Рождества, — будет передано возглавляющему «Дом Милосердия» епископу Нестору, который и распределит все между нуждающимися.

Редакция, со своей стороны, передает епископу Нестору для призреваемых им детей некоторое количество номеров «Ласточки» за прошлый год.

[Ласточка 1932, л. 1 об.]

Издатели журнала были убеждены, что душевный труд, который проделывает ребенок, воспринимая тексты подобного содержания, очень важен для воспитания активного человека, наделенного чуткой душой, чувствительной к тяготам внешнего мира.

Авторская поэзия «Ласточки» не только воспитывала и развлекала юного читателя, но и развивала в детях чувство комического, стремилась породить светлый смех, который порицает отрицательные человеческие качества и утверждает положительные:

Расшалился бэби-ежик;
Бросил ложку, бросил ножик,
Влез он в чашку с головой,
Ест усердно завтрак свой!

[Ласточка 1942, л. 105]

В поисках художественного материала подобного содержания редакторы «Ласточки» обратились за помощью к своему современнику, признанному мастеру художественного слова — Саше Черному, чьи стихотворения публиковались в большинстве номеров журнала за 1932–1933 гг.: «Колыбельная песня», «Сверчок», «Когда никого нет дома», «Как засыпает трусишка», «Костер», «Враги». Звучные рифмы, бодрые ритмы, близкое к разговорной речи построение фраз, неожиданный юмор понятны и интересны детям. Особенную ценность стихотворениям Саши Черного придали чувство радости и оптимистическое мироощущение, наполнявшие яркими красками будни юных изгнанников:

КОСТЕР

Эй, ребятишки,
Вместе в кучу
Хворост колючий,
Щепки и шишки,
А на верхушку
Листья и стружку...
Спички, живей!
Огонь, как змей,
С ветки на ветку
Кружит по клетке,
Бежит и играет,
Трещит и пылает...
Шип! Кряк!
<...>
Давайте руки,
И будем прыгать вокруг огня,
Нет лучше шутки —
Зажечь огонь средь бела дня.
Огонь горит,

Наши читатели — сами писатели.

Стихи и письма.

Письмо из Кореи.

Журнал Ваш, „Ласточку“, я очень люблю. А потому прошу Вас высылать мне по 2 экземпляра: один для меня, другой для моей сестреники Тани. Мне 6 лет. По-русски я не умею читать и писать. Поэтому „Ласточку“ мне читает моя мама. Читает мама мне после обеда, если я хорошо кушаю суп. Тогда после сладкого блюда еще слаще, — я получаю „Ласточку“, и мама мне читает его. Я жду не дожусь журнала. Готов получать его каждый день, — вот как люблю!..

Посылаю Вам свою карточку из Кореи. Снят в малороссийском костюме, хотя я и сибирский казак. Скоро снимусь в казацкой форме, — тогда я пришлю Вам еще карточку.

ВАДИМ МИХА ЛОВ.



Елка.

Здравствуй, елочка зеленая!
Как изволишь поживать?
Уж пришла зима студеная, —
Но тебе-ли унывать?
Ты всегда стоишь одетая,
В зелень пышно убрана,
И зима тебе отпаята,
Безусловно не страшна.

Не страшна тебе суровая,
Беспросветная метель, —
На тебе шуба бобровая,
Раскрасавица ты ель.

А уж коль зима постылая
Надоест в лесу тебе, —
Мы тебя, о, наша милая,
Принесем тогда к себе.
Будешь ты на время святок
Нашим гостем дорогим,
Будешь радовать ребяток
Дивным убранством твоим.

Ученик 4-го городского училища
ВАЛЕРИЯ МАРТЫНОВ.

Мишка.

Мишка прыгал и скакал
И чулочек потерял.
Мама очень рассердилась
И сказала: „Мишка, спать!“
И поплелся он в кровать.

ЭЛЛЕН БРЕВЕРН.

Думы мухи.

Снег лежит белее пуха.
Зимний ветер дует.
На окошке сидит муха, —
Думает, горюет:

„Как бы мне валенки,
„Полушубок маленький,
„Шапку-папаху,
„Теплую рубаху
„Да суконные штаны, —
„Дожила бы до весны“.

Писал Георгий Лопатич, 9 лет.

Ласточка, 1933, № 2

И дым глаза ужасно ест.
Костер трещит
Пока ему не надоест <...>

[Ласточка 1933, л. 96 об.]

Безусловно, среди произведений, публикуемых в «Ласточке», наибольший интерес представляет собственно детская поэзия.

Лирические и сатирические, реалистические и романтические стихи юных читателей «Ласточки» раскрывают их психологию, выявляют художественные пристрастия и уровень творческих возможностей, рисуют живую картину детских увлечений, опасений, желаний и сопереживания — всех тех больших мелочей, которыми так полна самая будничная жизнь.

Зачастую поэзия отражает наивные представления ребенка об окружающем мире. Природа, одухотворенная содружеством с человеком, живо и ярко предстает в детских стихах:

У жирафа предлинная шея.
 Это странно, но, в общем, понятно:
 Чем у лакомки горло длиннее,
 Тем еда, без сомненья, приятней.

<...>

Если хочешь иметь такую же шею,
 Ешь сластей побольше да поскорее.

Лара Сунн [Ласточка 1932, л. 51]

Собственно детская поэзия и проза составляли значительную часть публикаций «Ласточки». Для журнала авторитет ребенка-литератора был не менее значим, чем произведения состоявшегося художника слова: издатели «Ласточки» ценили детское творчество в его первичной, не искаженной взрослыми форме, признавали за ним право также называться искусством.

Разумеется, детские произведения, поступающие в редакцию «Ласточки», были далеки от совершенства. Но редакторский коллектив журнала осознанно избегал их литературной правки. В своем отношении к детскому речетворчеству «Ласточка» была, на наш взгляд, близка взглядам К. Чуковского. Выдающийся исследователь психологии детства «от двух до пяти», основоположник детской литературы XX в., он доказывал, что любой ребенок обладает огромными творческими возможностями; что ребенок — величайший труженик на ниве родного языка, который как ни в чем не бывало ориентируется в хаосе грамматических форм, чутко усваивает лексику, учится читать самостоятельно [Арзамасцева 2007, с. 297]. Иначе говоря, протестуя против редактирования сочинений юных авторов, К. Чуковский выступал против канонов взрослой литературы в детском творчестве. Кстати, именно К. Чуковский стал чуть ли не единственным советским поэтом, чьи произведения публиковались на страницах «Ласточки».

Вместе с тем снисходительное отношение взрослых к детским «опусам» имело для издания и отрицательную сторону. Радуясь появлению своих имен в печати, дети буквально заваливали редакцию своими «творениями». Зачастую желание увидеть свое имя на страницах любимого журнала было настолько велико, что побуждало юных читателей лукавить, однако хитрости малышей сразу раскрывались бдительным редактором «Ласточки» Е. А. Васильевой и находили публичное осуждение в рубрике «Почтовый ящик»:

Елене Ковригиной.

Ты прислала нам старое, всем известное стихотворение и пишешь,
 что сочинила его сама. Ай-ай-ай, как некрасиво!

[Ласточка 1942, л. 101 об.]

Поощряя творческие порывы своих читателей, издатели «Ласточки» не только развивали их способности, но и давали малышам необычайный заряд жизнелюбия и жизнестойкости, дарили радость и полноту жизни.

С легкой руки Е. А. Васильевой в «Ласточку» вошли жизнерадостные рассказы о мальчике Юрке и его щенке Бобке, которые впоследствии публиковались отдельными изданиями. Стихи и рассказы о Бобке помогали малышам познавать мир («Привольное дачное житье Бобки с Юркой» [Ласточка 1933, №13, с.4–5]), рассказывали о существующих играх и забавах («Бобка с Юркой — лучшие танцоры» [Ласточка 1933, №10, с. 4–5], «Весенние Бобкины проказы» [Ласточка 1933, №6, с. 4–5]), в легкой шуточной форме давали первые элементарные представления о правилах личной гигиены, распорядке дня. На примерах и ошибках Бобки и Юрки малыши постигали правила поведения в обществе («Неудачное для Бобки первое апреля» [Ласточка 1933, №7, с. 5–6]), этические нормы, учились уважать старших, помогать слабым и обездоленным, и, конечно же, дружить. Популярность их была настолько велика, что «в редакцию часто приходили письма, адресованные Юрке и Бобке. Ребята звали их в гости, обещали угостить чем-нибудь вкусным. Поздравлений к Рождеству с приглашением на елку Юрка и Бобка получали больше, чем редактор журнала. Для детей это были вполне реальные, невыдуманные мальчик и его собачка» [Васильева 2005, с. 99]. Поэтому неудивительно, что рассказы о Юрке и его шаловливом друге находили отклик в душах юных читателей:

Бобка Юрку укусил,
 Юрка Бобочку набил.

Бобка плачет: «ой-ой-ой!»
Юрка — мальчик очень злой!
Н. Н. [Ласточка 1938, с. 149]

Нельзя оставить без внимания также публикуемые в «Ласточке» драматические произведения для детей. «Учителя маленькой Майи» [Ласточка 1933, №7, с. 5–6], «Непрошенный гость» [Ласточка 1932, л. 33–34], «Пасхальный стол» [Ласточка 1932, л. 81] и многие другие пьески и сценки были призваны не только познакомить малышей с законами и принципами драматического искусства, но и давали возможность раскрыть артистический талант, присущий каждому ребенку:

Не одно поколение детей принимало участие в школьных постановках, и, если это были спектакли для младших, почти всегда ставились пьесы Юрки из «Ласточки». Участвовать в пьеске означало не лишний урок, когда надо зубрить что-то, — репетиции были радостными событиями, а пьески были написаны так, что на третьей-четвертой репетиции половина артистов знала наизусть всю пьеску от начала до конца.

[Васильева 2005, с. 97]

Произведения отечественной литературы в журнале соседствовали с произведениями зарубежных писателей. Так, в переводе Е. Александровой в журнале были опубликованы английская сказка «Шкура счастливого осла» (№15 от 6 августа 1932 г.), японские сказки «Наказанная зависть» (№16 от 27 августа 1932 г.), «Господин воробей» (№17 от 10 сентября 1932 г.), «Волшебный чайник» (№18 от 24 сентября 1932 г.), «Мальчик-персик» (№15 от 5 августа 1933 г.) и т. п. Характерно, что произведения зарубежных писателей и иностранный фольклор издатели журнала предпочитали не переводить, а пересказывать и досказывать, вероятно, учитывая, что в собственно переводе многое для ребенка могло остаться непонятым.

Структурные и содержательные новообразования в детской периодике русского рассеяния были обусловлены сложными интеграционными процессами вхождения российских эмигрантов в культурную, социальную и политическую жизнь Восточной Азии 1920–1940-х гг. Без преувеличения можно сказать, что само время вызвало к жизни это издание и обусловило его во многом новое содержание.

Так, рубрика «Английский уголок» не только выполняла задачу всестороннего развития ребенка, но и отвечала духу времени, практическим задачам жизни. Небольшие стихотворения на английском

Английский уголок.

Be polite, Mickey!..
*Mickey-mouse, lift up your hat.
Here is coming Pussy-cat!..
Bow to the left and bow to
the right...
You must always be polite!..*

Dolly.



Шалости сонуликов.

Сказка.

Папа Сон постучался в окошко Сонного Дома.
— Готовы-ли вы, деточки? Стемнело уже, люди спать укладываются, — пора и за работу...
И выбежали на крылечко девочки Сонульки и мальчики Сонулики. Все — дымчатые, расплывчатые, неясные, как и полагается детям Сна.
Папа Сон отворил дверцу большого автобуса, усадил ребят, спустил занавесочки. Сам на шофферское место сел, и — поехали...
Если кто увидит, — ни за что не догадается, что не простой это автобус едет. Только, сколько ни маши ему, — не остановится пассажиров подобрать. Своих довольно!
Подъезжает автобус к каждому дому. Папа Сон спрашивает:
— Чья сегодня очередь присниться девочке Зине из квартиры номер один?
— Моя, моя! — торопится маленькая Сонулька.
— А старичку из второй квартиры?
— Ой, как не хочется идти к старичку! — вздыхая, подымается тоненький Сонулик. — Из-за него мне пришлось сегодня во все серое одеться. С ним во сне ни в

«Ласточка» 1933, №2. Иллюстрация Е. А. Васильевой (Юрка)

языке, регулярно публикуемые в издании, давали азы иностранного языка, столь необходимого для жизни за рубежом.

Русский язык мог быть в помощь только в тех случаях, когда ищущий работу находил ее на русских предприятиях, в магазинах, ресторанах, редакциях. Англоязычное влияние доминировало. Ради трудоустройства нужно было срочно учить английский.

[Крейд 2001, с. 30]

В начале 1943 г. (после оккупации Японией Маньчжурии) под влиянием политики японизации этот раздел вытеснила рубрика «Ниппонский уголок», на страницах которой проводились уроки японского языка для малышей:

Все вы знаете, детки, как сейчас важно знать ниппонский язык. У многих из вас папы и мамы, тети и дяди поступили на курсы ниппонского языка. Ваши старшие братья и сестрички учат этот язык в школах <...> Постарайтесь запомнить те слова, которые мы будем помещать на страничку, отведенную для уроков, ребятки! Подумайте только, как интересно будет прийти в ниппонский магазин — и самому купить все, что нужно, — а иной раз быть переводчиком, если вы идете с бабушкой или мамой, которая не знает ниппонского языка <...> И как пригодятся вам эти уроки, когда вы потом поступите в школу и станете заниматься ниппонским языком по-настоящему!.. <...>

[Ласточка 1942, л. 226]

В выражении своих взглядов эмигранты располагали большей свободой, чем советские писатели. В отличие от журналов советской России «Ласточка» давала в каждом номере большой обзор новостей, в том числе заграничной жизни. В них анонсировались и освещались события современной жизни Китая, а иногда и Европы.

Наибольший интерес для изучения явления межкультурной коммуникации в периодической печати для детей русских эмигрантов 1920–1940-х гг. вызывает активное общение юных читателей из Восточной Азии, Германии, Франции, Италии, Болгарии и других стран посредством детского журнала. Переписка в «Ласточке» свидетельствует не только о желании ребят общаться со сверстниками, но и обнаруживает огромную потребность изгнанников в общении соотечественника:

Я узнал, что тебе захотелось переписываться с кем-нибудь. Мне тоже хочется. Я живу в Сахалине. Мне 9 лет. А тебе сколько? <...> Много ли в Дайрене русских? В Сахалине мало.<...>

[Ласточка 1932, с. 125]

Со своими соотечественниками в Азии юные читатели Европы готовы разделить маленькие радости жизни — свои увлечения. Так, в №16 от 27 августа 1932 г. публикуется письмо русской девочки из Берлина, а в №7 от 1 апреля 1933 г. в рубрике «Наши читатели — сами писатели!» были опубликованы письма русского мальчика, проживающего в Китае, и русской девочки из Франции с пожеланиями переписываться и обмениваться марками.

Проявлением развития и укрепления связей между странами может служить неподдельный интерес иноязычного читателя к русскоязычному журналу. В №14 от 20 июня 1935 г. публикуется «Письмо харбинским читателям “Ласточки” из Италии». Автором письма стала итальянская девочка Лена Пароди:

Милые русские дети, вам пишет итальянская девочка. Здесь у нас живет русская синьора, которая очень дружна с моей мамой, и я узнала от нее, что у вас в Харбине издается детский журнал «Ласточка». Так вот, что я придумала: давайте через него переписываться.

Русская синьора очень одобрила это план и пообещала мне перевести мои письма и помогать советами.

Ну, разве не славно я придумала? Я буду писать вам об Италии, о том, как мы тут живем, как учимся, как шалим, а вы пишете о своей жизни. <...>

[Ласточка 1935, л. 146]

Письмо вызвало живой отклик у читателей «Ласточки». Переписка между Италией и Россией продолжалась несколько месяцев, с июня по декабрь 1935 г. (№14–24) и была настолько активна, что в журнале временно появилась новая рубрика — «Письмо итальянскому другу».

Публикации «Ласточки» 1920–1940-х гг. все чаще обращаются к реальным проблемам жизни. Так, в №16 от 27 августа 1932 г. сообщалось о наводнении, повлекшем за собой задержку выпуска журнала на неделю. А несколькими номерами позже, в №22 от 19 ноября 1932 г., в рубрике «Отчего и почему?» вышла статья «Что такое стихийное бедствие?», в которой авторы в доступной для ребенка форме рассказывали о правилах поведения при наводнении, пожарах и землетрясении.

Материалы журнала отразили сложность и драматичность жизни русских детей в эмиграции. Характерно, что политическая и культурная ситуация России 1920–1940-х гг. не находила своего отражения на страницах журнала: эмигранты словно намеренно избегали освещения и прямых оценок происходящих в Отечестве событий. Вместе с тем в своем творчестве они были максимально честны и открытвенны в обращении к детям. Деликатно, сквозь недомолвки и недосказанность в «Ласточку» пробивалась трагическая проблема современности — раскол России. Таким способом детская литература и журналистика в эмиграции воспитывала и сохраняла в подрастающем поколении чувство родины, но избавляла сознание малышей от чувства ненависти к виновникам их изгнанничества.

Время корректировало не только структуру и содержание журнала, но и политику редакции. К концу 1930-х — началу 1940-х гг. акцент издания на русском материале заметно ослабевает: повествования о России, русском быте, народных обычаях сменяют стихи и рассказы о Маньчжурии, переводы китайских сказок. В «Ласточке» появляются публикации, в которых все сильнее проявляется интерес русских изгнанников к их «второй родине»: «В горах Ляошана» (№5 от 1 марта 1939 г.), «Почему в Дайрене теплее, чем у нас?» (№3 от 11 февраля 1942 г.), «О маньчжурских богах и праздниках фонарей» (№6 от 15 марта 1942 г.), «Маньчжурский Новый год» (№5 от 1 марта 1942 г.), «Цеховые значки у китайцев» (№11 от 1 июня 1942 г.) и др. Сопки Маньчжурии, китайские праздники, драконы, добрые и злые духи и т. п. — все это явственно свидетельствовало о вступлении русских эмигрантов в адаптивную фазу аккультурации. Постепенное ослабевание связей с дореволюционной Россией, вращение в общественную и культурную жизнь страны расселения со временем способствовали появлению нового читателя — читателя с билингвистическим мышлением. Поэтому дети русского зарубежья, рожденные в 1930–1940-е гг., оказывались более подготовленными к жизни в стране, предоставившей им убежище.

Анализ содержания «Ласточки» позволяет утверждать, что эмоциональной доминантой издания стало жизнеутверждающее начало. Стихотворения, рассказы, пьески, игровой материал журнала были пронизаны оптимистическим мироощущением. Вместе с тем, издание не избегало разговора о жизненных трудностях и по мере сил готовило юных читателей к их преодолению. Детская периодика в эмиграции оказала значительную помощь своим читателям в адаптации к условиям новой жизни — прежде всего усилиями писателей (любителей и профессионалов), которых не смогли сломить социальные, экономические и технические сложности, возникавшие на пути выпуска журнальной продукции в Восточной Азии в 1920–1940-е гг.

Источники

Васильева Е. А. (Юрка). Детский журнал «Ласточка» / Политехник (Сидней). 1979. №10 // Русский Харбин / Сост., предисл. и коммент. Е. П. Таскиной. М.: Изд-во МГУ: Наука, 2005. С. 97–100.

Крейд В. Все звезды повидав чужие // Русская поэзия Китая: Антология / Сост. В.П. Крейд, О.М. Баккич. М.: Время, 2001.

Ласточка: журнал / ред. Е. С. Кауфман. Харбин: «Заря», №13, 1933. С. 4–5. ГАХК, НСБ.

Ласточка: журнал / ред. Е. С. Кауфман. №10, 1933. С. 4–5. ГАХК, НСБ.

Ласточка: журнал / ред. Е. С. Кауфман. №2, 1933. С. 6–7. ГАХК, НСБ.

Ласточка: журнал / ред. Е. С. Кауфман. №6, 1933. С. 4–5. ГАХК, НСБ.

Ласточка: журнал / ред. Е. С. Кауфман. №7, 1933. С. 5–6. ГАХК, НСБ.

Ласточка: журнал / ред. Е. А. Васильевой. 1942. ГАХК, НСБ, инв. №3030.

Ласточка: журнал / ред. Е. С. Кауфман. 1932. ГАХК, НСБ, инв. №3029.

Ласточка: журнал / ред. Е. С. Кауфман. 1933. ГАХК, НСБ, инв. №3028.

Ласточка: журнал / ред. Е. С. Кауфман. 1935. ГАХК, НСБ, инв. №3031.

Ласточка: журнал / ред. М. О. Данилов. 1938. ГАХК, НСБ, инв. №3032.

Полно охватить всю сибирскую Русь. «Молодая Чураевка» в письмах Георгия Гребенщикова и Алексея Ачаира / Предисл. и публикация В. А. Росова // Новый журнал. 2009. №256. URL: <http://www.aryavest.com/work.php?workid=16>.

Иллюстрации взяты с сайта: <http://librarium.fr/ru/magazines/swallow>

Исследования

Арзамасцева И. Н. Корней Иванович Чуковский // Детская литература: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2007.

Бабкина Е. С. Эпоха русского рассеяния на страницах детского журнала: монография. М.: ФЛИНТА: Наука, 2014.

Ильин В. И. Поведение потребителей. СПб. Изд-во: Питер Год. 2000.

Хисамутдинов А. А. Российская эмиграция в Китае: Опыт энциклопедии. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2002.

ИЗ ИСТОРИИ ГАЙДАРОВЕДЕНИЯ

Н. Гилева

О РАССКАЗЕ А. ГАЙДАРА «ЧУК И ГЕК»

IN MEMORIAM

Надежда Степановна Гилева (1947–1987) — одна из моих любимых учениц по филфаку Ленинградского университета, где я преподавал в 1962–1968 гг. На семинаре 2-го курса Надя избрала эту тему и весной 1967 г. подала мне в качестве завершающей семинарской работы. Этот первый научный труд предвещал развитие способного литературоведа.

Мне сразу бросилась в глаза увлеченность студентки сложной системой образов и ее многоаспектный анализ этой системы: повествование, отмечает она, ведется то от лица автора, то как бы от имени героев, Чука и Гека. В семинарской работе дается при этом краткая, пунктирная характеристика морально-психологического облика персонажей, подчеркивается их индивидуализация, своеобразие. Очень интересны стилистические наблюдения Н. С. Гилевой.

Жанр и тема так увлекли студентку, что она навсегда сделала русскую детскую литературу главной областью интересов. В последующие годы учебы в университете она продолжала заниматься детской литературой под руководством доцента кафедр советской литературы Н. А. Морозовой. А по окончании университета увлеченно и преданно погрузилась в школьное преподавание в родной Перми, отодвигая мысли об аспирантуре ради своих подопечных. Мои знакомые и ее земляки, преподаватели Пермского университета, рассказывали о больших успехах моей ученицы в качестве учителя русского языка и литературы. В 1987 г. Надя ушла из жизни (рак). Так, в зародыше погиб замечательный исследовательский талант, но преподавательский развивался глубоко. Хотя со времени создания работы прошло почти полвека, она несколько не устарела. Считаю, что ее публикация будет полезной для творческой молодежи.

Профессор Б. Ф. Егоров

Гайдар — особенный писатель. И вот в чем эта особенность: «Он стал для ребят писателем-вожатым, то есть сумел сочетать в своем лице и талантливого — немножко себе на уме — педагога, и веселого старшего товарища» [Маршак, с. 6]. Так сказал о Гайдаре Маршак.

И так как был он талантливым педагогом и товарищем, то ему не надо было подделываться «под детей». Гайдару противопоказаны сюсюканье и фальшь, а свойственна серьезность, о которой всегда говорят, и большая искренность. А оттого что он был веселым и «немножко себе на уме», во всех книжках Гайдара звенит это веселье и проглядывает доброе лукавство.

«Чук и Гек» написан о совсем маленьких ребятнишках для таких же малышей. Наверное, поэтому рассказ начинается очень привычно для детского слуха — как сказка: «Жил человек в лесу возле Синих гор» [Гайдар, с. 294]¹, почти «жил-был». Это голос рассказчика — веселого и доброго друга ребят. Но он не является единственным: уже в самом начале намечаются два плана, в которых будет вестись повествование. В первом, в основном, рассказ ведется с точки зрения его героев — Чука и Гека.

Часто эти два плана сближаются и даже сливаются, иногда они значительно расходятся, и один сменяет другой.

Например, характеристика матери дается с точки зрения ее сыновей: «А у этой мамы странный характер. Она не ругалась за драку, не кричала, а просто разводила драчунов по разным комнатам и целый час, а то и два не позволяла им играть вместе» [295]. Странен мамин характер, конечно, для Чука и Гека, для Гайдара же в поведении матери нет ничего странного, а, напротив, все очень правильно и педагогично.

И вот пример того, как голос автора сливается с голосами героев. Чук и Гек на возражения матери заявили, «что они решили ехать не только тысячу, а даже сто тысяч километров. Им ничего не страшно. Они храбрые. И это они вчера прогнали камнями заскочившую во двор чужую собаку» [297]. Здесь прием косвенно-непрямой речи используется не просто для передачи слов мальчишек. Это утверждения и самого автора, который увлечен не меньше Чука и Гека, и «они храбрые» звучит без тени иронии. Гайдар же понимает: чтоб прогнать со двора чужую собаку, действительно, нужно проявить храбрость немалую. Но вслед за этим он смотрит на братьев уже со стороны: «И так они говорили долго, размахивали руками, притоптывали, подпрыгивали, а мать сидела молча, все их слушала, слушала...» [297].

Так же со стороны смотрит Гайдар на Гека, рассказывая о его пике, которая получилась «до того крепкой, что если бы чем-нибудь проколоть шкуру медведя, а потом ткнуть этой пикой в сердце, то медведь сдох бы сразу» [297]. Вернее, здесь наложение двух планов:

о том, что медведь «сдох бы сразу», если ткнуть его пикой в сердце, думает Гек, а Гайдар соглашается с ним, но вносит поправку: да, сдох бы, если бы прежде «проколоть чем-нибудь острым его шкуру».

Как будто бы лукавое замечание. А дело здесь в честности Гайдара в отношении к детям. Если бы он заявил со всей категоричностью, что пикой Гека можно убить медведя наповал, это вызвало бы, пожалуй, сомнения читателей или слушателей, даже самых маленьких, и звучало бы насмешкой над Геком, потому что сам-то Гайдар в это не верит. И он слегка умеряет пыл Гека, причем делает это совсем не обидно.

Так же осторожен Гайдар и в описании сцены с козлом.

«Страшный» [304] — это более чем страшный, но в то же время в этом определении какая-то несерьезность.

«Противно мемекнул» [304] — эти слова хорошо передают состояние Чука и Гека: ведь «они храбрые», и не к лицу им пугаться, и они словно убеждают себя, что им не страшно, а именно противно, и потому лучше было бы, чтоб козел куда-нибудь ушел. Дальше следует такое предложение: «Тогда Чук и Гек поспешно укрылись за чемоданами, потому что кто его знает, что в этих краях козлам надо» [304]. Гайдар не говорит прямо: испугались, мол, спрятались. Он щадит их самолюбие и дипломатично сообщает, что братья «укрылись» за чемоданами. Ну, и немножко он над ними посмеивается.

Чук и Гек — два маленьких человека и два совершенно разных характера.

В самом начале рассказа братья кажутся нам очень похожими друг на друга. Гайдар показывает их все время рядом, он постоянно говорит о них: Чук и Гек, Чук с Геком, «они разом надулись и засопели» [296], «они в голос заявили...» [297]. Даже дерутся они одинаково: «только что оба эти брата, стукнув по разу друг друга кулаками, собирались стукнуть по второму...» [295].

Но, объясняя причину ссоры, Гайдар впервые рассказывает сначала о Чуке, а потом о Геке, и здесь обнаруживается, что они совершенно разные люди: Чук — «запасливый» [297]. Показывая это, Гайдар дает очень обстоятельное описание содержимого коробочки Чука. Он объясняет, что это была «плоская металлическая коробочка», и неторопливо и подробно рассказывает о каждом предмете: откуда он взялся и для чего предназначен («галчинье перья для стрел», «конский волос для китайского фокуса»). Характерно замечание о конфетных обертках: Чук брал их только, «если там был нарисован танк, самолет или красноармеец» [297]. Надо

полагать, что обертки с цветочками, куколками и прочими девчоночьими картинками у Чука не хранились. С точки зрения мальчика Гайдар и называет коробочку «драгоценной» [298], а все вещи, хранящиеся в ней, — «очень нужными» [297].

Гек «до вещей был не завистлив и не жаден» [302], и поэтому Гайдар через несколько страниц отзывается совсем иначе о гвоздях, кусках крученой бечевки, резиновых коробках, которые охотно дали Чуку пассажиры. Уже с точки зрения второго брата он называет эти вещи «всякой ерундой» [302].

И в дальнейшем это различие братьев все время подтверждается. Вот первое доказательство: выход из трудного положения с телеграммой находит, конечно, практичный, смекалистый Чук. Начинает он очень нерешительно: «Знаешь, Гек, а если мы маме про телеграмму ничего не скажем?» [299]. Он еще сомневается, можно ли так сделать или это нехорошо все-таки. Совесть подсказывает, что нехорошо, но Чук пытается сначала просто заглушить ее голос, немного бравирует: «Подумаешь — телеграмма!» [299]. Потом ему в голову приходит нечто вроде довода: «Нам и без телеграммы весело». Аргумент самый детский: главное в жизни, чтоб было весело. Гек охлаждает брата замечанием о том, что «мама за вранье еще хуже сердится». Итак, все рушится. Но неожиданно для самого себя Чук находит выход: «А мы не будем врать. Если она спросит, где телеграмма, — мы скажем. Если же не спросит, то зачем нам вперед выскакивать?». И окончательно убеждает себя и Гека: «Мы не выскочки». Гек подчиняется: «Это ты хорошо, Чук, придумал» [299].

Но особенно ярко различие братьев проявляется в их разговоре о волшебниках. Чук никак не может понять Гека, он все время спрашивает брата с неба на землю. Гек толкует, конечно, о добрых волшебниках, а Чук добросовестно вспоминает всю нечистую силу: и чертей, и ведьм. Гек фантазирует, хочет, чтобы и Чук помечтал вместе с ним о том, как волшебник полетит к отцу и скажет, что сыновья ждут его. А Чук не может представить этого, пока доподлинно не узнает, каким таким образом можно осуществить волшебный полет. Геку такое и в голову не приходит: на то они и волшебники, чтобы делать все чудесным образом. А Чук никак не может оторваться от земли. И вот какой совершенно неожиданный оборот получает у него мысль об использовании волшебниками своего могущества: «Да, я так думаю, и все волшебники должны быть жуликами. Ну, скажи, зачем ему работать, раз он и так во всякую дыру пролезть может? Знай только хватай, что надо...» [317]. И разговор

заканчивается тем, что Чук все эти фантазии брата называет ерундой. Этим Гайдар еще раз подчеркивает их противоположность: самое важное для одного является ерундой для другого.

Гайдар далек от того, чтобы делать какие-либо выводы, он и не осуждает Чука, но о Геке рассказывает больше, охотнее. Почти никогда в рассказе не говорится только об одном Чуке: Чук всегда или с Геком, или с матерью. А Гек просыпается ночью и видит мир совсем не таким, каким видят его все люди днем. И это недаром: ведь ночь — пора мечтателей. Правда, Гайдар объясняет эти ночные бдения весьма прозаически: «Конечно, Геку ночью захотелось пить» [306].

Часто Гайдар передает размышления Гека. Особенно интересно одно из них: «И если ему было весело, то он думал, что и всем на свете людям хорошо и весело тоже» [315].

Через год после рассказа «Чук и Гек» Гайдар написал повесть «Тимур и его команда», которая заканчивается такими словами главного героя: «Я стою... я смотрю. Всем хорошо! Все спокойны. Значит, и я спокоен тоже!» [416]. Казалось бы, прямо противоположные взгляды. Но разница между этими мальчиками только в возрасте. И когда Гек подрастет, он тоже поймет, что хорошо ему может быть только тогда, когда всем хорошо, все спокойны.

С Геком связаны и самые серьезные думы самого Гайдара. Мальчику снится «угрюмый сон» [307]. Этот тревожный пророческий сон передает тревогу Гайдара. Он говорит об угрозе фашизма, в котором видит страшную, мрачную силу.

«Постойте! — кричал им Гек. — Вы не туда идете! Здесь нельзя» [307]. Это стремление разумом остановить страшного Турворона и его солдат.

Гайдар понимает невозможность этого: «Но никто не постоял и его, Гека, не послушали» [307]. Но этот малыш, оказавшийся один на один с ползушей ему навстречу темной силой, если и растерялся, то лишь на мгновение, и он не кажется слабым и беспомощным, потому что за ним сила, великая в своей справедливой каре, и потому, что он тоже знает военную тайну.

«В гневе тогда выхватил Гек жестяную сигнальную дуду, ту, что лежала у Чука в картонке из-под маминых ботинок, и загудел так громко, что быстро поднял голову задумчивый командир железного бронепоезда, властно махнул рукой — и разом ударили залпом его тяжелые и грозные орудия» [307–308].

И замечательно последнее, полное глубокого смысла замечание: «Хорошо! — похвалил Гек. — Только стрельните еще, а то одного

раза им, наверное, мало». Гайдар, старый солдат, все понимал, он не строил никаких иллюзий и знал, что «предстоит бой, равного которому на земле никогда еще не было» [308].

Гайдар — особенный писатель. А особенный он потому, что ему, взрослому человеку, свойственна детская ясность взгляда, восприятие мира без полутонов: веселый — печальный, добрый — злой, плохой — хороший. Из-за этого мир внешний, реальный в гайдаровских произведениях преломляется и отражается уже под иным углом, причем искажения не происходит, потому что это совсем не ведет к упрощению и примитивизму, нет: Гайдар не избегает сложностей, не сглаживает углов, и подтверждением этому может быть любое произведение Гайдара, а «Военная тайна» и «Судьба барабанщика» в особенности. Но от ясности мир Гайдара приобретает особенную чистоту и яркость.

Вот пример того, как происходит преломление обычных реальных явлений.

«Выскочили на дорогу и затанцевали два белых пушистых зайца» [305]. Вполне обычная картина, обыкновенные зайцы. Но Чук с Геком, да и Гайдар видят их совсем не так, как любой взрослый. Гайдар говорит: «Весело умчались в лес озорные зайцы» [305]. Ведь нормальным зайцам положено было бы испугаться и со страху (а никак не весело) умчаться в лес. Да так оно и есть, если взглянуть здраво и рассудительно. Но в том-то и дело, что Гайдар вместе с Чуком и Геком смотрят не здраво и не рассудительно. И мы, читая, видим уже не обычных пугливых животных, а совсем других, словно из мультфильма, — веселых и озорных.

Или вот самая первая строчка: «Жил человек в лесу возле Синих гор». Ведь сообщается самый обычный реальный факт о том, что один какой-то человек работает где-то далеко в лесу, в горах. Но говорит об этом Гайдар необычно. Он не называет горы каким-нибудь настоящим географическим названием, он говорит: Синие горы. Получается по-сказочному ярко (недаром у Кассиля Синегория — в сказке).

И еще Гайдар говорит: «возле Синих гор», а не «у подножия», например (не говорим же мы: возле Урала, возле Алтайских гор). От этого «возле» человек становится как бы соизмеримым с горами, нарушаются реальные пропорции и усиливается сказочность.

Необычностью видения мира объясняется своеобразие гайдаровского стиля.

Язык автора близок к разговорному, причем Гайдар часто использует разговорную лексику в тех случаях, когда, казалось бы, нужны обычные нейтральные слова. Гек «растолкал» [300] маму — вместо более спокойного «разбудил», или: «вытянули у отца из ящика всю папиросную бумагу» [322] — вместо «достали» или просто «взяли». Вообще отсутствие «равнодушных» слов очень характерно. Гайдар никогда не успокаивается, одна эмоция сменяется другой. Не позволяет успокаиваться он и читателям.

Но особенно интересно у Гайдара построение фраз. Прежде всего, это постоянные инверсии: «разом все уснули» [306], «Русскую печь мать топить не умела» [314]; постпозиция глаголов: «Вероятно, отец телеграмму о их выезде не получил и поэтому лошадей на станцию он за ними не прислал» [304]. И особенно выделяются предложения с союзом «тоже». У Гайдара этот союз никогда не стоит на положенном ему месте: перед глаголом или наречием — он всегда на конце предложения. Такое постпозитивное употребление этого союза встречается и в авторской речи, и в речи героев.

«Сначала мать нахмурилась, и они нахмурились тоже» [296]. «И, конечно, задумчивый командир бронепоезда слышал этот звон тоже» [325], — это сам Гайдар. Вот говорит мать: «Я под кровать не полезу... и выть не буду тоже» [305]. Чук: «Да, он обрадуется... И я удивлюсь и обрадуюсь тоже» [304].

Такое употребление союза создает совершенно особенную интонацию предложений, как, впрочем, и все другие инверсии.

Очень часто Гайдар использует обратный порядок слов, и тогда на первом месте в предложении появляются наречия или прилагательные: «Удивительная это была прогулка!» [315], «Грозно торчали из башен укутанные брезентом орудия» [303]. Обычно это эмоционально окрашенные слова. Поставленные на первое, необычное место, они выделяются еще больше.

Инверсивность эта обусловлена непосредственностью построения предложений в разговорном языке, а разговорность вызвана гайдаровской близостью к детям, которые ведь, прежде всего, овладевают разговорным языком.

В противоположность этому в речи героев часто можно встретить и конструкции, соответствующие более упорядоченной письменной речи. Наиболее характерно в этом отношении обращение Гека к медведю: «Злобный медведь, что тебе надо? Мы так долго едем к папе, а ты хочешь нас сожрать, чтобы мы его никогда не увидели?.. Нет, уходи прочь, пока люди не убили тебя метким ружьем

или острой саблей!» [307]. Это целый монолог, тщательно отделанный и звучащий величаво-эпически, чему во многом способствуют эпитеты в словосочетаниях: «злобный медведь», «меткое ружье», «острая сабля». Они воспринимаются здесь как постоянные эпитеты из народных сказок.

Кстати, для речи героев Гайдара характерны некоторые фольклорные элементы. Часто можно встретить синтаксические параллелизмы («Что за беда? Что за стрельба?», 319), анафоры («Ты — хозяин... Ты достань, ты и угощай», 313) и какие-то особенные противопоставительные интонации: «Мы пришли, а его нет. Он надел пальто и куда-то ушел» [319]. Или: «Двери на замках, крыльцо в снегу, а куда же девались люди?» [309].

И эта необычность стиля, когда Гайдар пишет, как говорит, а герои его говорят, как в сказе или в сказке, очень хорошо соответствует необычности гайдаровского мира.

Примечания

¹ Все дальнейшие ссылки даются по этой книге (в скобках указываются страницы). Первая публикация повести «Чук и Гек» была в 1939 г.

Источники

Гайдар А. Сочинения. М.; Л., Детгиз, 1949. Т. 2.

Исследования

Маршак С. Памяти Гайдара // Жизнь и творчество А. П. Гайдара. М.; Л., Детгиз, 1951.

В. Рогачев

КРИТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДЕТСКОЙ КНИГИ И КАТЕГОРИЯ «ПАМЯТЬ ДЕТСТВА»

Владимир Александрович Рогачев (1940–2004), окончив с отличием Петрозаводский университет им. О. В. Куусинена, защитив там после аспирантуры кандидатскую диссертацию «Советская детская стихотворная книга 1920-х гг.» (1973 г.), работал сначала в Тобольском государственном педагогическом институте, а с 1974 г. до последних дней жизни — на кафедре русской литературы Тюменского университета. Вел курсы теории литературы, введения в литературоведение, детской литературы, современной российской литературы. Подготовил диссертацию на соискание ученой степени доктора филологических наук на тему «Система жанров русской детской поэзии 1920-х гг.», разработал и ввел в научный оборот категорию «память детства», которая, по мнению специалистов, может «послужить основанием для разработки на уровне комплексного подхода особого направления в изучении детской и юношеской литературы» (Е. М. Неелов). Он автор более 60 научных работ по теории и истории русской детской литературы, русской поэзии. Его статьи печатались в журнале «Детская литература», сборниках Петрозаводского, Свердловского, Тюменского университетов. В 1990 г. вышла монография «Проблемы становления и развития русской советской детской поэзии 1920-х гг.: Жанрово-стилевые аспекты» (Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1990), научно-критический очерк «Гармонии начальные уроки: О художественности детской поэзии» (Тюмень, 1990).

Последнее десятилетие развитие научно-критической мысли отмечено целым рядом теоретических конференций и публикаций, активно и концептуально обсуждающих идейно-эстетические проблемы литературной критики.

В теории и истории литературной критики советской детской книги также идет полоса интенсивных поисков. Но пока здесь больше вопросов и проблем, чем установившихся точек зрения, достаточно выверенных координат.

Авторитетные авторы одного из недавних сборников правомерно утверждают необходимость ускорения и интенсификации научно-критического осмысления проблематики и поэтики нашей детской литературы, настаивают на диалектическом единстве эстетического

и педагогического критериев в оценке произведений, адресованных детям и юношеству (Михалков С. В., Полозова Т. Д.). Как во «взрослой», так и в «детской» критике, все большее внимание специалистов в последнее время привлекает проблема идейно-эстетической специфики критического суждения, интерпретации художественного произведения. Л. И. Емельянов справедливо усматривает в последней своеобразный «перевод» той или иной книги на язык критики, создание ее научно-аналитического эквивалента с учетом всех существенных, идейно-значимых сторон произведения, когда в самой полной мере отражено объективное содержание, выраженное автором. М. Н. Эпштейн, суммируя теоретические наблюдения, приходит к выводу, что «интерпретация основана на принципиальной “открытости”, многозначности художественного образа, который требует неограниченного множества толкований для полного выявления своей сути и способен к долгой исторической жизни, обогащая его новыми значениями. Интерпретация — необходимый функциональный компонент самого образа, его структуры, к которым она относится как актуальное к потенциальному, временное к вечному, частичное к целостному» [Эпштейн 1978, стлб. 330].

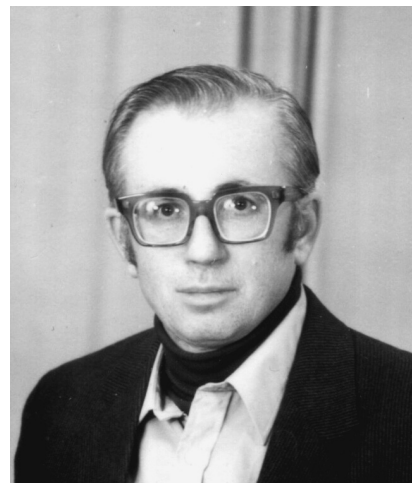
Если применить критерии, принципы такого подхода к художественной системе советской детской литературы, к ее поэтике и специфике, то следует сразу же указать на те устойчивые нормативные реалии формы, которые имеют качественно неповторимый «цеховой» характер, составляющий суть критического анализа художественности искусства слова, обращенной к детской и юношеской аудитории. Особенно четко они были представлены И. Мотяшовым в его труде «Путь к книге» [Мотяшов 1964]. Это категории художественной дидактики, памяти детства, игровой и комической доминант, динамичного и увлекательного сюжета.

Поскольку в научно-критическом плане поэтика детской литературы тоже пребывает в пленках, о чем дружно и не одно десятилетие заявляют критики, писатели, литературоведы, видимо, имеет смысл подробнее обозначить современное понимание такой важной категории, как «память детства». В работах С. Михалкова, И. Мотяшова, И. Лупановой, Е. Путиловой и др. авторов она определяется как этико-художественная позиция автора во взаимоотношениях с юными героями, позволяющая ему так выстраивать проблемно-тематический ряд произведения, оценку событий и конфликтов, характер общения персонажей, что все это убедительно увязано с восприятием того или иного возраста, его уровнем знаний и жизненным опытом. Уместно

привести и образную формулу Януша Корчака, по которой до детей нам надо расти, опускаясь перед ними на цыпочки. Поскольку полное растворение писательской «памяти детства» (пусть в художественном отражении) угрожает издержками известной болезни под названием «инфантилизм» с примесью не всегда нужного этического максимализма, то положение спасает типологическая триада этой категории, ступени которой можно представить как: а) «память детства» писателя; б) «память детства» героя; в) «память детства» читателя. Аргументация триады методологически почерпнута у М. Бахтина и из работы А. Левидова «Автор–образ–читатель» [Левидов 1983]. Отдельные стороны наблюдений принадлежат И. Горохову, студенту моего семинара в Тюменском университете, защитившему на этом материале свою дипломную работу в 1978 г.

Последнее подразделение («память детства» читателя) заключено в дуализме авторского сознания, определенного спецификой детской литературы, в отличие от «взрослого» мастера, мало озабоченного проблемой возрастного адреса. Диалектическая двойственность творческого поведения, кстати, не исключая «большую» литературу (к примеру, детский мир в произведениях Ф. М. Достоевского или Л. М. Леонова), задает ту необходимую дистанцию в отношении всего художественного целого, когда автор не упрощает, не вульгаризирует свой жизненный и поэтический опыт, свои идеи и принципы, свой идейно-эстетический идеал, стремясь добиться нужного ему понимания юным читателем, а находится рядом с героем и немного впереди, честно играет в сверстника, «отстраняется» от этой игры, чтобы органично перейти на оценочный уровень мысле-действия. В диалектике взаимопроникновения трех указанных сторон «памяти детства» сущностно раскрывается тайна образа Тимура в знаменитой повести А. Гайдара, «память детства» Натки Шесталовой («Военная тайна») обогащает «память детства» маленькой Альки, и, хотя именно Натка рассказывает Сказку о Мальчише-Кибальчише, одновременно она как бы рассказывается им самим.

Итак, «память детства» автора — его прошлое — настоящее, его позитивный этико-социальный опыт, художественно перебрасываемый по мосту «овзросления» собственного детства в будущее юного героя, не навязывая, не поучая, а убеждая, советуясь, соизмеряя с тем, что этот человек — другой, другого времени, времени дальнейшего нашего развития на земле, в конкретной стране, в конкретной эпохе, что непременно должен учитывать и детский писатель и критик. Это трудная черта их мастерства — постоянно выступать



Владимир Александрович Рогачев

художественным футурологом нового поколения, которому еще предстоит реально определяться в жизни. Вот почему оправданно выделение «памяти детства» героя, коренящееся в идейно-эстетической функции категории будущего социалистического реализма, в той проекции его героев в идеально-реальное, но завтрашнее, о которой думали и размышляли А. В. Луначарский, А. М. Горький, А. А. Фадеев.

И, наконец, «память детства» читателя — необходимая дань настоящему состоянию детской жизни, которая не менее сложна, драматична или счастлива, чем взрослая. К примеру, у подростка 1970–1980-х гг. социальные психологи подметили такую важную грань общения со сверстниками в неформальной группе, когда непризнание юного индивида «своим» окружением таит в себе острейшую личную драму, отсюда асоциальные формы самоутверждения юных (эпатаж, хулиганский поступок, ложная порука и др.). Интересно анализирует подобное состояние современного подростка наследник гайдаровских традиций свердловский прозаик Вл. Крапивин (трилогия «Мальчик со шпагой»), кстати, удачно выступающий и в критике.

Самое талантливое художественное преломление категории «память детства» заключено в классической прозе А. Гайдара. Его называли «взрослым ребенком». Многие любили и любят детей, играют с ними, но немногим дети (как Гайдару) уступают место ведущего. Его авторская память детства помогла вложить в «Школу» весь ранний опыт собственного пути, революционной юности, поры своего

становления [Смирнова 1961, с. 61]. «Самый отбор материала, жизненных впечатлений... свидетельствуют о зрелости и силе художника, о его мудром расчете на уровень знаний, жизненного опыта и на особенности восприятия детей» [Ивич 1967, с. 269].

В. Смирновой принадлежат тонкие наблюдения над мастерством замечательного писателя. Для нас особенно важно критическое и исследовательское понимание гайдаровской прозы как авторского стремления к целостному воссозданию образа юного человека, раскрываемого не просто в действиях, поступках, отношениях, но в психологически мотивированных размышлениях, монологах, также полных движения, активности. И память детства в числе других важных компонентов художественного мышления автора выступает связующим звеном между различными сторонами того или иного рассказа или повести.

Остановимся лишь на знаменитой «Голубой чашке», ибо рассматриваемое понятие имеет здесь уникальное идейно-художественное значение. В поэтическом мире этого шедевра, полного лиризма, сказочности, полутонов, подводных течений, образ автора откровенно и предельно приближен к сознаниям героев, равноправно, в символической повествования, через память детства общается с персонажами и читателем. Символика, конечно же, в той или иной степени присуща многим вещам А. Гайдара, но в «Голубой чашке» она впервые становится доминантным стилиобразующим началом, словесно овеществляя интересующее нас понятие. Знаком нам по повестям мастера символ Красной Армии, легко догадаться о символическом названии рассказа — надежде на прочный и дружески семейный мир близких по духу людей. Но, углубляясь, видишь солнечное, доброе начало в рыжих волосах и рыжих сандалиях Светланы. Два отрывка: 1) «Потом забеспокоились мы, когда потемнело небо. Сбежались отовсюду облака. Окружили они, поймали и закрыли солнце. Но оно упорно вырывалось то в одну, то в другую дыру. Наконец вырвалось и засверкало над огромной землей еще горячей, ярче». 2) «Я спрятался за кустом и увидел, что рыжеволосая Светлана стояла перед цветами, которые поднимались ей до плеч...» [Гайдар 1972, 2, с. 283; 284; 286].

Так авторская память детства, смыкаясь с реальной детской памятью, памятью текучей, становящейся, движущейся, развивающейся, высвечивает жизнеутверждающее начало всего поэтического строя произведения. Но автору мало подчеркнуть эту сторону мира — в контрасте мы находим и черного усатого рака,

забывшегося в страхе при виде нестерпимо яркого солнца и рыжей девочки, и старого серого гуся.

Тема доверия к семье, с которой начинается рассказ, по верному наблюдению А. Западова, «приобретает подлинно гражданское звучание... раздается призыв доверять людям, чья честность проверена временем, и отбросить подозрительность, причину общих несчастий» [Западов 1972, с. 277]. Рассказчик предпринимает свое путешествие со Светланой — путешествие за правдой, чтобы в общении с ребенком и со всем миром честно прийти к справедливой мысли о ложности своего ревнивого поведения, о той беде, которая могла бы разразиться по-настоящему из-за его подозрительности. Но в мир он идет с девочкой, и память детства становится конструктивным проводником, задерживает взрослого, решившего было «уйти насовсем далеко», ибо «ни один цветок из целого миллиона не нагнулся и не кивнул головой» [Гайдар 1972, 2, 286]. И тогда отец рассказывает Светлане о своем знакомстве с Марусей, рассказывает, чтобы уже окончательно убедиться в своей неправоте. И здесь же девочка говорит о том, как смотрят, когда любят. Мудрость юного познания — отношения к жизни, светлая глубина простых слов о том, мало ли кто на кого понапрасну плохо думает. Возвращение состоялось, состоялось (по А. Западову) первый конец рассказа, который ведет ко второму — о том, что жизнь была и есть в своей сути совсем хорошая.

Так, память детства, выступая в символическо-конструктивной форме, объединила в гайдаровском рассказе детский и взрослый пласты сознания, позволила художнику через микро-конфликт (семейный) показать макромасштабы действительности 1930-х гг.: деятельное переустройство мира в советской стране, приближавшаяся угроза фашизма, наконец, философски представить главную цель человеческих поколений: счастье семьи — счастье родины — хорошая жизнь.

Триединство всех фаз «памяти детства» в повествовании А. Гайдара уже тогда приблизило детскую прозу к лучшим образцам «взрослой» литературы, впервые выступило в роли доминантного стилиобразующего фактора, углубив содержательность поэтики «Голубой чашки».

Всем памятна «Школа» писателя. Но есть и «школа» уникальной художественности его вещей, школа поэтического мышления, в которой в роли ненавязчивого Учителя в нужный момент выступает Память детства, столь важная для критико-научной интерпретации произведений, адресованных детям и юношеству.

Примечания

Опубликовано в: Проблемы литературно-критического анализа: Сборник научных трудов. Тюмень, 1985. С. 31–36.

Источники

Гайдар А. П. Собр. соч.: В 4 т. М.: Детская литература, 1972. Т. 2.

Исследования

Западов А. В глубине строки: о мастерстве читателя. М.: Советский писатель, 1972.

Ивич А. Воспитание поколений. М.: Детская литература, 1967.

Левидов А. И. Автор — образ — читатель. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1983.

Мотышов И. Путь к книге: о руководстве детским чтением. М.: Знание, 1964.

Смирнова В. Аркадий Гайдар: критико-биографический очерк. М.: Советский писатель, 1961.

Эпштейн М. Интерпретация // КЛЭ. М.: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 9.

ОБЗОРЫ

Л. Рудова

РАСШИРЕНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МЕЖДУНАРОДНОЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ГРУППЫ ПО ИССЛЕДОВАНИЯМ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ДЕТСТВА

Отчет о работе группы на ежегодной международной конференции славистов ASEEEES в Сан-Антонио, Техас, 20–23 ноября 2014 г.

ASEEEES (Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies или Ассоциация славянских, восточноевропейских и евразийских исследований) — крупнейшая международная научная организация, объединяющая исследователей, занимающихся дисциплинарным (история, политика, литература, кино, лингвистика и др.) и междисциплинарным (культурология, гендерные исследования, сравнительное литературоведение и др.) изучением России, бывшего СССР, а также стран Восточной и Центральной Европы. Ассоциация была основана в 1948 г. и в настоящий момент насчитывает около 3000 членов. В сферу основной деятельности ASEEEES входит публикация авторитетного научного журнала *Slavic Review* (Славянское обозрение), имеющего около 3800 читателей, и организация ежегодных международных конференций на территории Северной Америки. *Slavic Review* — рецензируемый журнал, публикующий оригинальные научные статьи по дисциплинарным и междисциплинарным исследованиям, а также рецензии на новые книги и обзор и критику современных научных направлений и трудов в области славистики и евразийских исследований.

Ежегодные конференции ASEEEES представляют собой обширный форум для обмена мнениями, информацией и исследованиями ученых-славистов разных стран. Обычно в конференции принимает участие около 2000 ученых и аспирантов. Основной рабочий язык — английский, но ограниченное количество секций и круглых

столов проводится на русском. 46-я конференция ASEEEES состоялась 20–23 ноября 2014 г. в Сан-Антонио, втором по величине городе американского штата Техас. Тематика детской литературы и детства была представлена тремя секциями, организованными членами международной рабочей группы по исследованию русской детской литературы и культуры, основанной Ларисой Рудовой (Pomona College) и Мариной Балиной (Illinois Wesleyan University) в 2010 г.

Тематика русских детских секций была разнообразной. Первый круглый стол был посвящен вопросу маскулинности в российской и советской детской культуре, и его участники сосредоточились на обсуждении традиционной и нетрадиционной репрезентации маскулинности в детской литературе и кино. Участниками круглого стола были Ольга Воронина (Bard College), Лариса Рудова, Элиот Боренстин (New York University) и Анна Фишзон (Duke University). В рамках дискуссии были противопоставлены модели канонической и квир-маскулинности в произведениях А. Гайдара, Л. Пантелеева, Л. Кассиля, Е. Мурашовой, а также в мультфильмах о Винни-Пухе, выпущенных в конце 1960-х — начале 1970-х гг. Участники дискуссии пришли к заключению, что тема маскулинности требует большего внимания со стороны исследователей.

Темой второго круглого стола было обсуждение новой значительной монографии по истории русской детской литературы, написанной Беном Хеллманом и напечатанной международным издательством Брилли (Brill). В дискуссии принимали участие сам автор, а также Ольга Бухина (International Association for the Humanities), Андреа Лану (Connecticut College), Сара Панкеньер-Велд (University of California, Santa Barbara). В своем вступительном слове Сара Панкеньер-Велд уделила внимание огромному вкладу Бена Хеллмана в исследования русской детской литературы, а сам автор рассказал о своей многолетней работе в Российской национальной библиотеке в Петербурге, а также в славянском филиале Хельсинской национальной библиотеки, которая позволила ему собрать материалы для написания книги. Хеллман также поделился трудностями (периодизация, достоверность предыдущих книг по истории русской детской литературы, определение детской литературы, определение модернизма в рамках детской литературы и т. д.), которые возникли у него в процессе работы. В ответном выступлении Андреа Лану подчеркнула, что новая монография проложила новые пути для сравнительных исследований в области детской литературы и детства, а Ольга Бухина

обратилась к вопросу перевода и отражения новых тем современности в работе Хеллмана.

Третья секция под названием «Историческое наследие и новые начала в российской детской литературе» состояла из трех докладов, посвященных проблемам беспризорности в книгах для детей (Аманда Аллен, Northwestern University), российским премиям по детской литературе (Бухина) и субъективности в современных художественных текстах для подростков (Келли Херолд).

Помимо докладов исследовательская группа провела традиционное ежегодное собрание, чтобы обсудить насущные административные и научные вопросы, связанные с дальнейшей деятельностью группы. В Сан-Антонио собрание проводила новый председатель Сара Панкеньер-Велд (второй председатель Келли Херолд не смогла присутствовать). Важный вопрос, который предстояло решить, — это включение в сферу исследований группы детских литератур Восточной Европы. Как показала исследовательница Оксана Лучевська в своем блоге и совместной переписке, в последнее время особенно интенсивно развивается украинская детская литература. В Украине есть много ярких молодых авторов и иллюстраторов, которые активно представляют украинскую детскую литературу в Европе, Азии и Южной Америке. Однако эта литература развивается хаотично. Она продолжает сосуществовать с русской детской литературой. Например, сейчас готовится к печати книга Дины Сабитовой «Три твоих имени» на украинском языке. Исследователи украинской детской литературы работают разрозненно, что, впрочем, относится и к исследователям других детских литератур Восточной Европы. Среди заметных исследователей украинской детской литературы можно назвать Анастасию Уланович (University of Florida), Эмилию Охар (Украинская академия печати, Львов) и Матеуша Светлицки (университет Вроцлава), а также Аду Бибер (Humboldt University, Berlin), занимающуюся польской детской литературой и детством. Эти имена не исчерпывают всего коллектива ученых, которых хотелось бы объединить. По этой причине участники собрания единогласно решили изменить название группы из Working Group for Russian Children's Literature and Culture на Childhood in Eastern Europe and Russia (ChEER) — Детство в Восточной Европе и России. В задачи группы теперь входит расширение контактов, обмен информацией и организация конференций не только с коллегами, занимающимися Россией, но также с исследователями, занимающимися детской литературой, историей детства, детским

театром и кино, СМИ, образованием и другими аспектами детской культуры стран Восточной Европы.

На собрании был также представлен отчет о публикациях и конференциях, в которых принимали участие члены исследовательской группы. Подводя итоги, необходимо заметить, что члены ChEER, присутствующие на конференции, выразили интерес к организации секций и круглых столов по детской литературе и детству на следующей конференции ASEES в Филадельфии в ноябре 2015 г. В результате расширения исследовательской территории ChEER в этом году несколько членов нашей группы примут участие в интердисциплинарных секциях на биеннале-конференции IRSCL (международное исследовательское общество по детской литературе) с коллегами из Польши, Германии и Украины.

SUMMARY

The seventh volume of the journal “Children’s Readings” opens with the interview with *Marina Kostyukhina*, who organized the round table “Children’s book as a provocation” (Institute of Childhood, The Herzen State Pedagogical University of Russia, April 2015). *M. Kostyukhina* reflects on the contemporary children’s literature, dedicated to the controversial topics: suicide, autism, homosexuality, death of relatives etc.

Under the rubric “*Archive*” *Anna Senkina* is republishing an article “*Is the Children’s Literature Needed?*” (1897) by *A. V. Kruglov* with a preface on writer’s creative way and the bibliography of studies, dedicated to this forgotten author of children’s literature of the XIX century.

The section “*Research*” continues publication of papers, presented by the participants of the international conference “*Children’s literature as a Territory of Conflicts: the texts, persons, institutions*” (Institute of Russian Literature (The Pushkin House), June 2014).

The article “*Orphaned heroes in children’s literature: a reflection of the social crisis at the beginning and at the end of the Soviet era*” written by *Olga Bukhina* and *Andrea Lanoux* is based on the fact that the societal upheaval following the fall of the Soviet Union in 1991 produced staggering numbers of orphaned children, as did the collapse of the Russian monarchy in 1917. Russian writers in both periods regularly wrote orphaned heroes into their works, reflecting the real-life problems of their time while also giving symbolic form to the chaos and instability of their eras. This essay examines the treatment of orphaned heroes in the novels of *Ekaterina Murashova* and *Dina Sabitova*, comparing them to the orphaned heroes of the early Soviet era. Authors trace the evolution of the literary orphan as an emblem of revolution and ideal “new person” in the early Soviet period, to a victim of institutional failure and social trauma in the post-Soviet era.

Valerii Viugin in the article “*He ate the priest, and all the people*” (*Children’s Literature’s Adult Fears*) addresses the specific discourse from the history of Soviet art for children, on which this contribution focuses, has been stimulated by a broader interest in anthropophagy as a *topos*

and in cannibalistic discourses in 20th century Russian culture as a whole. Author examines here a specific quality of children's literature and cinema that manifests itself in peculiar forms of representation of evil, cruelty and violence and, as a result, in unique appropriations of the emotion of fear. This opens up discussion of certain rhetorical aspects of the Soviet politics of horror from the transcultural perspective. The author's attention has been concentrated on the several significant literary works of the 20th century writers, both from Russia and from West Europe and the USA (S. Marshak, K. Chukovskii, A. Tolstoi, H. Lofting, C. Collodi, R. Dahl, etc.), and on their screen adaptations.

The article by Inna Sergienko "*Death of a Hero: the plot of the child's death in the didactic prose of the end of XVIII century*" deals with the function of death of a child character in the plot of didactic short-stories for children written in the end of the XVIII century. Author examines the interpretations of this plot and the causes for its ubiquity in this genre of children's literature. The analysis of poetics of the children's literature is based on the materials of didactic fiction, which was translated into Russian at that time.

Olga Mikhaylova's article, "*Conflicts' Typology in 'The Adventures of Dennis' by V. Dragunskiy: Receptive-functional aspect*" deals with various types of conflicts in the "The Adventures of Dennis" by V. Dragunsky. The majority of these conflicts are not only determined by a traditional opposition "a child — an adult" but also differ depending on the author's addressing. Editorial and publishing aspects influenced the subject matter of the conflicts: depending on the audience of the edition, wherein a particular story was published different sides of the same conflict are emphasized by Dragunsky. The article contains a comparison of lifetime editions of several stories from the "The Adventures of Dennis" in order to determine conflict's transformation in publications addressed to children and adults.

Victoria Zubareva's research "*Orthodox fiction for teenagers of the beginning of the XXI century*" is devoted to Orthodox fiction, which is a genre that has recently appeared in children's literature. Orthodox stories for teenagers have never before been a subject of research in the field. The article raises the question of the common image of the new positive character — an orthodox teenager who overcomes all obstacles thanks to his belief. The authors under consideration make a special effort to adapt the ordeal doctrine, as well as the stories of locally worshipped saints and folklore concerned with sorcerers, which are

widespread among common orthodox believers, to the perception of the young audience.

In addition the section "*Research*" includes articles by Ekaterina Babkina and Valerii Maroshi. Their works open new research fields in children's literature.

In the article "*Elephant and the child in Russian Literature of the first third of the twentieth century*," Valerii Maroshi analyzes situation "the elephant and the baby" and "the elephant as a child" first of all in the Russian literary modernism and the avant-garde, as well as in the works of N. Zabolotsky and early Soviet Children's Literature of the 1920s–1930s. In the article the author problematizes archetypal of a girl and an elephant and pragmatic of interaction of these two protagonists, which could stand for different symbolic meaning. The situation is considered as a story in the form of meeting and communication of the elephant and the girl and as a plot, which suggest a high degree of metaphorization.

Ekaterina Babkina as a specialist in the periodicals of the Far Eastern Russian first-wave emigration in the article "*The Russian-language illustrated magazine for young children 'Swallow' (Harbin, 1926 — 1945)*" reviews the most popular, as she notes, the Russian-language children's magazine, which was published in Manchuria. The article is devoted to the history and functioning of the magazine. "Swallow" is the most popular periodical for children of the Russian Diaspora in the Far East. Publishing activity of the Far Eastern emigration has led the appearance of children's magazines based on the traditions of Russian children's periodicals of XIX — early XX centuries which were developed under the influence of complex cultural and historical events of East Asia during 1920–1940's.

The rubric "*Materials*" introduces two texts about Arkady Gaidar's works, which were written in the 1960s and 1970s. One of them is "*About A. Gaidar's story 'Chuk and Gek'*" by a then student Nadezhda Gileva that has not been previously published. Second article "*Critical interpretation of the children's book and the category of 'childhood memory'*" by a researcher of children's literature from the Tyumen University Vladimir Rogachev (1940–2004) was published in inaccessible digest.

Under the rubric "*Reviews*" Larisa Rudova publish a report on the work of the group at the annual international conference of Slavic ASEEEES (San Antonio, Texas, 20–23 November, 2014).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бабкина, Екатерина Сергеевна (gussinda@yandex.ru), Тихоокеанский государственный университет, кафедра журналистики

Бухина, Ольга (bukhina.olga@gmail.com), переводчик, Международная ассоциация гуманитариев, Нью-Йорк

Вьюгин, Валерий Юрьевич (vvyugin@mail.ru), Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом)

Гилева, Надежда Степановна (1947–1987), преподаватель русского языка и литературы, Пермь

Зубарева, Виктория Сергеевна (victoria.zoubareva@gmail.com), Санкт-Петербургский государственный университет, кафедра русского языка для гуманитарных и естественных факультетов

Костюхина, Марина Сергеевна (eakost@yandex.ru), Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Институт детства, кафедра языкового и литературного образования ребенка

Лану, Андреа (Andrea Lanoux) (alano@conncoll.edu), Connecticut College, Chair of the Slavic Studies Department

Мароши, Валерий Владимирович (maroshi@gmail.com), Новосибирский государственный педагогический университет, кафедра русской литературы и теории литературы

Михайлова, Ольга Олеговна (hellga.edu@gmail.com), независимый исследователь, Германия, г. Мюнхен

Рогачев, Владимир Александрович (1940–2004), Тюменский государственный университет, кафедра русской литературы

Рудова, Лариса (LVR04747@pomona.edu), Pomona College, Department of Russian and German

Сенькина, Анна Александровна (anna_senkina@list.ru), Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

Сергиенко, Инна Анатольевна (inna_antipova@bk.ru), Санкт-Петербургский государственный институт культуры, кафедра литературы и детского чтения