

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ТГПУ)

**СИБИРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА:
ТЕНДЕНЦИИ И КОНТЕКСТ РАЗВИТИЯ
(1950–2010-е гг.)**

Том 2

Коллективная монография

Томск 2017

ББК 83.83 (2+411.2)6

83.83 (253)6

С–34

С–34 Сибирская литература для детей и юношества: тенденции и контекст развития (1950–2010-е гг.): Коллективная монография: в 2 т. Т. 2 / Под ред. Е. А. Полевой, Е. К. Макаренко. – Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2017. – 168 с.

ISBN 978–5–89428–845–1

Монография освещает творчество писателей и поэтов XX – начала XXI веков, биографически связанных с Сибирью, содержит филологический анализ произведений литературы, адресованных детско-юношеской аудитории.

Издание предназначено преподавателям высшей и средней школы, студентам, изучающим детскую и подростковую литературу, широкому кругу читателей, в том числе школьникам и родителям.

ББК 83.83 (2+411.2)6

83.83 (253)6

Авторский коллектив:

Бурмистрова С. В., Губайдуллина А. Н., Макаренко Е. К., Плешкова О. И., Полева Е. А., Харитоновна Е. В., Чернявская Ю. О., Маслова Е. С., Писаренко (Абрамова) А. Е., Рудницкий Ю. А.

Рецензенты:

д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета *И. А. Поплавская*;

канд. филол. наук, доцент кафедры организационного поведения и управления персоналом Национального исследовательского Томского государственного университета *Н. С. Гулиус*.

Монография выполнена при финансовой поддержке РГНФ в рамках научного проекта № 15 14-70005 а(р) «Творчество сибирских писателей и сибирская тема в литературе XX–XXI века для детей и юношества».

ISBN 978–5–89428–845–1

© Авторский коллектив, 2017

© ФГБОУ ВО «ТГПУ», 2017

Оглавление

Предисловие	5
ГЛАВА I. ПРИРОДНЫЕ ОБРАЗЫ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ СИБИРИ ДЛЯ ДЕТЕЙ 6	
Игровой параллелизм природного и социального в поэзии Дмитрия Сиротина для детей <i>А. Н. Губайдуллина</i>	7
Анималистические образы в современной сибирской поэзии для детей <i>А. Н. Губайдуллина</i>	16
Образ крокодила в современной сибирской поэзии для детей <i>А. Н. Губайдуллина</i>	24
ГЛАВА II. ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА И ОБРАЗЫ ПЕРСОНАЖЕЙ В ДЕТСКОЙ УРАЛО-СИБИРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	
Трансформация образа усадьбы в советской и постсоветской детской литературе <i>С. В. Бурмистрова</i>	33
Особенности художественного пространства и системы персонажей в романе-трилогии В. Крапивина «Голубятня на желтой поляне» <i>Е. С. Маслова</i>	42
Образ Томска в книге Р. Кошурниковой «Стоит над Томью град старинный...» <i>Ю. А. Рудницкий</i>	53
Сказочные повести Светланы Лавровой и Ольги Колпаковой: образы автора и персонажей, нарративные приемы и жанрово-стилевое своеобразие <i>Е. В. Харитонова</i>	58
Поэтика пространства Алтая в литературе для детей второй половины XX – начала XXI вв. <i>О. И. Плешкова</i>	84
Особенности художественного пространства и системы персонажей в повести-сказке С. К. Данилова «Принцесса Агашка в стране Неведомых Зверушек» <i>Ю. О. Чернявская</i>	100
Художественное пространство и образы персонажей в сказке Т. Мейко «Зёрнышко» <i>Н. В. Безменникова</i>	116

ГЛАВА III. АГИОГРАФИЧЕСКАЯ И АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА ДЛЯ ДЕТЕЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ	
Проблемы поэтики современной сибирской агиографической литературы для детей	
<i>Е. К. Макаренко</i>	122
Автобиографическая проза о детстве сибирских писателей второй половины XX – начала XXI века	
<i>Е. А. Полева</i>	137
Рассказ В. Распутина «Уроки французского»: поэтика психологизма	
<i>Е. А. Полева, А. Е. Писаренко</i>	140
Автобиографические миниатюрные рассказы о детстве Ангелики Сумбаевой	
<i>Е. А. Полева</i>	148
Приложение. ПИСАТЕЛИ XX–XXI ВЕКОВ, БИОГРАФИЧЕСКИ СВЯЗАННЫЕ С КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТЬЮ	
<i>Ю. А. Рудницкий</i>	157
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	165

Предисловие

Второй том коллективной монографии «Сибирская литература для детей и юношества: тенденции и контекст развития (1950–2010-е гг.)» включает исследования региональной детско-юношеской литературы, выполненные филологами из Томска, Барнаула и Екатеринбурга.

Как и в первом томе, разделы монографии отражают разные тематические, жанровые направления развития сибирской детско-юношеской литературы, но принципиально не связаны единым методологическим подходом, что позволяет апробировать разные методики анализа художественного текста на обширном литературном материале и реализовать научно-исследовательские интересы авторов.

В процессе изучения сибирской литературы для детей выяснилось, что ряд писателей биографически связан не только с Сибирью, но и Уралом (В. Крапивин, О. Колпакова, например). Близость регионов, их культурные контакты спровоцировали авторов монографии учитывать этот фактор и использовать в ряде случаев обозначение «урало-сибирский»¹. Это открыло новые перспективы и горизонты исследования; позволило увидеть единство тенденций развития детско-юношеской литературы.

Первая глава монографии посвящена изучению сибирской поэзии; вторая включает исследование поэтики произведений второй половины XX – начала XXI века разной жанровой направленности (литературная сказка, фантастический роман, историческая повесть, художественно-познавательная литература и др.); третья глава содержит анализ агиографической и автобиографической прозы.

Е. А. Полева

¹ В истории России XX века Урал и Сибирь – особые регионы, ставшие на время местом жизни многим писателям и поэтам. При всём своеобразии природного ландшафта и наличия собственных культурных традиций, исторический фактор (это места эвакуации, получения высшего образования) является объединяющим. В орбиту внимания исследователей вошло творчество как коренных сибиряков, так и тех, чья судьба была связана с Сибирью определённый период жизни.

ГЛАВА I

ПРИРОДНЫЕ ОБРАЗЫ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ СИБИРИ ДЛЯ ДЕТЕЙ¹

Анастасия Николаевна Губайдуллина

В настоящей главе рассматривается современная поэзия сибирских авторов для детей. Три раздела главы объединены не только по жанровому признаку, но и тематически; связующим началом стала литературная анималистика. Обращение к образам животных не исчерпывает содержания главы, но является её своеобразным лейтмотивом.

В начале XXI века накопленные приёмы и способы литературной анималистики многообразны. Известно, что в детской литературе животные традиционно занимают одно из главных мест. Речь идёт не только о сказочных анималистических персонажах, хотя «процесс рассказывания и слушания животной сказки и есть процесс узнавания и обучения определенным стратегиям поведения. Иными словами, животные в русских сказках о животных являются не только персонажами, но и вполне определенными стратегиями поведения, носящими имя лисы, волка и т.д. В пользу этого утверждения говорит тот факт, что в реальной речи вполне конкретные человеческие действия и поступки называются именами животных»². Современная поэзия для детей перерастает дидактический зооантропоморфизм, являющийся древнейшим способом передачи поколенческого опыта. Животные в стихотворениях могут иметь семантику знакомой, понятной «вещи», а могут быть независимыми персонажами. Древние басенные и бестиарные традиции обогащаются предложенной XX веком возможностью видеть зверя как самоценного героя, обладающего собственным психологизмом и личностной позицией. Существует ли специфика региональной анималистики? Какую роль выполняют животные в современной

¹ Глава содержит переработанные и дополненные материалы статей: Губайдуллина А.Н. Поэзия Дмитрия Сиротина для детей: мышление аналогиями // Вестник Томского государственного педагогического университета. Томск, 2016. №11. С. 148-152; Губайдуллина А. Н. Анималистика современной поэзии сибирских авторов для детей // Материалы XII Всероссийской научной конференции с международным участием «Дергачевские чтения – 2016. Русская словесность: диалог культурно-национальных традиций» (13-14 октября 2016). Екатеринбург, 2017; Губайдуллина А.Н. Образ крокодила в контексте анималистики современной сибирской поэзии для детей // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2017. №. 2. С. 108–113.

² Мариничева Ю. Ю. Русские сказки о животных: система персонажей // Антропологический форум. 2011. № 15. С. 223.

поэзии сибиряков для детей? Глава является попыткой ответа на эти вопросы.

Каждый из разделов главы имеет собственную логику исследования. В первом разделе монографически изучается поэтический мир детских книг Дмитрия Сиротина. В данном разделе фауна служит, скорее, «фоном» исследования; образы животных помогают проявить поэтический метод автора: опору на аналогии. Материалом для второго и третьего раздела становятся стихотворения разных авторов, творчество которых невозможно представить в рамках единого эстетического направления и творческого подхода.

Игровой параллелизм природного и социального в поэзии Дмитрия Сиротина для детей

Дмитрий Александрович Сиротин¹ – современный детский писатель. Он является одним из представителей игровой поэзии для детей, опирающейся на каламбур, словесную игру. У лауреата нескольких премий, среди которых: премия журнала «Костёр» (2010), Международная детская литературная премия им. В. П. Крапивина (2012), литературная премия «Красными БУКВАМИ», (Екатеринбург, 2012) и другие – издано около десяти книг стихотворений, есть публикации в журналах «Кукумбер», «Костёр», «Чиж и Ёж», «Урал». Несмотря на полноправное присутствие Сиротина в детской поэзии, пока нет литературоведческих и критических работ, посвященных исследованию творческого почерка автора, особенностей его поэтической индивидуальности. Исключение составляют лишь развёрнутые читательские отзывы, опубликованные на детско-родительских обучающих сайтах².

Детские тексты Дмитрия Сиротина чаще всего имеют сюжет, выраженную нарративность, в них рассказываются истории. Мир героев поэзии Сиротина традиционно ограничен ближайшим кругом связей ребёнка. Повторяющимися персонажами являются «мама», «папа», близкие родственники (сборник «Кто живёт в холодильнике» целиком

¹ Дмитрий Александрович Сиротин родом из города Воркута (Республика Коми). Окончил филологический факультет Коми Государственного педагогического института. Пишет преимущественно для детей: поэзию, рассказы, сказки, драматургические произведения.

² Виноградова А. Детские стихи от пяти отличных поэтов // Время мам. URL: <http://activemam.com/garmonichnoe-razvitie-rebenka/detskie-knigi/detskie-stihi-ot-pyati-otlichnyh-poetov.html/> (дата обращения: 26.07.2016). См. также: Современные детские поэты: наши последние открытия // Вытворяндия. Творческая жизнь с детьми. URL: <http://vytvoryandia.ru/sovremennye-detskie-poety/> (дата обращения: 26.07.2016).

посвящён семейному бытованию и восприятию ребёнком семьи) либо известные детям животные. Образы животных антропоморфны. Антропоморфизм становится господствующим принципом объяснения социальных связей и закономерностей. Например, шуточная «старинная легенда» «Почему у кита нет ушей» обосновывает внешний вид морского млекопитающего человеческими традициями: «Нет ушей у кита неспроста: / как-то был юбилей у кита – / каждый за уши дёрнуть был рад, / исполнялось киту шестьдесят»¹. В смеховой манере автор решает двойную серьёзную задачу: дать детям представление о животном мире и познакомить юного адресата с обычаями социума. Ассоциативно стихотворение напоминает прозаический текст «How the Whale Got His Throat» («Откуда у кита такая глотка?») и другие сказки Р. Киплинга. И у того, и у другого автора пресуппозицией текста служит детский вопрос, связанный со стремлением понять устройство мира; в обоих случаях ответ на вопрос даётся сказочный, что не отменяет образовательный, познавательный компонент произведения. Это шутивное творчество, предлагающее игру как продуктивный способ освоения действительности.

Детский способ мышления аналогиями (природные явления действуют так же, как люди, и наоборот) помогает поэту передать не только человеческие состояния, но и одухотворённость мира как такового. «Тень гонялась за котом, / бегал кот от тени. / Вместе прыгнули потом / к папе на колени. / И расселись / без забот / на коленях папы / тень кота, / а рядом – кот, / дружно свесив лапы» («Тень гонялась за котом...»)³. Каждое явление видится стереоскопически, с двух точек зрения: в центре – взгляд ребёнка, основного героя событий, а своеобразный «фон» организует скрытая авторская позиция. В приведённом выше стихотворении авторское присутствие выражается в выборе ситуации, идеальной для того, чтобы увидеть сходство кота и тени, одушевлённость последней в детских глазах.

Сходство неродственных явлений способствует метаморфозам объектов. Например, чужое, страшное одомашнивается, перестаёт быть пугающим: «Наказали привиденье / За плохое поведение. / Вот: с простынку в руке / Горько плачет в уголке» («Случай в детском саду»)⁴. Привидение – классический inferнальный герой детского фольклора

¹ Сиротин Д. Почему у кита нет ушей? Стихи о животных. Ростов-на-Дону: Феникс, 2014. С. 22.

² Киплинг Р. Откуда у кита такая глотка? // Киплинг Р. Дж. Сказки. М.: Махаон, 2015. С. 11.

³ Сиротин Д. Почему у кита нет ушей? С. 4.

⁴ Сиротин Д. Поучительные истории. М.: Суфлёр; Ростов-на-Дону: Феникс, 2013. С. 28.

– здесь демонстрирует модель поведения ребёнка (посещает детский сад, проказничает, плачет). Атрибуты инобытийного героя приравниваются к одежде или игрушкам (обратим внимание на уменьшительно-ласкательный суффикс: «с простынкою в руке»), а его магические силы – к шалостям («плохое поведение»). Возможность сделать «чужое» одной из версий общего инварианта детства и таким образом перевести в ранг «своего» Сиротин использует неоднократно. «Волк выходит / на каток. / Лёд опасен и суров: / Бах! И серый без зубов... // – У-у-у, как школьжко, братшы! / Не хочу кататься!!!» («Волк и коньки»)¹. Адресат-ребёнок и сказочный герой-волк, традиционно отрицательный, выступают союзниками в противодействии жизненной энтропии; персонаж проходит этапы социального научения, которые требуется освоить ребёнку. В этом проявляется мягкий дидактизм поэзии Дмитрия Сиротина: поведенческие ошибки могут быть «передоверены» героям стихотворений; ребёнок учится на чужом примере (волк падает, катаясь на коньках; пингвин ест фруктовый лёд и простужается – и так далее). Все анималистические герои поэзии одинаково сказочны в своём антропоморфизме и одинаково убедительны в своём стремлении осваивать мир через игру.

В то же время любой опыт остаётся уникальным. Наличие коллективного героя – редкий признак детских текстов Дмитрия Сиротина. Можно найти лишь несколько вариантов объединения субъектов, например: «Мы бредем из-за метели / Вместе с папою домой» («Заполлярное ненастье»)²; или «Семейная логика»³. Чаще герой Сиротина индивидуален. Внимание обращено на случай, конкретную ситуацию, без морализаторского обобщения.

Персонажи его произведений чувствуют себя детьми, даже не являясь ими. Так, в стихотворении «Карусель», использующем приём обманутого читательского ожидания, герой катается во дворе. Восторг и упоение скоростью связаны с детской увлечённостью катанием: «Карусель – двора царица! / Ах, как весело на ней / Раскрутиться / И – кружиться / Всё быстрее, / Быстрее, / Быстрее!»⁴. Лишь в последних строках текста выясняется, что речь идёт не о ребёнке, а о пожилом человеке: «Жаль, опять зовёт из дома / Бабка строго на обед: “Не позорься ты, кулёма, / Ведь – восьмой десяток лет”».

¹ Там же. С. 29.

² Сиротин Д. Кто живёт в холодильнике. М: Феникс-Премьер, 2014. С.2.

³ Там же. С. 13.

⁴ Там же. С. 26.

Сюжетная трансформация героев (взрослый/ребёнок; чужой/свой; неживой/живой) имеет двойственное обоснование. С одной стороны, персонажи стихотворений Сиротина стремятся выйти из привычной роли, имеют, помимо узнаваемого образа, латентные уникальные особенности, как, например, необычный кот из одноименного восьмистишия: «Это был необычный / Летающий кот! / Ну, откуда мы знали?! / Живёт и живёт...// А он крылья прятал, / Застенчив крайне, / И летал не в центре, / А на окраине...»¹. Ключевой становится фраза «крылья прятал». Бытие в поэтическом мире Сиротина не познаваемо до конца, предполагает тайну, заключённую в знакомых, близких вещах. Детство – период постоянных открытий (точка зрения, характерная для детской литературы второй половины XX века). «Ну, откуда мы знали?!» – в данном стихотворении это формула открытия, обретения чуда. Способность объектов изменяться означает их открытость чуду и аксиологическое уравнивание в общей системе бытийных связей.

С другой стороны, предмет способен измениться, преобразиться в глазах наблюдателя-ребёнка. В этом случае способность к преобразению присуща не столько объекту, сколько субъекту, обладающему мифологическим сознанием. Ребёнок, априори подготовленный к появлению чуда, угадывает его в бытовых явлениях и поведении людей. «Седа и растрёпана эта старуха / С улыбкой зловещей от уха до уха. / Бормочет, топчет, ругается скверно. / В кастрюле кипят... мухоморы, наверное! // Дрожа, я спросила у папы: “Колдунья?!” / Он грустно ответил: “Вахтёр. Тётя Дуня”...» («Колдунья»)². Девочка поэтизирует реальность, сравнивая её с известными сказочными образами. Отец видит лишь бытовую ситуацию и его «грусть» может быть объяснена именно неспособностью разглядеть сказочное. Вопреки последней фразе, которая разрушает загадочность образа старухи, общее полотно поэтической миниатюры фиксирует оба взгляда: детский и взрослый, что усиливает идею многоликости, объёмности мира.

Атрибуты «взрослого» мира находятся вне сферы чудесного. Вахтёр в конечном итоге остаётся вахтёром. В другом стихотворении у маленького героя получается изменить все окружающие предметы, кроме денег: «Под увеличительным / стеклом / оказался столик мой – / СТОЛОМ! // Блюдце стало – / БЛЮДОМ. / Чашка – ЧАШЕЙ. / Мама – ничего себе! – / МАМАШЕЙ! // Васька-кот – / ВАСИЛИЕМ-КОТИЩЕЙ! / Только пять рублей / не стали тыщей...» (*заглавные буквы – Д. Сиротин*)

¹ Сиротин Д. Поучительные истории. С. 10.

² Сиротин Д. Кто живёт в холодильнике. С. 25.

(«Почти волшебное стекло»)¹. Авторская ирония проецируется не только на детскую доверчивость, принимающую видимое за сущее, но и на деловитость сознания взрослого, понимающего чудо прагматически. Деньги не способны увеличиваться, они – один из маркеров статичного «взрослого» социума. Строфы отражают гипертрофированную детскую эмоцию (восклицательная интонация, выделение букв способствуют передаче удивления, восхищения), но кода стихотворение снижает эмоцию, как и в стихотворении «Колдунья».

Детской доверчивостью к миру в лирике Сиротина обладают и старики. Они тоже получают наслаждение от отдыха (от рыбалки, как в тексте «Клёв и клюв»², или от аттракционов – «Карусель»). Дед, так же, как и ребёнок, является наблюдателем, замечает чудесное. В стихотворении «Шутка (Случай из детства)» внук обманывает деда, подражая лягушачьему кваканью (дед верит, что по примете это – к дождю). Ребёнок снова выступает в роли волшебника: напророченный им дождь идёт по-настоящему. «И я тогда... заквакал в шутку. / Тихонько – так, что не поймёшь! // И, приподнявшись на подушке, / Дед удивлённо сообщил: / “Похоже, квакали лягушки... / На всякий случай – где плащи? // Ну, наконец-то!” / И, счастливый, / Уснул, пугая храпом зал. / Я захихикал торопливо... / А ночью – вправду хлынул ливень, / Сухую землю отхлестал!»³. Ребёнок в поэзии Сиротина обладает демиургическим потенциалом, он может не только трансформировать объекты, но создавать и разрушать («Мой город»⁴).

При этом детство не идеализируется. С точки зрения взрослого, ребёнок не обладает навыками, необходимыми для социальных отношений и соблюдения общественных норм. Его знания поверхностны («Бизон»⁵), он вносит в жизнь хаос, нарушает гармонию («Певец»⁶), не выполняет родительских требований («Кое-что о пользе мороженого»⁷; «Поучительная история»⁸). С другой стороны, непокорность и неподатливость детства компенсируются наличием у ребёнка собственной системы ценностей. Он не столько старается приспособиться, адаптироваться к миру, сколько стремится перестроить его

¹ Там же. С. 20.

² Сиротин Д. Поучительные истории. С. 5.

³ Сиротин Д. Кто живёт в холодильнике. С.18.

⁴ Сиротин Д. Поучительные истории. С. 8.

⁵ Сиротин Д. Почему у кита нет ушей? С. 6.

⁶ Сиротин Д. Поучительные истории. С. 14.

⁷ Сиротин Д. Кто живёт в холодильнике. С. 4.

⁸ Сиротин, Д. Поучительные истории. С. 18.

в соответствии со своими представлениями. Наиболее показательна в этом плане миниатюра «Бессовестный Вовка»: «Вовка умеет играть на гитаре. / Я не умею – / Я Вовку ударю! // Ну и пускай мы навеки враги... / Я не умею – / и ты не моги!»¹. Стихотворение прочитывается иронически в силу инвертирования привычной морали: вместо того, чтобы следовать благому примеру, герой пытается ограничить другого в развитии. Но в это же время миниатюра становится своеобразным воззванием к справедливости дружбы, в которой нуждается ребёнок.

Герой Сиротина во всех связях ищет родство, подобие. Это лирика постоянной эмпатии. Характерно стихотворение «Про хрюшку», в котором рассказчик переходит от описания чужого состояния – к его переживанию: «Хрюшку холят, хрюшку тешат... / Хрюшке спинку щёткой чешут... / Чешут крепко, но не больно... / Хрюшка жмурится довольнo... // Пятачок, бока и ушки... / Чешут, чешут, чешут хрюшке... / Чешут... / Ох! / Простите, братцы: / должен / срочно / почесаться!»². Речь идёт о психофизическом состоянии. Нагнетание достигается многократным повторением слов, интонацией заговора, что в конечном итоге приводит к материализации чувства для героя-рассказчика. Совершается своеобразный имагологический перенос: герой начинает чувствовать себя в роли Другого. Причём Другой может быть как человеком, так и животным: благодаря игровому параллелизму границы между природной и социальной сферами проницаемы.

Если рассматривать корпус стихотворений Д. Сиротина для детей в целом, то заметно, что образ Другого вызывает одновременно притяжение и отторжение. Герой существует в постоянном сравнении себя с кем-то. Это сопоставление позволяет сравнивающему как бы прожить вторую жизнь. Так, в тексте «Мечтатели» стрекоза завидует самолёту, способному подниматься высоко, и представляет себе его полёт: «Жужжит себе гордо в седой вышине, / то звёздам помашет крылом, то луне!». Самолёт, со своей стороны, мечтает обрести жизнь стрекозы: «Мечтал самолётик в небесной дали / тихонько кружиться у самой земли: / там речка, цветы, там не губит гроза... / Везёт стрекозе, что она – стрекоза!»³. Сиротин использует метафорическое соотнесение двух объектов сразу по нескольким основаниям: по форме, по расположению (в воздухе), по функции (полёт). Две строфы стихотворения отображают его взаимообратную двухчастную композицию; чужие экзистенции являются равноценными.

¹ Сиротин Д. Поучительные истории. С. 9.

² Сиротин Д. Почему у кита нет ушей? С. 14.

³ Там же. С. 24.

Сходство объектов допускает возможность замены одного на другой. Например, за неимением ёлки в Африке наряжают крокодила («Африканский Новый год»¹). Один из текстов так и называется «Случай в зоопарке или Всё познаётся в сравнении»². Две строфы соответствуют двум взглядам: Ехидны – на Слона и Слона – на Ехидну. Оба персонажа не могут принять странный, по их мнению, образ соседа. Чувства, испытываемые при виде Другого, это «удивление», «удрученность», «ехидство». Тем не менее, героев объединяет общее пространство пребывания (зоопарк), сходная судьба. Неопределённость, противоречивость отношений подразумевает потенциал для рефлексивного диалога и, как следствие, более глубокое понимание самого себя, остранный (В. Шкловский) взгляд на собственное Я.

Другой в поэзии Сиротина нужен для объективации Я. Иногда сходство между героями и их противопоставление соединены в границах одного текста: «Послушал обеих – / И стало неловко: / За что так не любит / коровку коровка?..»³. Стихотворение «Коровка, коровка и автор», как и его заглавие, обыгрывает лексическую многозначность слова «коровка»: божья коровка и корова. Как и в предыдущем тексте, герои существуют в едином пространстве (луг), но каждый из двух персонажей готов отказаться от собственного имени, потому что его носит другой: «Копыт – / не имею, / рогов – / не ношу... / Коровкой меня / не зовите, прошу!». И далее: «На листьях, / травинках / совсем не вишу... / Коровкой меня / не зовите, прошу!».

Сиротин даёт читателю возможность взглянуть на ситуацию не просто с разных – часто противоположных точек зрения. Если для родителей пропуск школы из-за морозов – причина для переживаний, то для сына – повод для радости: «Папа грустный, я весёлый: / Раньше времени из школы / Отпустили первый класс! / Ах, какое это счастье – / Заполярное ненастье! / Просто создано для нас!» («Заполярное ненастье»)⁴. (То же и в стихотворении «Кое-что о пользе мороженого»). Противоположность позиций отчасти объясняется тем, что родитель подходит к любому выбору прагматически (школа нужна для получения знаний), ребёнок же действует ситуативно, эмоционально. Так, товар, который маленький герой выбирает в магазине, не практичный (игрушка), но «живой», эмпатичный, в отличие от нужной, но безжизненной

¹ Там же. С. 26.

² Сиротин Д. Поучительные истории. С.24.

³ Сиротин Д. Почему у кита нет ушей? С. 12.

⁴ Сиротин Д. Кто живёт в холодильнике. С. 2.

маминой вещи (тушь): «Шагали мы с тушью / Обратно домой, / А слон на прощанье / Кивал головой, / И хоботом / Хлюпал он даже...» («В магазине»)¹. Если взрослый у Сиротина понимает жизнь, то ребёнок интуитивно чувствует её и принимает. Для полноты мировосприятия требуется объединить детский и взрослый взгляды.

Определяющим признаком детской поэзии Сиротина является обыгрывание устойчивых выражений, фразеологизмов. В редких случаях известные фразы выносятся в название стихотворения (например, «мартовский кот» в истории «Про мартовского кота и строгую кошку»²), но чаще словесная конструкция кладётся в основу лирического сюжета. В стихотворении «Клёв и клюв» ребята – собеседники рыбака – удивляются его фразе о том, что рыба не клюёт: «Вот смешной попался дед! / Ведь у рыбы клюва – нет!». Подчёркивание орфоэпической близости слов клёв / клюв позволяет добиться герметичной целостности и ёмкости короткого текста. В другом стихотворении околотовской тематики, «О сплетницах Щуках и везучей Медузе», обыгрывается выражение «перемывать кости» (сплетничать). Игровая полисеманτικότητα достигается тем, что выражение употребляется как в прямом, так и в переносном смысле: «Лишь от Щук уплыли гости – / Стали Щуки мыть им кости! / А Медуза – без костей. / Повезло, выходит, ей...»³. Каламбурную основу имеет и стихотворение «В зоопарке»⁴: выражение «Что за муха его укусила?!», понимаемое прямо и в переносном смысле, сюжетно объясняет «мрачность» бегемота в зоопарке.

Наиболее ёмким в использовании языковой игры является сборник «Кто живёт в холодильнике»⁵. Многие стихотворения сборника основаны на полисемантности и омонимии. Подобная игра слов присутствует, в частности, в стихотворении «Семейная логика»: «Когда теряет / папа / шляпу, / мы называем / шляпой / папу» [с. 13]. Миниатюра строится как двухчастный «перевёртыш», где субъект с объектом взаимно обратимы. Главный герой стихотворения – русский язык, который позволяет автору вступить в игру с читателем.

Сиротин обращается к разговорной речи. Ребёнок в постижении языка, с буквальным пониманием каждого слова, невольно проявляет разрушение языкового канона: «Мне папа вечером сказал: / “Сынуля,

¹ Сиротин, Д. Поучительные истории. С.30.

² Там же. С. 6.

³ Там же. С.20.

⁴ Сиротин Д. Почему у кита нет ушей? С. 16.

⁵ Далее страницы стихотворений из этого сборника указываются в квадратных скобках после цитаты.

ты меня ДОСТАЛ...” // Я рассмеялся от души: / У папы шутки хороши! // Ведь он – не ручка, не тетрадь: / Из ранца папу не ДОСТАТЬ! // А чтоб до плеч его ДОСТАТЬ – / Таким же длинным надо стать!» («Папа-весельчак») [с. 10] (*заглавные буквы – Д. Сиротин*). Детское непонимание жаргонизмов, таким образом, становится фактором, сдерживающим языковые трансформации. Ребёнок привлекает внимание к смыслу слова, к его первоначальному значению.

Однако как ребёнок, так и взрослый в стихотворениях Сиротина – персонажи современности. Упоминаются не только футбол, космос, телефонные разговоры, поход за покупками, но и компьютерный мир: «Вам папу? Папы дома нет: / Он вышел в этот... в Интернет» («Современный телефонный разговор») [с. 12]. Виртуальное пространство постепенно входит в детскую поэзию в качестве реалий новой действительности. Сравним текст Д. Сиротина с тематически родственным текстом М. Рупасовой «Я – новость»: «Мама дома? / Мамы нет. / Мама вышла. / В Интернет. // Мама ищет / В Интернете, / Как дела / На белом свете. // Кофе пьёт / Глазами / Водит: / Что там в мире / Происходит? // Мама, я тебе / Скажу! / В мире / Я происхожу!»¹. В обоих стихотворениях присутствует подспудный дидактический посыл, обращенный, скорее, ко взрослым – к родителям, «отсутствующим в присутствии», то есть зависимым от Интернета и перестающим обращать внимание на своего ребёнка. Лаконичное двустишие Д. Сиротина «Современный телефонный разговор» содержит много интонационных и семантических нюансов. Это и поколенческая смена представлений о реальности – буквальное отсутствие (человек вышел из дома) сменяется отсутствием как излишней увлеченностью виртуальным миром – и дистанция между детским и взрослым сознанием (ребенок с трудом вспоминает название компьютерной сети), и авторская ирония. В то же время ребёнок принимает взрослую увлечённость, даже не разделяя её.

Таким образом, ребёнок и взрослый в поэтической версии Дмитрия Сиротина не являются категорическими антагонистами. Разные способы мировосприятия дополняют друг друга: если мышление взрослого рационально, то детское сознание ассоциативно. Аналогия и параллелизм используются автором на разных уровнях текста, восходя от функциональной языковой игры к принципу мироустройства, при котором разные формы существования обнаруживают родство, позволяющее примирить любые, в том числе полярные, позиции. Мир поэзии Дмитрия Сиротина живой, все его сферы (природа, социальная

¹ Рупасова М. С неба падали старушки. М.: АСТ, 2016. С. 59.

среда, цивилизация) подвержены творческому преобразению, могут вступать в диалог и игровую перекличку.

Анималистические образы в современной сибирской поэзии для детей

Детская литература традиционно включает животный мир в круг своих основных образов и мотивов. Скажем больше, анималистику считают принадлежностью именно литературы для детей в силу познавательной функции и духовно-нравственных возможностей темы¹. Выделяют несколько направлений анималистики, связанных между собой и зачастую встречающихся в рамках одного художественного текста: классический натурализм; эмпатический натурализм (герой представляет себя животным); сентиментальная анималистика; анималистическая сказка, басня. Особняком стоят сравнительная антропология, а также «фурри-искусство» (от английского *furry art*), то есть произведения, темой которых являются человекообразные существа с чертами животных².

Современная поэзия в меньшей степени концентрируется на чувстве вины перед живыми существами, чем это было свойственно гуманистической детской литературе 1960-80х годов, но в текстах сибиряков для детей анималистические образы по-прежнему занимают центральное место. Интересно, что основной задачей анималистики становится не только формирование этической нравственности и знакомство ребёнка с окружающим миром. Выбор животных и трансформация образов отражают также имагологический антагонизм «своего» и «чужого».

Всех животных детских поэтических сборников можно разделить на две группы. Первая – представители фауны Сибири. Анималистика и – шире – выстраивание целостного природного космоса способствуют формированию в детской лирике идеи «малой родины». Сибирь здесь – не жестокая и холодная земля, а многокрасочная, богатая и радостная тайга. Слово «тайга» употребляется в положительном контексте, имеет семантику щедрости. Один из разделов сборника Н. Ярославцева (г. Чита) «Паровоз ходил чумазый» называется в соответствии

¹ Путилова Е. О., Денисова А. В., Днепровы И. Л. Детская литература: учебник для студ. сред. и проф. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2008. С.367.

² Коблякова Г. А. Анималистическая литература // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота. 2010. № 12 (43). С. 209.

с заглавием центрального стихотворения «Что привёз я из тайги?»: «Вот что я с собой привёз: / Кедра шум и свет берёз /<...>/ Разговор весёлых птиц, / Трепет зайцев и куниц. / Шорох белок осторожных, / Горечь дыма от костров, / А ещё загар таёжный, / Да укусы комаров»¹. В одном ряду упоминаются приметы животного мира, растительной природы, герой включён в единую экосистему. Даже «укусы комаров» в последней строке, иронически снижающей общую лирическую интонацию стихотворения, воспринимаются как необходимая часть единого целого, в которое вписан человек. В стихотворении «Закон тайги» из этого же сборника обговаривается общее требование к гармоничному сосуществованию человека и леса: «И если, мой друг, / Попадёшь в эту глушь, / Живи, но закона / Тайги не нарушь!». То есть тайга видится автором как отдельный изолированный мир (глушь), организованный в соответствии со строгими внутренними правилами. Это не хаос, а космос.

Несмотря на обозначение сибирского леса «глушью», именно тайга осознаётся героем поэзии Ярославцева как питательная среда для творчества: «Я встану пораньше – / Почти с петухами, / Чтоб снова поехать / В тайгу за стихами» («В тайгу за стихами»)². В этом тексте автор предпринимает попытку типизации: «Сложу всё, что нужно, / В походный рюкзак, / как делает это / Любой сибиряк». Сибиряк здесь равен любому жителю упомянутого космоса, леса (в том числе и животным), потому что способен вписаться в природу, приспособиться к ней, но кроме того он обладает способностью творчески отразить и описать мир: «И снова – / И солнце, и небо, и птицы / В тетрадку попасть / Захотят на страницы /<...> / Я воздухом свежим / В тайге подышу... / И свежие детям / Стихи напишу!». Поскольку природа даёт импульс гармонизации внутреннего мира, отношение к животным исключает утилитарность. Они, скорее, соседи. Именно поэтому омуль в стихотворении Ярославцева «На Байкале» имеет эстетическую, а не практическую ценность: «Светел и прозрачен омут, / Тайна омута видна. / Вижу я, как рыба омуль / Плавно плавает у дна. // Блещут камешки, как брошки, / Тени падают от скал. / Смело пью я из ладошки / Море славное Байкал»³. Утоление жажды, в данном случае, – процесс, имеющий отношение не к физическому, а к духовному насыщению: «Не могу я насладиться / Этой свежей чистотой!». Лишь в одном

¹ Ярославцев Н. В. Паровоз ходил чумазый // Персональный сайт Н. В. Ярославцева. [Электронный ресурс]. URL: <http://nikolyaroslavtsev.jimdo.com/> (дата обращения: 03.10.2016).

² Там же.

³ Там же.

из текстов для детей Николая Ярославцева тайга показывает свой обратный звериный лик. В сказке «Хребтовик» воображаемый монструозный хозяин тайги нападает на забредшую в лес машину: «Как-то раз в тайге по тракту / Шёл огромный грузовик. / Вдруг ему навстречу – ах, ты! – / Вышел грозный хребтовик. // У зверюги-исполина / Было столько злобных сил, / Что мгновенно у машины / все колёса откусил!... // И сейчас в тайге он бродит... / Говорят, что до сих пор / На работу не выходит / Перепуганный шофёр»¹. Символически в сказке воплощается не только мощь и неуправляемая сила тайги, но и конфликт между природой и цивилизацией, причём природное способно противостоять внедрению чужеродного технического. Значимо имя таёжного чудовища – хребтовик, семантически сближающее животное начало и онтологию в целом; «хребет» – основа, костяк, опора. Тайга в поэзии Ярославцева для детей организует структуру сибирской жизни и её содержание.

В творчестве другого автора, Никона Сочихина (Томская область), животные становятся не столько частью леса, сколько первопричиной природных явлений. Так, весна наступает благодаря птицам: «Пусть снова выюга злится / И леденеет даль, / Но клюнула синица / О голубой хрусталь» («Весенняя песенка»)². Сравним с его же текстом, размещённым на соседней странице книги: «Ещё зима. Ещё морозы. / И в куржаке стоят берёзы, / А под ёлкой на опушке / На снегу цветут веснушки. / <...> / Дятел шишку шелушил / И под ёлкой накрошил /... / Вот откуда на опушке / На снегу цветут веснушки» («Зимние веснушки») [с. 22]. Дятел является предвестником весны и её создателем. Наречие «ещё» намекает на грядущие изменения, ради которых трудятся крылатые лесные жители.

Точно так же река существует не для рыб, а благодаря им: «Если не было бы рыбы, / То и не было реки. / Не сидели бы, как глыбы, / Над водою рыбаки» («Если»)³. Так же, как Ярославцев, Сочихин соотносит в этом тексте детей и жителей леса: «ребята» отличаются от «зверят» лишь тем, что читают стихи.

В едином природном космосе у каждого существа – своя задача. Не только у Сочихина, но и у других авторов детской поэзии животные сибирского леса изображены как мастеровые, ремесленники. Их антропоморфные черты связаны с семантикой труда. Дятел «работает»

¹ Ярославцев Н. В. На летающей тарелке. Стихи для детей. Чита: Издательство «Росток», 1993. С. 12.

² Сочихин Н. В. Ручеёк. Стихи для детей. Томск: Д-Принт, 2014. С. 23.

³ Там же. С. 15.

доктором (Н. Сочихин «Лесной Айболит»¹), голуби превращаются в моряков (Н. Сочихин «Парусный флот»²), бобёр точит топор и строит плотину не только для себя, но и для речных жителей (Л. Гержидович «Бобёр»³), а стихотворение о бурундуке так и названо – «Лесной работник»⁴. Актуализируется семантика общественно полезного труда.

Писатели не ограничиваются представлением животных, известных по русским сказкам (заяц, лиса, медведь). Благодаря сказочной и басенной литературе образ зверя в нашем сознании эмблематичен: он определяется конкретными физическими и духовными качествами. Но сибирская поэзия для детей преодолевает семантическую однозначность эмблематики; скорее, тяготеет к классическому натурализму. Фауна, представленная в стихотворениях, богата: белка, ласка, рысь, лось, колонок, бурундук, хорёк, журавль, тетерев, цапля и др.

В поэзии явственен не только образовательный компонент, но и дидактический посыл. Природа учит ребёнка постоянно действовать, находить себе занятие: «Столярничал дятел / На стройной сосне – / При нём было стыдно / Бездельничать мне...» (С. Донбай «Лесное лето»)⁵. Здесь же: «Считала кукушка, / И я не скучал – / И я арифметику / С ней изучал» [с.10]. Герой-ребёнок подражает животным и ориентируется на них как на образец идеального поведения. Но имеет место и обратный процесс: животные уподобляются детям: играют, проказничают. Их действиям авторы придают оттенок ребячества, как в стихотворении «Ласка-всюдувлазка» Л. Гержидовича (Кемерово): «Мышка выстроила дом – / Ласка жить решила в нём: / – Убирайся, мышка, / Это мой домишко!»⁶. Также: «Прицепилась к косачу: / – Полетать с тобой хочу! / Будешь самолётом, / Я – твоим пилотом» [с. 6]. Обратим внимание, что в основе сюжета стихотворения – реальные приметы жизни самого маленького сибирского хищника (способность занимать норы грызунов; охота на более крупных птиц, в частности, на тетерева), но животному наравне с инстинктами приписываются рациональные поведенческие мотивировки и способность к игре. Даже в тех стихотворениях, где прослеживается сказочный анималистический сюжет, он опирается на наблюдения натуралиста, как, например, в стихотворении Алексея Ерошина «Запасливый сурок». В основе повествования –

¹ Сочихин Н. В. Кораблик. Стихи для детей. Томск: Издательство «Красное знамя», 2002. С. 18.

² Там же. С. 8.

³ Гержидович Л. Приглашаю в лес гулять. Кемерово: ФГУИПП «Кузбасс», 2004. С. 11.

⁴ Гержидович Л. Как дела, лесной народ? Кемерово: ФГУИПП «Кузбасс». С. 10.

⁵ Донбай С. Л. Лесное лето: стихи для детей. Кемерово: ОАО «ИПП «Кузбасс», 2005. С. 4.

⁶ Гержидович Л. Как дела, лесной народ? С. 3.

идея о том, что грызуны делают на зиму запасы, а также о зимней спячке, трансформированная в сказочно-игровом ключе: «Пук укропа и петрушки / Заготовил для просушки, / Десять ящичков морковки / Разместил в своей кладовке, / <...> / Репы пуд упрятал в нору, / Да ещё гороху гору. / <...> / Кто припас еды пуды, / Тот зимой не ждёт беды. / Кто набил едой кладовки, / Не боится голодовки. / <...> / Так умаялся сурок, / Что уснул без задних ног, / И до самой до весны / О припасах видел сны...»¹.

В стихотворении Александра Хохлова «Про рысь» хищник понимает человеческую речь: «Если ты столкнёшься с рысью / И от страха крикнешь: “Брысь!”, / Убегать придётся рысью – / Слов таких не любит рысь»². Игра слов (омонимичность понятия «рысь», рифменная пара «рысь / брысь») усиливает каламбурную основу стихотворения, но идея текста остаётся серьёзной: животный мир сохраняет независимость от человека и самооценку (Для сравнения: стихотворение А. Ерошина «Рысь»³ также содержит распространённую рифменную пару «рысь» / «брысь»; Ерошин, подобно Сиротину, прибегает к приёму парадокса, подчёркивая взаимозависимые отношения человека и природы: «Кабы в руки мне ружье – / Напугал бы я ее. / А куда нет ружья – / То ее пугаюсь я»).

Граница между природой и цивилизацией проницаема. Если животное попадает в сферу повседневного существования ребёнка, если оно включено в сферу бытовой жизни, в меньшей степени трансформируется его звериный образ. Такие домашние спутники человека, как кошка и собака, часто «равны самим себе»: поэт знакомит юных читателей с их повадками: «Что-то Мурка долго спит, / Как-то странненько сопит: // Не мурлычет, не поёт / И с дивана не встаёт... // Глянули ребятки, / А у неё – котятки!» (Н. Глушкова «Наша Мурка»)⁴. Не случайна фольклорная типичность имени Мурка, многократно встречающегося в русских колыбельных, потешках; привычная для фольклора однородная рифма существительных с уменьшительно-ласкательными суффиксами: ребятки – котятки. Поскольку в фольклоре отражены быт и опыт народа, ребёнок легко включается в окружающий мир, понимает его закономерности.

¹ Ерошин А. Персональный сайт. [Электронный ресурс]. URL: <http://vostrelok.narod.ru/content/stihidet.html> (дата обращения: 15.01.2017).

² Хохлов А.А. Знакомые босикомые: стихи для детей. Кемерово: ОАО «ИПП «Кузбасс», 2005. С. 13.

³ Ерошин А. Персональный сайт. [Электронный ресурс]. URL: <http://vostrelok.narod.ru/content/stihidet.html> (дата обращения: 15.01.2017).

⁴ Глушкова Н. П. Ручеёк: стихи для детей. Кемерово: ОАО «ИПП «Кузбасс», 2005. С. 14.

Даже если выстраивается поведенческий параллелизм действий ребёнка и его питомца, животное всё равно не очеловечивается; остаются в центре внимания его повадки и особенности: «Кошка делает зарядку, / Все движенья по порядку. / Раз – и выгнулась дугой, / Сделав ласточку ногой. / Два – зевнула сладко... / Вот и вся зарядка» (А. Хохлов «Кошкина зарядка»)¹. Кошка играет с карандашной стружкой (А. Хохлов «Про перочинный ножик» [с. 4]), прыгает на плечи и трётся о ноги («Как здороваются кошка» [с. 12]). Игровой компонент вносится поведением героя-ребёнка, который додумывает за домашних животных их действия, как в стихотворении Н. Глушковой «Ёжик», где мальчик решает причесать домашнего питомца, ежа: «Ёж услышал, рассердился, / Колким сделался клубком / И по полу прокатился / Быстро-быстро, кувырком. // У стола остановился, / Все иголки приподнял, / А Никита удивился: / – Ёжик сам красивым стал!»². Герои-дети находятся в постоянном взаимодействии со знакомыми им животными, заботятся о них: «Мы кормушку смастерили, / Под окном повесили. // Прилетят к нам снегири – / Мы их встретим весело!» (Н. Глушкова «Кормушка»)³. Если обобщить размышления о лирике, в которой представлены *домашние животные и животные Сибири*, то для детских стихотворений характерны два условных типа анималистики:

- 1) сентиментальный: эмоциональная настроенность на проявление героем (и юным читателем) умиления по отношению к животным и сопереживания им, что, в конечном итоге, способствует развитию гуманизма и нравственности;
- 2) натуралистический: описание повадок и особенностей животных в природе.

Оба типа предполагают наличие в образной системе возможных элементов антропоморфизма, не искажающих основной природы поведения животных, поскольку «именно репрезентация говорящего животного заставляет человека пересматривать свое представление о том, что такое человечество»⁴ (К. Балистери). Есть случаи, когда поведение знакомого животного в стихотворении преобразуется неузнаваемо, но эти тексты редки, и в них делается акцент на экстраординарности происходящего (например, «необычный кот» из одноименного стихотворения Д. Сиротина скрывает свои мистические способности в силу застенчивости, стремится не отличаться от остальных).

¹ Хохлов А.А. Знакомые босикомые. С.3.

² Глушкова Н. П. Ручеёк: стихи для детей. С. 16.

³ Там же. С. 20.

⁴ Балистери К. Об анималистической литературе // Детские чтения. 2013. Т.3 (№1). С. 279.

Принципы анималистики радикально меняются, если в поле зрения писателя оказываются животные дальних стран, которые не обитают в Сибири. В отличие от животных тайги и домашних животных, поданных в качестве «своих», узнаваемых, отдалённые представители фауны описаны как «чужие», странные. Их облик приобретает качества монструозности (характерно одно из названий поэтических сборников Н. Ярославцева «Синий крокодил»). Эти звери не столько ассоциируются со страшным, пугающим, сколько с абсолютно неизвестным, поэтому их «поэтическое поведение» способно в полной мере отличаться от натуралистического. Пингвин ест фруктовый лёд и ходит «на чай» к тюленю (Д. Сиротин «Поучительный случай в Антарктиде»)¹. Кита дёргают за уши на шестидесятилетний юбилей – после этого кит остаётся безухим: «Без ушей-то – солиднее вид! / Не висят – и пускай не висят! Ведь не мальчик уже: шестьдесят» («Почему у кита нет ушей?»)².

Монструозность может достигаться благодаря гиперболизации какого-либо качества животного: «Кашалот имеет рот / Шире всяческих ворот. / В этот рот свободно входит / Сорок тысяч банок шпрот! // У слона размеры рта / Поскромней, чем у кита, / Но зато большие бивни / И до неба высота!» (А. Ерошин «Про слона и кашалота»)³. В данном случае Алексей Ерошин отталкивается в описании от реальных свойств животных (размеров), гиперболизируя их. В других его стихотворениях природные особенности зверей не важны; животное воплощает собой лишь имя, языковой факт, с которым можно играть, вплетая его в лексические и фонетические конструкции: «Шиншилла жила в шалаше у опушки, / И шила одежды для каждой зверушки. / Для жабы – жабо. Дождевик – для хорька. / Жилетку в полоску – для бурундука» (А. Ерошин «Про шиншиллу»)⁴. Скопление шипящих и свистящих звуков в этом стихотворении делает его своеобразной скороговоркой для читателя, речевым упражнением, в котором семантика связана с формой. Принцип скороговорки и мнемонического упражнения реализован и в его стихотворении «Мартышки»: «Мартышка с мартыном пошли спозаранок / На рынке купить молока и баранок. / А кроме баранок, сынишке мартынке / Купили на рынке четыре картинки. / <...> / *(далее следует описание картинок – А.Г.)* А ну-ка, дружок, повтори без

¹ Сиротин Д. Поучительные истории. С.3.

² Сиротин Д. Почему у кита нет ушей? С.22.

³ Ерошин А. Персональный сайт. [Электронный ресурс]. URL: <http://vostrelok.narod.ru/content/stihidet.html> (дата обращения: 15.01.2017).

⁴ Там же.

запинки, / Кто был нарисован на каждой картинке, / Которые утром купили на рынке / Мартын и мартышка сынишке мартынке»¹.

Николай Ярославцев в одном из стихотворений сюжетно разворачивает известное выражение «делать из мухи слона»: «Из какой, неизвестно, страны / К нам домой прилетели... слоны! / Не успели попасть за порог, / Как уселись на мамин пирог! / Стал наш папа газетой махать / И слонов по квартире гонять, / <...> По секрету шепну вам на ухо: / И не слон это вовсе, / а муха»². (Ср. с его же стихотворением «Обидный сон», где слону снится, что он уменьшается до размеров муравья³). С одной стороны, слово опредмечивается, и абстрактная фраза приобретает для читателя-ребёнка конкретное воплощение; с другой стороны, образ животного развоплощается, становясь лишь словом, способным подвергаться трансформациям.

Поэты, которых можно (весьма условно) причислить к реалистическому направлению, почти не прибегают к использованию подобных анималистических персонажей. Зато в игровой лирике «чужие» животные появляются очень часто, потому что своей странностью, чужеродностью нарушают каноны привычного ребёнку как животного, так и человеческого поведения (то есть подвергаются ostracism как в качестве антропоморфных, так и в качестве животных персонажей) и служат поэтическим инструментом игрового абсурда. Некоторые обитатели отдалённых стран (крокодил, носорог, слон) фигурируют в качестве персонажей чаще, чем остальные. «Плачет глупый крокодил: / Зуб больной лечить ходил, / Но не вышло – сгоряча / До леченья съел врача...» (Д. Сиротин «Не рассчитал»)⁴. «Время ёлку наряжать, / а куда за ней бежать? / Ищет лев и там, и тут – / бесполезно! Не растут. / Видит: дремлет крокодил. / Крокодила нарядил: / он зелёный круглый год / и за ёлочку сойдёт! // Хороводы водят мило / львята возле крокодила» (Д. Сиротин «Африканский Новый год»)⁵.

Особый способ поэтического оперирования «чужими» анималистическими персонажами есть в нескольких стихотворениях Николая Ярославцева: «Пришли ко мне в дом / И легли у порога / Четыре свирепых / Больших носорога. // У каждого зверя – / Воинственный рог! /

¹ Там же.

² Ярославцев Н. В. На летающей тарелке. Стихи для детей. Чита: Издательство «Росток», 1993. С. 20.

³ Ярославцев Н. Где живёт ветер? Стихи для детей. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1985. С. 8.

⁴ Сиротин Д. Поучительные истории. С. 21.

⁵ Сиротин Д. Почему у кита нет ушей? С. 26.

От страха я сдвинуться / С места не мог... // <...> / И пили мы чай / Из брусники, кипрея, / И каждый из них / Становился добрее. // И каждый теперь / Симпатичен был мне, / И каждый меня / Покатал на спине» («Гости»)¹. Страшный незнакомый зверь вторгается в персональное пространство героя, но, преображённый этим пространством и его составляющими (травяной чай), становится «своим»: «симпатичным», «добрым». В другом стихотворении, наоборот, пространство не принимает чужака: «По заснеженному полю / Бегал синий крокодил. / В это время школьник Толя / Мимо поля проходил. // – Отчего такой Вы синий? – / В страхе Толя произнёс. / – Оттого, что з-здесь, в Р-россии, / З-зам-мечательный м-мороз!»². Несмотря на кажущееся противопоставление двух текстов, в них использован один и тот же поэтически приём. Вписывая «чужого» в свою среду (пространство Сибири), автор усиливает имагологический контраст. Это позволяет передать онтологическую близость «своего», родного места.

Можно сделать вывод, что современная сибирская поэзия для детей проявляет коллективное, но изолированное от внешнего мира, сознание, разграничивающее «своё» и «чужое» и понимающее «своё» как природное, органическое, а иноземное – как сказочное.

Образ крокодила в современной сибирской поэзии для детей

Образ крокодила – один из устойчивых экзотизмов русской литературы в целом – к настоящему времени стал привычной константой литературы для детей. Конечно, в первую очередь знатоку детских текстов вспоминаются два наиболее известных воплощения этого образа: поэтическая «крокодилиада» К. И. Чуковского и прозаическая сказка Э. Н. Успенского «Крокодил Гена и его друзья». Но детская литература XX века в целом и поэзия в частности «знают» и других крокодилов: от серебряного века (например, С. Чёрный «Крокодил», Н. Гумилёв «Мореплаватель Панзаний») ко второй половине столетия (Ю. Коваль «Удивительная грядка», И. Токмакова «Крокодилы», С. Козлов «Крокодил», В. Орлов «Кроко-роко-коко-дил», А. Усачёв «Как кричит крокодил?», В. Лунин «Крокодил» – и многие другие).

¹ Ярославцев Н. В. На летающей тарелке. Стихи для детей. Чита: Издательство «Росток», 1993. С. 14.

² Ярославцев Н. В. Синий крокодил // Персональный сайт Н. В. Ярославцева. [Электронный ресурс]. URL: <http://nikolyaroslavtsev.jimdo.com/> (дата обращения: 03.10.2016).

Более того, образ крокодила неоднократно привлекал внимание культурологов и литературоведов¹. Возможно, интерес к нему обусловлен тем, что на протяжении истории его развития семантика образа многократно менялась. Крокодил воспринимался в разных культурах как образ мифологический и даже демиургический²; выступал «в роли коварного собеседника и обманщика, послужив в этом качестве названием одному из известных античных парадоксов, так называемому “крокодилову силлогизму”» [с. 152]; в средневековье стал поводом для нравоучительной теологической дидактики [с. 156]. В русской культуре слово до XII–XVII веков оставалось пустым в сигнификативном аспекте, а позже стало символизировать в религиозных текстах демоническое, дьявольское начало [с. 166] либо, в политическом контексте, превратилось в «эмблематический атрибут дикости и варварства» [с. 177].

Исследователь детской литературы М. С. Петровский сопоставил сказку К. Чуковского «Крокодил» с сатирическим произведением Ф.М. Достоевского «Крокодил, необыкновенное событие или пассаж в Пассаже»³. Подхватывая это сопоставление, современные литературоведы рассуждают о том, что образ крокодила знаменует собой границу между двумя пространственными слоями, реальным и фантастическим⁴. В детской поэзии второй половины XX века фантастическая «крокодилиада» переплетается с бытовым абсурдом: «У меня на грядке – / Крокодил / Ррастёт!!! // А в реке Москва-реке / Огурец живёт! // Осенью на грядке / Крокодил / Поспел! // Огурец в Москве-реке / Всех лягушек съел! <...>» (Ю. Коваль «Удивительная грядка»)⁵. Стихотворение Ю. Ковалья вписывается в круг детских «перевертышей», продолжателей жанра небылицы, которые помогают гармонизировать детское представление об упорядоченности устройства мира. Представители флоры и фауны в стихотворении «Удивительная грядка» меняются местами, образный параллелизм основывается на внешнем сходстве

¹ Богданов К. А. О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 352 с. См. также: Беззубцев-Кондаков, А. Когда крокодилы были левиафанами... Крокодил в русской литературе: от Федора Достоевского до Эдуарда Успенского // Топос. Литературно-философский журнал. [Электронный ресурс]. URL: <http://new.topos.ru/article/4532> (дата обращения: 30.10.2016).

² Богданов К. А. О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов. С. 150. Далее страницы из книги указываются в квадратных скобках после цитаты.

³ Петровский М. С. Крокодил в Петрограде // М. Петровский. Книжки нашего детства. М.: Издательство Ивана Лимбаха, 2008. С. 14.

⁴ Квак Х. М. Тема Петербурга в творчестве К. И. Чуковского // Ученые записки Орловского государственного университета. Гуманитарные и социальные науки. 2011. № 6. С. 218.

⁵ Коваль Ю. Сколько хочешь крокодилов. М.: Самокат, 2016. С. 8.

объектов: огурец / крокодил (цвет, форма, шероховатость кожи), бегемот / кабачок (форма, цвет). При этом конкретика локализации крокодила (Москва-река) позволяет прочитывать последнее двустигийное, рамку текста как генерализацию, рассчитанную на «взрослую» рецепцию; выход от персонального к национальному: «Ох! Когда ж на грядке / Будет всё в порядке?!» – ламентации по поводу вечного беспорядка на общей «грядке».

Причастность крокодила к конкретному локусу, как в стихотворении Юрия Коваля, для современной детской поэзии, скорее, исключение, чем правило. Если образ крокодила для Чуковского был связан с Петербургом¹, то в абсурдистских стихотворениях второй половины XX века крокодил возникает в любом месте, не обязательно географически маркированном или связанном с водой: не только у неопределённой реки (В. Орлов «Кроко-роко-коко-дил») или в ванне (И. Шевчук «Объявление»), но и на лестничной площадке: «Прошу вас, не надо съезжать по перилам, / Вы можете в зубы попасть крокодилам! / Они притаились на каждой площадке / И всех, кто съезжает, хватают за пятки / И тащат на дно африканского Нила. / Прошу вас, не надо съезжать по перилам!» (И. Токмакова «Крокодилы»)². Шутливая дидактика И. Токмаковой имеет второй смысловой полюс, предполагающий условность реальности, способность к хронотопическому сдвигу («каждая площадка» смыкается с «африканским Нилом»).

В стихотворениях сибирских авторов конца XX – начала XXI также складывается своя «крокодилиада». Образ крокодила не появляется в той лирике, которую можно отнести к реалистической эстетике (в стихотворениях о природе, натуралистических зарисовках о животных). Тот научно-популярный аспект, к которому призывала Н. К. Крупская, критикуя сказку К. И. Чуковского³, по-прежнему остаётся за границами интереса поэтов. Можно сказать, что присутствие данного образа в тексте сибирских авторов само по себе становится свидетельством игровой природы стихотворения.

В сибирском детском тексте крокодил – это образ остранный (В. Шкловский). Монструозность чужеземного хищника сродни «демонстративности», что позволяет наделять его яркими сказочными чертами, уходя от зоологического правдоподобия. Отталкиваясь от какого-то одного знакового признака, поэты создают гротескное

¹ Квак Х. М. Тема Петербурга в творчестве К. И. Чуковского. С. 217.

² Токмакова И. П. Где спит рыбка? М.: Махаон, 2015. С. 36.

³ Крупская Н. К. О «Крокодиле» Чуковского // Книга детям. Ежемесячный журнал, посвященный вопросам детского и юношеского чтения. 1928. № 2. С.13-16. С.14.

изображение. Правда, в некоторых стихотворениях семантика образа принципиально не определена: «Целый день ходила Мила / у вольеры крокодила. // Видно, этот крокодил / чем-то Миле угодил!» (А. Бергельсон «Мила и крокодил»)¹. Акцент здесь переносится с содержания на поэтику. В миниатюре Александра Бергельсона главной становится аллитерация, проявленная в рифменных парах: ходила – Мила; Мила – крокодила; крокодил – угодил. Сонорный согласный звук «л» и созвучие «ил» фонематически ассоциируется с переливами, с водной стихией. Что касается раскрытия образа, то в данном случае в стихотворении присутствует единственный признак крокодила – его загадочность («чем-то угодил»).

Таинственность, странность, входящая в семантический ореол этого образа в качестве одного из постоянных признаков, приводит к своеобразному оборотничеству. Крокодил может превращаться в другой объект (в том числе и с понижением ранга одушевлённости): «Если бы вдруг, / поселившись в болоте, / целыми днями, / как на работе, // грозно зевая, / лежало бревно: / грело бока бы / на солнце оно // <...> Только понравилось / это кому бы – / вдруг у бревна / обнаруживать зубы? // Помните: если / в болоте бревно – / может быть и / крокодилом оно!» (А. Олеар «Бревно»)². Метафорическое допущение в стихотворении основывается на внешнем сходстве бревна и крокодила и на неподвижности последнего. Стихотворение отвечает детским представлениям о чудесности мира, о способности вещей к бесконечным перевоплощениям. В основе подобной метаморфозы может быть и зелёный цвет хищника: «Время ёлку наряжать, / а куда за ней бежать? / Ищет лев и там, и тут – / бесполезно! Не растут. / Видит: дремлет крокодил. / Крокодила нарядил: / он зелёный круглый год / и за ёлочку сойдёт! // Хороводы водят мило / львята возле крокодила» (Д. Сиротин «Африканский Новый год»)³. Помещая образ в несвойственные для него «декорации», Д. Сиротин не только выстраивает сказочный сюжет, но и добивается двойного парадокса: игры с категориями живое / неживое, север / юг.

Интересно, что связь образа крокодила с зимой и, конкретно, с Новым годом появляется в сибирских текстах неоднократно. Этот мотив

¹ Бергельсон А. Л. Ура для комара. Стихи для детей и их родителей. Томск: Карусель, 2007. 96 с. С.14.

² Олеар А. М. Жираф в городе. Стихи для детей и их родителей. Томск: Карусель, 2007. 128 с. С.104.

³ Сиротин Д. Почему у кита нет ушей? Стихи о животных. Ростов-на-Дону: Феникс, 2014. 31 с. С.26.

используется авторами по-разному. Так, в стихотворении А. Олеара «Грусть» крокодил включен в число чужеземных (не сибирских) животных; все они связаны с новогодним праздником и одновременно обособлены от него: «Если грустно африканскому Слону / и вздыхают Тигры, глядя на луну, / чем-то очень опечален Бегемот, – / их никто не пригласил на Новый год! / Если горько-горько плачет Крокодил – / значит, целый год на Ёлку не ходил!»¹. Поэтическая игра предполагает отстранённость персонажей в силу их чуждости, непричастности к определенному пространству, но также их потенциальную возможность появиться на празднике. Если учитывать, что Новый год традиционно связывается в детской литературе со сказочными чудесами и превращениями, становится явным мотив перевоплощения, маски (крокодил, слон, тигр могут быть самостоятельными героями или детьми, надевшими соответствующие костюмы).

Стихотворение Н. Ярославцева «Синий крокодил», давшее название сборнику, строится на основе устойчивого выражения «посинеть от холода». Попадая в Сибирь, крокодил теряет свой устойчивый признак – зелёный цвет: ««По заснеженному полю / Бегал синий крокодил. / В это время школьник Толя / Мимо поля проходил. // – Отчего такой Вы синий? – / В страхе Толя произнёс. / – Оттого, что з-здесь, в Р-россии, / З-зам-мечательный м-мороз!»². Синий крокодил теряет своё анималистическое правдоподобие, автор усиливает идею отстранённости образа. Стихотворение приобретает имагологический конфликт: противопоставление «своего», сибирского и «чужого», некоего отдалённого мира, где проживают странные, монструозные животные. Таким образом, способность крокодила к метаморфозам разного характера актуализирует в сибирской детской поэзии конфликт своего и чужого.

Анализируя образ крокодила в современном фольклоре (на материале анекдотов), исследователи намечают несколько константных смысловых признаков, связанных с ним: хищный образ жизни и питание людьми; физическая непривлекательность; абсурдное поведение³. В детской поэзии семантический ореол образа крокодила неоднозначен, но есть повторяющиеся смысловые «узлы», которые перекликаются с фольклорной рецепцией.

¹ Олеар А. М. Чистая правда. Стихи для мальчишек. Томск: Издательство Томского университета, 2002. С. 73.

² Ярославцев Н. В. Синий крокодил // Персональный сайт Н. В. Ярославцева. [Электронный ресурс]. URL: <http://nikolyaroslavtsev.jimdo.com/> (дата обращения: 14.10.2016).

³ Полинченко Д. Ю., Набиуллина Т. В. Образ крокодила в современном русском анекдоте // Вестник Северо-Кавказского гуманитарного института. 2013. №1 (5). С. 350.

Безусловно, главным качеством крокодила, обыгрываемым в стихотворениях, становится его всеядность. При этом прожорливость зверя неизменно гиперболизируется. Даже если в тексте есть лишь намёк на хищность, предполагается усиление: «Крокодилу крокодил / в день рождения угодил: // другу дарит старый друг / зубочисток / тыщу / штук!» (А. Бергельсон «Угодил!»)¹. Гипербола не только отражает склонность ребёнка к преувеличению (детское «тыща» в этом случае – бесконечно много), но и участвует в поддержании гротескности анималистического образа. Прожорливость крокодила проявляется как в его людоедстве: «Плачет глупый крокодил: / Зуб больной лечить ходил, / Но не вышло – сгоряча / До леченья съел врача...» (Д. Сиротин «Не рассчитал»)², так и во всеядности: «Паровоз пыхтел, стучал, / Паровоз вагон качал, / Мчался, мчался паровоз, / Крокодила в отпуск вёз. // Ехал к морю крокодил, / По буфетам не ходил, / Но в пути не голодал – / Шашки-шахматы глодал. // Съел кроссворд за чашкой чая, / Пожевал журнал, скучая, / Похрустел, смотря в окно, / Чёрно-белым домино, // Слопал, словно бутерброды, / Карт игральные три колоды, / Нарды съел, / За ними вслед / На десерт / Уплёл / Билет» (А. Ерошин «Меню»)³. В коротком стихотворении А. Ерошина используется семь разных глаголов с семантикой еды, поглощения. Композиция стихотворения с динамичной кумулятивностью отсылает к английскому игровому тексту «Robin the Bobbin» (интересно, что в английском тексте глагол «съел» повторяется также семь раз), который перевели С. Я. Маршак, К. И. Чуковский. «Произнося ритмичные, напоминающие игровую считалку строки, ребенок невольно втягивается в предложенную поэтом игру со словом и смыслом и, играя, усваивает дух родного языка, приобретает вкус и понимание оттенков речи. От эпизода к эпизоду сюжет стремительно развивается. Динамике сюжета соответствует язык стихотворения: в его лексике преобладают глаголы»⁴. Съедение несъедобных предметов актуализирует принцип нонсенса. Детали в стихотворении А. Ерошина объединены мотивом игры (шашки, шахматы, игральные карты, нарды). Автор продуцирует игровую реальность, которая воспринимается читателем как смеховая, сказочная.

¹ Бергельсон А. Л. Ура для комара. С.70.

² Сиротин Д. Поучительные истории. М.: Суфлёр; Ростов-на-Дону: Феникс, 2013. С. 21.

³ Ерошин А. Персональный сайт. Электронный ресурс. URL: <http://vostrelok.narod.ru/content/stihidet.html#77> (дата обращения: 02.11.2016).

⁴ Аутлева Ф. А. Лексико-семантические особенности переводов С. Я. Маршака // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2008. №1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/leksiko-semanticheskie-osobennosti-perevodov-s-ya-marshaka> (дата обращения: 09.11.2016).

И в миниатюре Д. Сиротина «Не рассчитал» и в тексте А. Ерошина «Меню» поведение крокодила алогично. Своей прожорливостью он вредит себе, съедая в первом случае доктора, а во втором – проездной документ. Крокодил воспринимается не как агрессор, а как жертва абсурдности собственного поведения. С другой стороны, образ крокодила в этих текстах – вполне бытовой. Подобно рядовому горожанину, он ходит по врачам, рассчитывает на отпуск, путешествует в поезде и пытается вести себя как обычный пассажир: разгадывает кроссворды, перекусывает бутербродами с чаем, развлекает себя настольными играми.

Отдельного внимания заслуживает стихотворение Н. Ярославцева «Кто откусил половину луны?»: «Кто откусил половину луны? / Может, гиены? А может, слоны? / Может, голодный и злой крокодил / Мимо румяной луны проходил, / Клацнул зубами из всех своих сил!.. / И половину луны откусил... // Светит теперь посреди тишины / Мне и тебе половинка луны»¹. Внутритекстовый конфликт отсылает к сказке К. И. Чуковского «Краденое солнце»: «А в Большой Реке / Крокодил / Лежит, / И в зубах его / Не огонь горит, – / Солнце красное, / Солнце краденое»². В обоих случаях крокодил «воплощает мифического пожирателя»³ небесного тела, однако авторские идеи различны. К. Чуковский использует народную мифологию. Солнце здесь – символ радости, жизни. Исчезновение солнца и погружение мира во тьму оказывается всенародной трагедией, которая требует своего спасителя, народного героя – медведя. Сказка Чуковского остросюжетна. Стихотворение Н. Ярославцева лишено острого конфликта, оно тяготеет к элегичности; не случайно солнце заменила луна, воплощающая «начало женское, пассивное, тёмное, холодное»⁴, противопоставленная ему. Это попытка создать определённое – ночное, таинственное – настроение, связанное с лунарным циклом и появлением месяца. Крокодил поставлен в ряд таких же «мистических» (то есть не очень известных ребёнку, удалённых) животных, и его «преступление» гипотетично. Стихотворение Н. Ярославцева ставит своей целью развитие у читателей фантазии, художественного видения мира. Во многих из приведён-

¹ Ярославцев Н. В. Синий крокодил // Персональный сайт Н. В. Ярославцева. [Электронный ресурс]. URL: <http://nikolyaroslavtsev.jimdo.com/> (дата обращения: 14.10.2016).

² Чуковский К. И. Краденое солнце. М.: Мелик-Пашаев, 2014. С.12.

³ Арзамасцева И. Н., Николаева С. А. Детская литература: учебник для студентов высших педагогических учебных заведений. 7-е изд. М.: Академия, 2011. 576 с. С. 303.

⁴ Иванов В. В. Лунарные мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 2008. 719 с. С. 610.

ных выше стихотворений крокодил не имеет устойчивой среды обитания. С ним связан мотив перемещения (не важно, путешествия в поезде или полёта).

Ещё один устойчивый семантический комплекс, связанный с образом крокодила, эксплуатирует фразеологизм «крокодиловы слёзы». Фразеологизм известен давно и приобретает множественные оттенки смысла в литературе XIX–XX веков. «Впрочем, к этому времени (*к концу XVIII века – прим. А.Г.*) олитературенный образ плачущего крокодила уже отрывается от исходного нарративного контекста и нередко контаминирует “разносюжетные” детали. Неизменной остается дидактика, а не детали: так, слезы над жертвой превращаются в притворные слезы, приманивающие жертву. <...> В современном языке словоупотребление фразеологизма «крокодилы (или крокодиловы) слезы» существует безотносительно к зоологическому вопросу о том, плачет крокодил или нет. Для современников Симеона Полоцкого и даже В. Т. Нарезного ситуация выглядела иным образом. Моральные характеристики животных не просто дополняют их ученое описание, но составляют его обязательный атрибут»¹.

В сибирской поэзии «крокодилы слёзы» продолжают восприниматься как обман, коварство агрессора: «...Только злобный крокодил / Улыбаться не любил. // Льёт он, глядя на козу, / Крокодилову слезу: // – Жаль бедняжку, спасу нет – / Через пять минут обед...» (Н. Ярославцев «Кто не любит улыбаться?»)². Однако встречается и противоположный вариант объяснения причины крокодиловых слёз, как в поэзии А. Олеара, где крокодил – существо удалённое, диковинное, а потому – одинокое и непонятое. Тему грусти, отражённую в приведённом ранее одноимённом тексте, можно сопоставить с настроением стихотворения А. Олеара «Крокодилы слёзы»: «...Он внешне, / конечно, / как пугало – страшный, / зубастый и хищный, / но в сердце большом – / родное болото, – / и мама, / что знала его малышом»³. Идея стихотворения – толерантность в отношении отличающегося от тебя Другого. У Олеара крокодил предстаёт жертвой сложившихся стереотипов: «...Людьми / зачем-то придуманы / страшные сказки / о тех крокодилах, / что были детьми».

¹ Богданов К.А. О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов. С. 158.

² Ярославцев Н. В. Синий крокодил // Персональный сайт Н. В. Ярославцева. [Электронный ресурс]. URL: <http://nikolyaroslavtsev.jimdo.com/> (дата обращения: 14.10.2016).

³ Олеар А. М. Чистая правда. С. 44.

Так или иначе, образ крокодила, явленный в современной сибирской поэзии для детей, во многом опирается на традицию детской поэзии XX века, подхватывает мотивы сложившейся «крокодилиады». Получает отражение, в частности, мотив пожирания небесного тела из сказки «Краденое солнце». Однако в отличие от К. И. Чуковского, у которого хищник «лишён скучной однозначности: то он обыватель, то злодей, то примерный семьянин, то пламенный борец за свободу, то, наконец, приятный “старик”»¹, современные поэты не пытаются выразить в образе крокодила типажи близкой социальной действительности. Здесь крокодил остаётся гротескной фигурой «чужого», склонного к мистификациям и метаморфозам как во внешнем облике, так и в поведении.

¹ Арзамасцева И. Н., Николаева С.А. Детская литература. С. 301.

ГЛАВА II

ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА И ОБРАЗЫ ПЕРСОНАЖЕЙ В ДЕТСКОЙ УРАЛО-СИБИРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Трансформация образа усадьбы в советской и постсоветской детской литературе¹

Светлана Владимировна Бурмистрова

Представление об усадьбе как важнейшем топосе, определяющем не только географический, но и культурный ландшафт России, на протяжении длительного периода характеризовало специфику национального менталитета и получило выражение в «усадебном тексте» и «усадебной мифологеме» русской культуры. Идеологические и общественно-исторические изменения, обозначившиеся в XX веке, определили трансформацию усадебной культуры и ее смещение на периферию национальной картины мира. Новые тенденции в восприятии усадебной культуры, характерные для советского и постсоветского периодов, нашли отражение в усадебном тексте русской литературы. В этой связи представляет интерес детская каникулярная проза XX века, а также современные готические фэнтези, в которых функционирует хронотоп пионерского лагеря, соединивший атрибуты советской идеологии и традиции усадебной культуры. Кроме того, в детской нереалистической прозе можно увидеть и попытки воссоздания собственно усадебного пространства как знака прошлого в контексте современной действительности.

Одной из художественных доминант каникулярной повести XX века выступает образ пионерского лагеря, игравший ключевую роль в формировании советского мышления у подрастающего поколения. В принципах его организации и в присущей ему атрибутике наряду с идеологическими установками советского режима (социальное равенство, приоритет общего над индивидуальным, культ личности вождя и др.) обнаруживается аллюзивное сопоставление (полемическое / конструктивное) с усадебной культурой, обращение к которой было связано с тем, что после революции многие жилые дворянские

¹ Раздел включает материал статьи: Бурмистрова С.В. Усадебный хронотоп в детской литературе XX – начала XXI века // Сибирский филологический журнал. 2017. №1. С. 119–126.

комплексы преобразовывались в культурные и оздоровительные учреждения для детей и взрослых (дома отдыха и парки культуры, санатории, пионерские лагеря и др.). Местоположение пионерского лагеря, размещенного либо непосредственно в бывшей дворянской усадьбе, либо на прилегающей к ней территории, обусловило необходимость включения в его топику мировоззренческой и пространственной оппозиции свое / чужое, новое / старое. Политизированная составляющая детского учреждения подчеркнуто противопоставлялась идеологическому содержанию прежнего усадебного быта.

В художественном моделировании хронотопа пионерского лагеря обращает внимание смещение акцента с господского дома, бывшего средоточием дворянской усадьбы, на новый центр лагерного пространства, в качестве которого выступает открытая площадка, отмеченная такими атрибутами, как стяг со знаменем, скульптурные изображения культовых советских личностей и др. В каникулярной повести образ дворянского дома либо вообще не включен в хронотопическую систему, либо представлен в негативном семантическом поле: как средоточие преступной тайны, чужое, враждебное пространство. Как правило, он описывается в темных тонах, погружающих в атмосферу эмоциональной напряженности, по контрасту с залитой светом территорией лагеря. Например, во второй части трилогии А. Рыбакова – повести «Бронзовая птица» – помещичья усадьба изображается как чужое пространство, центром которого является старинный дом с бронзовой птицей, хранящий тайну о графских сокровищах. В то же время именно усадебный топос вносит в повесть детективно-приключенческие элементы: мотивы погони, преследования, преступления, обнаружения врага, поиска сокровищ и др.

Хронотоп пионерлагеря кроме центральной площадки, где происходят ежедневные обрядово-ритуальные действия (сборы, линейки, награждения, поднятие и спуск флага и др.), включает изображение жилых пространств. В каникулярных повестях 1920–1930-х гг. в качестве жилищ обычно выступали палатки; в литературе послевоенной эпохи отражена новая тенденция в организации отдыха пионеров, связанная с возведением летних домиков с минимальными удобствами. Однако и в том, и в другом случае в архитектурном образе пионерлагеря подчеркивается его временный характер, контрастирующий с семантикой прочности, постоянства, долговечности дворянских усадебных построек. Наименование места отдыха для детей «лагерем» также указывает на его временность, переходность.

Индивидуально-авторскому стилю усадебной архитектуры подчеркнуто противопоставляется типовая, незатейливый характер жилых сооружений в пионерлагере, призванный выразить идеи социального равенства, единомыслия, коммунистического аскетизма (в противоположность извращенной, с точки зрения советского функционера 1920–30-х гг., дворянской культуре).

Следует заметить, что ключевые особенности усадебного пространства (дома, садово-паркового ансамбля), воплощавшего личностный взгляд на мир, сглаживались в соответствии с советскими канонами. Так, мраморные скульптуры, украсившие парк, чаще всего, античными образами, замещаются гипсовыми статуями, знаменующими новые идеалы и выполняющими пропагандистскую функцию: пионера с горным или барабаном, вождя советского народа, человека труда и т.д. При этом если для усадебного миромоделирования, как правило, было характерно гармоничное сочетание природного и культурного, то в хронотопе пионерлагеря акцентируется природное начало, но не потому, что оно осмысливается как ценностно-значимое, а потому, что на данном этапе существования советского государства (1930-е гг.) окончательно не сложилась модель собственной культуры. При этом топоры природного мира, не представлявшие для советской завоевательной системы самостоятельной ценности, наполняются политизированным содержанием. Стихия огня, связанная в усадебном хронотопе с охранительной функцией, идеями семейного очага, истории рода и оформленная в окультуренном образе камина, в каникулярной повести трансформируется в образ пионерского костра на лоне природы. Вместе с тем образ пионерского костра приобретает значение инициации. Например, в ритуале прощального костра прочитывается стабилизирующая для новой системы идея связи поколений, передачи традиции.

По контрасту с лежащей в основе усадебного бытия идеей творческой и духовной свободы, связанной с выражением индивидуально-авторского видения мира, правила организации отдыха в пионерлагере были ориентированы не на выявление личностного начала в подростке, а на формирование в нем коллективного сознания. Структура отрядов, ячеек, частью которых становился пионер, определяла вектор «правильной» самоидентификации, которая состояла в осознании своей принадлежности к большой системе, к коллективным ценностям.

Суточный режим отдыхающего в лагере пионера также свидетельствует об идеологической детерминированности личности. Распорядок дня подростка отличался жесткой регламентацией, прописанной

в уставе лагеря и обозначенной на стендовых листах. Ритмы природного бытия получают в лагерном хронотопе обрядовое значение, связанное с задачей утренней и вечерней пропаганды советских принципов (речевки в честь вождя, произнесение клятв и др.). Таким образом, организация пространства детского лагеря демонстрирует стремление вписать и природный мир, и существование юного героя в жесткую идеологическую систему.

В каникулярной словесности XX века образ летнего лагеря имел преимущественно позитивную семантику, связанную с мотивами нравственного совершенствования подростка (например, повести Н. Богданова «Пропавший лагерь», «Как я был вожатым», А. Гайдара «Военная тайна», А. Алексина «Тридцать один день» и др.). Реалистическая интенция произведений подчеркивалась вводимыми в сюжет социально-психологическими коллизиями, обусловленными противоречиями советской действительности.

В каникулярной прозе послевоенного периода семантика лагерного топоса расширилась за счет включения жанрово-стилевых примет, восходящих к авантюрно-приключенческим, детективным традициям, которые, однако, «не разрушали, а, наоборот, проясняли реалистическую основу произведений»¹.

В современной детской литературе образ пионерского лагеря, как правило, воссоздается в нереалистических жанрах — «ужасниках», фэнтези, сказках и др. Одним из характерных признаков летнего лагеря, представленного в этих жанрах, выступает его связь с советским и дореволюционным прошлым. Хронотоп лагеря в фантастической прозе становится одновременно и местом действия, и образом, в котором интегрируются два аллюзивных плана, связанных, с одной стороны, с усадебной культурой, а с другой — с советской топологией. При этом оба аллюзивных уровня пересекаются с мотивами памяти о прошлом — советском и досоветском, а также мотивами разрушения, гибели. Заброшенными и обветшалыми предстают локусы как усадебной, так и советской культуры, составляющими хронотоп пионерского лагеря.

В повести С. Ольшевской «Смертельно опасные желания» семантика старинного полуразрушенного особняка, преобразованного в советские годы в детский лагерь, восходит одновременно к нескольким жанрово-стилевым традициям: каникулярной повести, к усадебному

¹ Маслинская С. Новые чудовищные места: пионерский лагерь в современной детской литературе // Топографии популярной культуры: Сб. статей / под ред. А. Розенхольм, И. Савкиной. М., 2015. С. 38.

тексту, а также к готической литературе, где образ дома являлся воплощением тайны, местом загадочных происшествий и способствовал созданию особой эмоциональной атмосферы – ужаса, страха. В сюжете повести Ольшевской представлены типичные для готической литературы мотивы таинственного исчезновения детей, убийства, родового проклятия, а также образы приведений, вампиров и др.

Знаки усадебной культуры функционируют в современной детской литературе и в другом эстетическом модусе, имеющем дидактико-просветительский характер. Так, в цикле сказок иркутского писателя Ю. И. Баранова «Тайна Тихвинской площади» (2006) обращение к усадебному хронотопу связано с авторским намерением приобщить юного читателя к культурно-исторической сфере. В отличие от готической разновидности детского фэнтези с присущим ему деструктивным пафосом, в произведении Баранова доминирует познавательно-приключенческое начало, позволяющее автору представить историко-краеведческие факты не просто в качестве предмета рефлексии, но и как яркие события в жизни героев.

В «летней сказке»¹ «Загадки старинной усадьбы» воссоздается образ одного из памятников современного Иркутска – усадьбы Владимира Платоновича Сукачева, занимавшего в дореволюционные годы пост градоначальника. В настоящее время усадьба выполняет функцию художественного музея. Музейно-усадебное пространство становится топосом, в котором разворачивается сюжет «летней сказки», а «загадки» усадьбы мотивируют развитие нравственной и культурологической перспективы в картине мира героев. Сюжетная организация сказки обнаруживает не только внешнюю событийную канву, но и внутреннюю логику, которая определяется воспитательно-образовательной функцией детской литературы: по мере движения сюжета герои получают новые знания и опыт, расширяют свой интеллектуальный и культурный горизонт. О познавательной активности героев заявлено уже в начале повествования: «Тасе позвонил одноклассник Антон и предложил сходить на экскурсию в усадьбу Сукачева.

– Какая ещё экскурсия? Какая усадьба?

– Во-первых, экскурсия – это когда мы куда-нибудь идём всем классом. Во-вторых, мне некогда. Я читаю сказку «Волшебница Нина», – ответила Тася.

– Во-первых, – подражая Тасе, сказал Антон, – экскурсия – это когда, всё равно, сколько человек идет смотреть что-то познавательное.

¹ Принципы организации сборника обнаруживают логику природного годового цикла и наряду с «летней сказкой» в него включены также осенняя, зимняя и весенняя сказочные истории.

Во-вторых, в усадьбе, на крыше дома стоит якорь. Я давно хотел узнать – почему?»¹.

Таким образом, архитектурная доминанта усадьбы – дом с якорем на крыше – представляет для героев тайну, загадку, которая вызывает у них интерес и становится импульсом к получению новых знаний. Однако если для Антона важным мотивом к знакомству с музеем-усадьбой выступает интеллектуальная интрига, то для героини более значимой становится попытка через приобщение к неизведанному пространству соприкоснуться со сферой чудесного. Мотив ожидания чуда является одним из главных в характеристике образа героини. Не случайно в качестве причины, поясняющей нежелание девочки поехать на экскурсию в музей, автор указывает, что в это время она была погружена в чтение сказки о «Волшебнице Нине». Музей в представлении героини располагался, скорее, в плоскости повседневности, не связанной с привлекательными для нее категориями волшебного и чудесного, поэтому первоначально она отдала предпочтение виртуальной книжной реальности. Тоска по чуду отчетливо звучит и в следующей фразе героини: «Вот если бы ты пригласил меня поехать или даже полететь куда-нибудь далеко-далеко!», – протянула Тася» [с. 3]. Закономерно, что именно Тася оказывается наиболее восприимчивой к чуду, даже к такому, которое еще не явлено непосредственно: «...сквозь падающие цветы сирени ей почудилось приближение чего-то необычного. Как будто каждый из падающих цветков, прикоснувшись к ней, принес частицу сказочных приключений и превращений» [с. 5].

Несмотря на нереалистическую природу жанра сказки, представленная в ней модель усадебного мира максимально приближена к традиционной. Усадебный хронотоп изображается автором как системно-организованный, упорядоченный мир, каждая часть которого имеет свои функции и значение. Кроме того, центральные элементы усадебного пространства наделяются дополнительной символической семантикой. Так, якорь на крыше господского дома, привлечший внимание героя сказки, оказался связан с семантикой имени супруги В. Сукачева, которую звали Надежда. Он «символизировал надежду на то, что вся большая, дружная семья бросит здесь якорь и будет жить долго и счастливо» [с. 26].

Усадебное пространство, изображенное в сказке, включает в самом себе знаки, которые помогают расшифровать его семантику. Поэтому

¹ Баранов Ю.И. Загадки старинной усадьбы. Из цикла сказок «Тайна Тихвинской площади». Иркутск: Изд-во «Репроцентр А1», 2009. С. 3. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

экскурсия по музею-усадьбе предполагает свою логику и принципы организации. Нарушение этой логики становится отправной точкой в истории фантастических приключений героев сказки: «Молодые люди, вынуждена предупредить, что вы неправильно начинаете осмотр усадьбы. Это здание выполняло функции конюшни, а осмотр начинается с дома для прислуги. Кроме того, сегодня 27 июля – день рождения Владимира Платоновича, а завтра, 28 июля – день его Ангела. В эти дни возможны любые чудеса. Нарушая порядок осмотра, вы вносите путаницу в упорядоченное движение волшебства» [с. 5].

Следует отметить, что введение в фантастическое повествование информации, относящейся к сфере объективной действительности (имеется в виду упоминание о датах, связанных с днями рождения и тезоименитства хозяина усадьбы), способствует усилению степени достоверности происходящего и одновременно проблематизирует в сознании детей представление об усадебной реальности. Кроме того, в ненавязчивой форме автор указывает на такую деталь дореволюционной культуры, как празднование дня ангела, т.е. небесного покровителя, имя которого человек получал при рождении. Две даты ориентируют на причастность человека к двум реальностям: день рождения можно отнести к плоскости земного существования, а день ангела – к духовной сфере. Соответственно, приобщение героев к усадебной культуре открывает для них проблему многомерности человеческой жизни и окружающей действительности, в которой взаимодействуют земное, обыденное и духовное, чудесное.

Важной приметой усадебного хронотопа в сказке Баранова является категория памяти. Заметим, что в тексте функционирует образ не просто усадьбы, но усадьбы, ставшей музеем, что обуславливает максимальную культурно-историческую насыщенность данного локуса и усиливает его аккумулятивную функцию. Архитектурно-ландшафтные особенности усадьбы, а также размещенные в доме портретные галереи и библиотеки имеют не только эстетическое, но и мнемоническое значение, связанное с сохранением прошлого в настоящем. Почти каждый элемент усадебного пространства выражает особенности семейно-родового космоса и погружает в контекст его легенд и преданий. Иными словами, природно-культурная сфера усадебного мира несет информацию о человеке и эпохе, выступает как знак памяти, переключая из плоскости настоящего времени в прошлое.

Вхождение героев сказки в мир усадьбы осуществляется через приобщение к его природно-культурной сфере, выступающей как знак

памяти о человеке: «У входа в первый же дом усадьбы Тася и Антон увидели раскидистые кусты сирени.

– Смотри! – Крикнул Антон. – Эту сирень посадил Владимир Платонович» [с. 5].

История жизни семьи градоначальника Сукачева, масштаб его деятельности раскрывается героям и читателям через серию портретов, собранных в музее: «Со всех сторон на них смотрели портреты. Как живые!» [с. 6]. Наряду с портретами членов семьи Сукачева в галерее представлены изображения иркутских градоначальников, а также императора Николая II и императрицы Александры Федоровны, что свидетельствует о включенности частной семейной истории рода Сукачевых в большую историю города и страны. Заметим, что введение в текст культурно-исторической информации осуществляется с помощью адаптивных механизмов, что делает ее доступной для детского восприятия. В частности, автор использует прием «развоплощения»: люди, изображенные на портретах, оживают и вступают в диалог с героями, сообщая на понятном для них языке сведения о себе и своей жизни.

«Портрет городского головы Трапезникова Н.П. – громко прочитал Антон.

– А ты же говорил, что Владимир Платонович Сукачев был городским головой? – спросила Тася.

– Конечно же, был. С 1885 года по 1897 год, – откуда-то послышался тоненький голосок.

– Антон! Это кто сказал?

– Не знаю. – Антон испуганно оглянулся.

– Да, я это говорю, я. – Снова послышался уже знакомый голос.

Ребята посмотрели влево и увидели большой темный портрет, на котором был изображен мужчина в черном фраке с ребенком на руках.

– Ну да, это я избирался городским головой двенадцать лет. – Снова сказал мальчик на портрете. – Не удивляйтесь. Сейчас мне всего пять лет. Этот портрет папенька мой, Платон Петрович, заказал художнику Пескову ещё в 1854 году. А уж потом я вырос, окончил Киевский, а затем и Петербургский университет. Правда, папенька?

Человек в черном фраке молча, кивнул.

Тася и Антон просто ошеломенели. Они смотрели на говорящий портрет не в силах вымолвить ни слова.

Наконец, Тася, собравшись с духом, спросила: «А как это вы разговариваете? Ведь вы же портрет».

– А что вас так удивляет, сударыня? Хочу и говорю. А папенька не хочет и не говорит» [с. 6–7].

В музее-усадьбе герои сказки обнаруживают несколько пространственно-временных и культурных измерений: дореволюционное прошлое, реалистическое настоящее и вневременное сказочное. С помощью привычных для жанра фэнтези способов автор дает героям возможность переходить в разные измерения: например, надев старинное пенсне В. П. Сукачева, герой получает способность видеть прошлое. При этом прошлое представлено в сказке в активной позиции: музейное пространство усадьбы, его экспонаты оживают и вступают в диалог с героями, влияют на ход событий.

Сюжет путешествия осложняется в сказке мотивом интеллектуального движения героев. Для того чтобы вернуться из волшебного астрального мира в реальную действительность, дети должны найти правильный ответ на заданный смотрительницей усадьбы вопрос. Однако читатель выясняет, что сложность поставленной задачи заключается не только в отсутствии у героев знаний, связанных с историей усадьбы Сукачева, топонимикой Иркутска, но и в том, что прошлое неоднозначно, его интерпретация противоречива. Так, в сказке приводятся сведения из нескольких исторических исследований, дающих разную информацию о названии места, на котором была возведена усадьба Сукачева. Вместе с тем неоднозначность прошлого и неопределенность настоящего не создает пессимистическую картину мира. Напротив, автор показывает, что в меняющейся, подвижной реальности большое значение имеет приоритет нравственных и интеллектуальных начал, исходящих от человека. Историко-культурная полисемантическая привносит элемент чуда в повседневную действительность, а также инициирует постоянный поиск, способствует совершенствованию человека. Так, процесс логических рассуждений героев, ставший в сказке объектом изображения, становится одним из способов преодоления неблагоприятных обстоятельств. Благодаря собственным размышлениям дети смогли самостоятельно ответить на часть сложного вопроса, заданного смотрительницей усадьбы.

Интеллектуальное путешествие становится способом взаимодействия героев с окружающим миром культуры и истории, приобретенные знания расширяют картину мира детей. Кроме того, автор намеренно демонстрирует привлекательность процесса познания: гносеологический опыт ставит героев в сильную позицию, позволяя им влиять на ход событий. Интеллектуальное движение сопрягается в сказке

с духовным становлением: приобщаясь к истории родного города, дореволюционной культуре, герои нравственно совершенствуются, постигают законы дружбы, преданности, великодушия, честности. Только с помощью друзей герои получили возможность вернуться домой. В финале сказки вводится образ ангела со списком «добрых дел, совершенных Владимиром Платоновичем». Ангел «старательно считал, сколько деяний городского головы не были забыты жителями города» [с. 26]. Заключительным аккордом сказки звучит авторская мысль о том, что человек живет в памяти потомков только благодаря своим добрым делам.

Таким образом, в детской литературе XX – начала XXI века, разной по художественным достоинствам, представлены различные модели усадебного и альтернативного ему пионер-лагерного хронотопа. В современной нереалистической прозе атрибуты усадебной культуры накладываются на традицию готического хронотопа и современную рецепцию мифа о советском детстве. Усадебный мир как музейное пространство и знак памяти о дореволюционном прошлом функционирует в жанре современной авторской сказки.

Особенности художественного пространства и системы персонажей в романе-трилогии В. Крапивина «Голубятня на желтой поляне»

Елена Станиславовна Маслова

Владислав Петрович Крапивин родился 14 октября 1938 года в старейшем городе Сибири Тюмени; юность и зрелые годы писателя связаны с Уралом: в 1956 году он поступил на факультет журналистики в Уральский государственный университет; в 1959 году вошёл в литературный процесс как региональный писатель (рассказы «Восьмая звезда», «Снежная обсерватория»; в 1962 году «Рейс „Ориона“»)¹. В 1964 году Крапивин был принят в члены Союза писателей СССР; его книги стали публиковать в издательстве «Детская литература». С 2006 года присуждается ежегодная Международная детская литературная премия имени В.П. Крапивина, председателем жюри которой является сам писатель.

¹ Библиография Владислава Крапивина. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/KRAPI-WIN/krapiwibib.txt> (дата обращения: 27.05.2016).

Второе направление, которому Владислав Петрович посвятил 55 лет своей жизни, – педагогика. В основе педагогических взглядов В.П. Крапивина – концепции Я. Корчака, А. С. Макаренко, В. А. Сухомлинского, С. Соловейчика. В 1961 году он создал в Свердловске (ныне Екатеринбург) отряд «Каравелла», объединивший школьников различных возрастов. Девизом «Каравеллы» стала клятва: «Я вступлю в бой с любой несправедливостью, подлостью и жестокостью, где бы их ни встретил. Я не стану ждать, когда на защиту правды встанет кто-то раньше меня». В отряде учили и учат заступаться за младших, бороться с несправедливостью, самостоятельно принимать решения и нести за них ответственность, а также согласовывать свои действия с членами команды, учитывать их мнение, аргументировать собственную позицию¹. Педагогические взгляды Крапивина напрямую связаны с его творчеством: свои идеалы, представление о нравственно здоровом детстве писатель воплощает в образах героев, в том числе и в трилогии, избранной для анализа.

«Голубятня на жёлтой поляне» (1983) – первое крупное фантастическое произведение В. П. Крапивина. Он объясняет, почему решил обратиться к фантастике, так: «Наверное, для того, чтобы проверить на прочность, на гражданственность моих “реальных” героев. Фантастика позволяет создать обостренные конфликты, ситуации, когда борьба идет не на жизнь, а на смерть – то есть ситуации в сегодняшней реальной жизни для моих мальчишек редкие, почти невозможные, хотя вполне реальные для мальчишек военных лет, например. Но мне-то важны сегодняшние мальчишки! <...> фантастика для меня – это создание экстремальных ситуаций, обстоятельств, в которых действуют сегодняшние реальные мальчишки!»². Эти комментарии значимы для понимания концепции произведения. Задача нашей работы – выявить художественные средства (поэтика пространства, образы и система персонажей) воплощения авторского замысла.

Ранее В. П. Крапивин писал для детей в реалистической эстетике, успешно продолжая, как отметил А.В. Терновский, «традиции гайдаровской прозы»: «Романтическое начало органически сливается с реалистическим изображением жизни юных героев»³. Заметно и влияние

¹ Крапивина Л. А. Педагогические идеи Владислава Крапивина // Люция разновозрастного объединения. Екатеринбург: Дизайн-Принт, 2012. С. 28.

² Цит. по: Гопман В. Все начинается с детства. К 60-летию В.П. Крапивина. [Электронный ресурс]. URL: http://www.rusf.ru/vk/recen/1998/v_gorpan_01.htm (дата обращения: 27.05.2016 г.).

³ Детская литература: учебное пособие/ под. ред. А.В. Терновского. М.: Просвещение, 1977. С. 190.

на В.П. Крапивина творчества А. Грина, Ю. Олеши, В. Катаева. Сам писатель отмечает, что идейно-тематический остов его прозы един, целостен: «Я хочу рассказать о мальчишках, умеющих бороться за свою мечту. И о том, что борьба эта бывает нелегкой. Даже опасной»¹.

Героизация образов детей, уважение к подросткам, вера в их силы (то, что в детской литературе было заложено А. Гайдаром, В. Катаевым) – отличительная черта прозы писателя. При этом персонажами практически каждого произведения Крапивина часто являются мальчишки (гораздо реже – девочки) двух разных возрастов: семи-восьмилетние и одиннадцати-двенадцатилетние подростки, «которые уже постигли ... сложности дворовой жизни (и просто – жизни), крепко стоят на ногах, но и не порвали еще связей, интересов, увлечений, забот, соединяющих их с малышами»². Роман-трилогия «Голубятня на жёлтой поляне» не является исключением; в нём также действуют персонажи этих возрастных групп.

Художественное пространство фантастической трилогии организовано как несколько параллельных миров, в каждом есть деятельные, активные дети и подростки, готовые отстаивать добро и правду, даже ценой собственной жизни. В Орехове это Игнатик, Алька, Чита и Данка, в Старогорске – Юрка, Гелька и Янка, в Морском лицее – Летчик, Музыкант, Андрюшка, Денек и другие мальчишки.

Система персонажей в трилогии построена по принципу бинарной оппозиции: все персонажи чётко разделены на две группы. Первая (дети, Яр и Глеб, роботы Ерёма и его сын Васька) воплощает силы добра и отстаивает ценность творчества, дружбы, любви, семьи, взаимовыручки. Вторая группа, принципиально персонифицированная, безличная и безымянная («те, которые велят»), воплощает силы зла, стремящиеся все упорядочить, «вычистить» эмоциональное и духовное из жизни, привести к логике и расчету, стереть индивидуальное, разнообразное. Добро несут живые люди и помогающие им роботы, а зло – обладающие абсолютной логикой существа, лишь внешне (иллюзорно и на краткий период) подобные людям (представители зла принимают облик людей или воплощаются в статуях, которые разрушаются от барабанной дроби, удара барабанной палочки). Через противостояние этих двух групп персонажей и реализована основная тема трилогии – противостояние добра злу.

¹ Детская литература: учебное пособие/ под. ред. А.В. Терновского. М.: Просвещение, 1977. С. 190..

² Петухова А. Друг, которому семь. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusf.ru/vk/recen/1974/petuh01.htm> (дата обращения: 12.04.2015).

Е. Савин отметил, что в ранних произведениях «...центр повествования располагается у Крапивина в «мире детей», а «мир взрослых» выступает лишь как нечто неопределённое, или, наоборот, враждебное»¹. «Голубятня на жёлтой поляне» отличается тем, что здесь появляются активно действующие взрослые Ярослав (Яр) и Глеб² (космонавт-скадермен и журналист). Неожиданно для себя они оказываются в изначально чуждых им параллельных пространствах среди противостоящих злу подростков. Яр и Глеб схожи по своему образу жизни: оба одиноки, удалились от возможностей жить размеренной жизнью (Глеб в Москве, а Яр – изначально на Земле, в Нейске, а затем и на космическом корабле). Оба они – идеалисты, мечтатели, максималисты. Импульсивность, способность поверить в нереальное, фантастическое сближает их с подростками, поэтому они без труда становятся старшими товарищами мальчишкам и девчонкам в разных пространствах. В финале они оказываются на одной планете и вместе с детьми включаются в борьбу с «теми, которые велят».

По сути, Глеб и Ярослав – те же «крапивинские» мальчишки, только выросшие. В третьем романе трилогии Магистр (представитель зла) говорит: «Взрослых можно убедить, можно напугать, а дети... это же категория, не поддающаяся логическим схемам»³. По Крапивину, именно непредсказуемость, непостижимая разумом сложность и есть признак всего активно-созидательного, живого. Наиболее соответствуют этим признакам дети, а Яр и Глеб сохранили в себе эти качества, что приближает их к детям. Они, в отличие от большинства взрослых в романе, не нейтральны или покорны «тем, кто велят», а вступают в непосредственное противодействие «глиняным истуканам», создающим вселенную, основанную на подчинении бездушным разумным силам.

Герои произведений В. П. Крапивина, в которых он использует оппозицию «добро – зло», единожды примкнув к той или иной стороне, уже не меняются. Иными словами, писатель не дает характеры в развитии, но создает персонажей, изначально наделенных определёнными качествами. Персонажи, служащие добру, такими появляются и остаются; их сомнения связаны с оценкой собственных сил, возможностей, но не с вопросом смены ценностных ориентиров. Персонажи,

¹ Савин Е. Стереотипы восприятия произведений Крапивина. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusf.ru/vk/recen/1994/savin01.htm> (дата обращения: 12.04.2015).

² Образы этих персонажей соответствуют семантике их имён, закреплённой в культуре: Глеб – «заступник», Ярослав – «мудрец».

³ Крапивин В.П. Голубятня на жёлтой поляне: роман-трилогия. М.: Издательский Дом Мещерякова, 2014. С. 485. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

воплощающие «зло», вообще лишены индивидуализации, идут напролом, пытаясь разрушить мир «добра». Такая локализация «зла» в рамках отдельной группы персонажей схожа структурно с фольклорной сказкой, где подобную функцию выполняет вредитель.

Яр, Глеб, большинство мальчишек из разных пространств характеризуются как отважные, самоотверженные, готовые к борьбе. Крапивин в трилогии редко использует приёмы психологизма, чаще работая по принципу типизации. Тем значимее персонажи, чей внутренний мир раскрывается посредством внутренней речи. Таким является Гелька (один из главных героев, возникающий во второй части трилогии «Праздник лета в Старогорске»). Он вводится в повествование как сомневающийся в себе персонаж, неуверенный в своих силах, ищущий одобрения своего друга: «А если разобраться, почему я боюсь? Сам не знаю. Эта привычка у меня осталась еще с той поры, когда Юрка “делал из меня человека”» [с. 215]. В финале трилогии именно от него будет зависеть спасение всех миров от зла, а старших товарищей не будет рядом. Крапивину важно показать, что самый обычный мальчишка способен на подвиг, на преодоление своих страхов: «Что он хуже Янки, хуже Юрки? Хуже тех, кто сражался в приморской крепости? Ну, пусть хуже, слабее, боязливее. Но он всё равно порвёт кольцо. И тогда будет такой же, как они...» [с. 496]. Гелька не отступает от задуманного и взрывает мост. В последний момент он вспоминает Юрку, понимая, что оправдал возложенные на него надежды, не подвёл друга. Он говорит сам себе: «А ты молодец, Гелька! Ты сумел! Даже Юрка скажет, что ты молодец...» [с. 501]. Все душевные переживания, смятение Гельки не способны серьезно поколебать его решимость, заставить прекратить противостоять злу. И другие персонажи, олицетворяющие силы добра, до последнего момента верны делу борьбы «с теми, кто велят». Это подметил М. Борисов: «...единственное, чем руководствуется писатель (и его герои) – это живое и сугубо эмоциональное чувство правильности избранного пути, сделанного выбора. <...> Они ошибаются, но только не в момент настоящего выбора...»¹.

В каждом из параллельных миров у положительных персонажей обнаруживаются волшебные-фантастические помощники.

– *Бормотунчики* делаются детьми наподобие тряпичной куколки. Они способны предсказать будущее, дать метафорические подсказки, которые нужно разгадать, интерпретировать: «Их обязательно надо

¹ Борисов М. Тревожные сказки [Электронный ресурс]. URL: http://www.rusf.ru/vk/recen/1998/m_borisov_02.htm (дата обращения: 12.03.2014).

делать в тихом месте и когда рядом только друзья. И бормотунчик тогда как друг...», – говорят дети.

– Благодаря *Ржавым ведьмам* дети узнают секрет *искорки* – вечной живой энергии, новой вселенной. «Старухи жили в жестяных кибитках на краю свалки»; «Все эти ведьмы – очень умные. Разбираются в науках и в колдовстве, особенно когда дело касается металлов» [с. 471].

– *Роботы* у В.П. Крапивина доказывают, что и техника может быть на стороне добра, помогать человеку¹. В роботах В. Крапивина подчёркнуто техническое несовершенство, маргинальность, с одной стороны, и способность к человеческим чувствам, привязанности, – с другой. Робот «Ерёма был беглый и беспризорный. Лет пять назад он удрал с городской выставки юных техников» [с. 209]; он не только начинает дружить с мальчишками, но и желает создать себе сына. «Васька в самом деле был не дурак. <...> Но по натуре он оказался не слишком воспитанным и к тому же чересчур самостоятельным для своего возраста. Было в нём что-то от папы Ерёмы в молодости» [с. 443]. Ерёма индивидуален (поэтому он покидает мир безликой техники и тяготеет к людям), и такой же яркой личностью становится его сын Васька, жизнь и душу которому подарили ребята вместе с созданной ими *искоркой*. Оба робота гибнут, спасая людей от «тех, кто велят».

– *Мальчики-ветерки* – воплощения погубленных «теми, кто велят» учеников Морского лицея, восставших против сил зла. Они существуют как потоки воздуха и могут облекаться в тело лишь на короткое время: «На поляне бегали, догоняли друг друга, кувыркались и боролись десятка два одетых по-летнему мальчишек» [с. 426]. Они активно взаимодействуют с героями, помогают им, персонифицируя собой и души умерших мальчиков, и природный мир, стихию ветра, которая также оказывается на службе у сил добра.

Важная особенность персонажей, которые находятся на стороне добра, в том, что они всегда действуют сообща. Только в критических ситуациях, когда иного варианта у них нет, они действуют в одиночестве. Именно так погибает робот Ерёма. В одиночестве Яр отправляется на корабле в город после обрушения старого замка и потери (ему кажется, что необратимой) своих маленьких друзей. В одиночестве совершает свой подвиг Гелька, разрывая замкнутый круг пространства и времени.

¹ Об этой функции роботов в фантастических произведениях пишет Ю. Каргалицкий: «Робот отличается от бездушной техники. У него иные возможности. Он способен ... на то, на что не способна безликая техника, – быть личностью» // Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? М.: Художественная литература, 1974. С. 245.

Персонажи-антагонисты (олицетворение зла) появляются всегда в одиночку. Это лишний раз говорит о том, что созданная ими система не рассчитана на человеческие взаимоотношения: теплоту, добро, дружбу, любовь. Образ персонажей-антагонистов также задан автором изначально. Индивидуальные проявления характера у них отсутствуют; они все созданы по единой схеме и отличаются количеством «сгустков разума» [с. 390], которых у Магистра, например, «семьсот двадцать девять» [с. 390]. «Те, кто велят» изображены как мертвые подобия живого или «глиняные истуканы», лишённые души, воображения, созидательного творческого начала, а потому их идеи обречены на провал. Они мертвы, а значит, мертв их мир – «мыслящая Галактика» [с. 127]. И именно поэтому «истуканы» рассыпаются в пыль, ничего не оставляя после себя (в противоположность Гельке, который, погибая во время взрыва, зажигает новую вселенную и возрождается в ней; не случайно его имя Гелий происходит от «гелиос» – солнце).

Хронотоп в «Голубятне на жёлтой поляне» построен на пересечении и взаимосвязи различных пространств и времен. Автор моделирует семь миров, которые, в свою очередь, делятся на многочисленные локусы.

Как отметил Ю.М. Лотман, значимыми характеристиками пространства являются универсальные оппозиции: «верх – низ», «открытость – замкнутость», а принципиальными качествами персонажей – способность или неспособность преодолевать границы между разными «семантическими полями», в том числе обозначенными и пространственно. «Любое смысловое пространство только метафорически может быть представлено как двумерное с четкими однозначными границами. Метафорически это можно сопоставить с границами пространства на карте: при реальном движении по местности географическая линия размывается, вместо четкой черты – пятно. Пересечения смысловых пространств, которые порождают новый смысл, связаны с индивидуальным сознанием»¹.

В трилогии «Голубятня на жёлтой поляне» смоделировано несколько параллельных пространств, связанных локусами границы-перехода из одного в другой и обладающих общими характеристиками. Отдельные топосы в разных мирах сходны даже визуально (например, попадая на неизвестную планету, один из центральных героев скадермен Яр вначале путает её с Землёй, родным городом). Объединяет миры идентичное мироустройство, и в каждом разворачивается противостояние «добра и зла». Противостояние это находится на различных стадиях:

¹ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. С. 35–36.

в Морском лицее «те, кто велят» управляют всем, Планета также практически вся захвачена ими, в Старогорск они проникают пока тайно, меняя личину, появляясь то в образе клоуна, то статуи, то манекена, а в Колчин и вовсе пока не проникли, а «зацепили» по случайности.

Конечная цель «зла» – замкнуть мир в кольцо, запугать людей, тем самым прекратив развитие человека и галактики. «Главное проявление абсолюта в произведениях Крапивина – в движении, в развитии. Застывшие формы – пародия на абсолют – несут зло, а потому уничтожаются главным героем»¹, – точно подмечает Н. Качмазова. Замкнутость, отсутствие развития, творчества и есть по Крапивину зло, с которым надо бороться всеми силами. Причем это не только замкнутость внешнего мира, но и замкнутость человека на себе, своем «я», отсутствие у него желания и потребности быть нужным другим. Это очень остро ощущает Ярослав, потерявший во время нашествия своих друзей: «Чтобы жить, человек должен любить. Кого-то или что-то. Яр любил. Сначала маму, а еще Славку, Димку. Валерку, Юрика. Потом Галку. Галинку, Галину... Заранее любил будущего Юрку <...> Он продолжал любить: товарищей, тайны планет и Пространства. <...> А когда понял, что этого мало, в рубке крейсера появился Игнатик.

Это началась вторая жизнь. Судьба дала волшебную ниточку, ниточка связала Яра с теми, кому он по-настоящему нужен» [с. 80–81].

Автор показывает, что преодолевая замкнутость на себе и обретая любовь к другому как высшую ценность, человек и вселенная начинают или продолжают развиваться, рожают новые галактики.

В романе В.П. Крапивина, с одной стороны, параллельные пространства замкнуты в кольцо персонажами, именованными как «те, кто велят». Имеющие власть и контроль заинтересованы в разделении миров, в том, чтобы они никогда не пресекались. Однако им в романе противостоят герои, обнаружившие возможности преодоления границ между мирами. Писатель использует локус «моста» как пограничного пространства. Мальчишки, робот Ерёма, Глеб и Яр, бросившие вызов «тем, кто велят», обнаружили пути и поезд-призрак, соединяющий миры и едущий в направлении станции «Мост», которая не является остановкой, а, наоборот, именно «мостом», то есть «переходом»: «Вся рельсовая дорога – это станция Мост. Дело не в поезде, а в самом рельсовом пути. Он и есть кольцо» [с. 470]. Мальчишки, ветерки и Глеб, переживший опыт случайного выпадения из своего пространства в параллельное, переходят через границы пространств, преодолевая замкнутость.

¹ Качмазова Н. Завтрашние паруса. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusf.ru/vk/recen/1988/kachm01.htm> (дата обращения: 27.05.2016 г.).

Миры не только параллельно сосуществуют во времени и, как оказывается, связаны пространственно через «Мост», они похожи друг на друга, что многократно подчеркивается: «Улица была та, где он бежал в детстве. Или почти та» [с. 29]. В разных топосах встречаются схожие элементы архитектуры, однотипные персонажи, сходные обстоятельства в разной степени обостренности. Это связано с выражением аксиологической позиции писателя: не только пространственные приметы идентичны, важнее, что в разных пространствах возникают однотипные коллизии между персонажами, укладывающиеся в архаическую схему борьбы добра и зла. Добро конкретизируется в таких сематических вариантах, как свобода воображения, чувств, эмоций, равноправие, право на дружбу, любовь, семью, воля к проявлению своего «Я» и решительным действиям, в противовес злу – контролю, подчинению жизни бездушной разумности. Кажется аргументированной точка зрения С. Мешавкина: «Совмещение пространственных миров служит Крапивину отправной точкой для развития все той же главной идеи, только в более расширительном толковании: не в мальчишках данной эпохи на данной планете, а в мальчишках и девчонках всех эпох и времен – спасение и надежда Вселенной. Авторская концепция обретает космические очертания, побеждающей силе добра становятся подвластны и времена, и пространства»¹.

Сотворчество взрослых и детей, людей и роботов позволяет создать уникальный мир. И это оказывается принципиально недоступно «тем, кто велят»: они могут присвоить, отнять, но не создать жизнь.

Способность быть в коллективе, решать общие задачи, а не тешить собственные амбиции, готовность довериться воображению делают мальчишек и открытых общению с ними взрослых персонажами, преодолевающими границы. Завязка романа-трилогии раскрывает значимость доверия к внерациональным явлениям, отвечающим глубинным потребностям – в общении, оказании помощи, поддержки. Первая встреча Яра, разведчика-скадермена с подростками из параллельного мира демонстрирует мысль В.П. Крапивина: не следует искать другие миры так, как это привыкли делать взрослые (Яр, отец Гельки), новые миры буквально рядом – достаточно открыть дверь в голубятне, поднять крышку старого сундука или пройти через стрелку. Границы иллюзорны и, при желании и вере, легко преодолимы в различных направлениях.

¹ Мешавкин С. Мальчишки Вселенной. (Штрихи к портрету Владислава Крапивина). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusf.ru/vk/recen/1988/meshav01.htm> (дата обращения: 27.05.2016 г.).

Ю.М. Лотман отметил: «Понятие границы двусмысленно. С одной стороны, она разделяет, с другой – соединяет»¹; при этом важной характеристикой персонажа является способность / неспособность преодолевать границу. В трилогии границы, разделяющие и соединяющие параллельные миры, проницаемы для детей и взрослых, борющихся на стороне добра. Однако пересечение границ даже в рамках одного мира (переплывая реку, перемещаясь из города в город, поднимаясь на гору) – всегда преодоление трудностей, практически подвиг.

Перемещаясь через границы, герои преследуют различные цели. Глеб стремится попасть домой, Юрка ищет отца, Игнатик – друга, Янка – с целью привести Юрку к отцу. Однако в масштабе всего произведения всех этих героев объединяет одна большая цель – борьба с «теми, кто велят», которые являются олицетворением зла, жизни без души. Они мечтают о мыслящей, замкнутой, совершенной галактике, которую можно просчитать и «запрограммировать» раз и навсегда. И в этом им очень мешают дети, беспокойные, любящие, сующие нос не в свое дело и снующие между пространствами по ходам, которые не ведомы «глиняным истуканам».

«Те, кто велят» постепенно завоевывают миры, желая все их подчинить своей воле, власти. В Старогорске они только появились в виде статуй, и вначале о них догадался только робот Ерёма, которого спрашивают: «Скажи, ты зачем статуи в парке громил?». На что он отвечает: «Это объяснимо. Я думал, они шпионы» [с. 247]. В Орехове они уже чувствуют себя довольно уверенно, запугав жителей «нашествиями»: «Это как нападение врага, – сумрачно объяснил Чита. – Она всё сжигает молниями или превращает в крошки и шлак» [с. 71]. А в Морском лицее «манекены» повелевают миром и мальчишками, которые находятся на обучении: «Имейте в виду! В крайнем случае нам разрешено применять электрощупы» [с. 379].

«Те, кто велят» стремятся замкнуть все времена и пространства в кольцо, то есть ограничить новые возможности развития. Мыслящая галактика должна жить и развиваться исключительно в тех рамках, которые удобны им, исключая возможность индивидуального развития миров.

Характерно, что положительные персонажи романа способны осваиваться в разных пространствах и переживают за судьбу их жителей. В сознании героев нет деления пространства на «своё» и «чужое», хотя новые миры вначале незнакомы, в них трудно ориентироваться.

¹ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: «Языки русской культуры», 1996. С. 183

Так В.П. Крапивин выражает мысль, что чужих миров не бывает, и зло необходимо искоренять вообще, а не локально. Для достижения этого крайне важна способность к перемещению в разные пространства и преодолению границ (в том числе, мира живых и мёртвых).

Но не только эта способность ярко характеризует персонажей. Значима и оппозиция «верх-низ». «Те, кто велят» почти всегда действуют на нижнем уровне, под землей. А попадая на верхний уровень, они вынуждены маскироваться, менять личину. Пребывание «на поверхности» приводит «глиняных истуканов» к гибели. Герои, отстаивающие добро, все возвращаются из «царства мертвых», а воплощающие зло – гибнут, попадая на верхний уровень.

Особо следует разобрать эпизод в Морском лицее, где «те, кто велят» захватили власть и командуют на земле, а герои-мальчишки вынуждены прятаться в подземельях и там готовить сопротивление. В этом мире Крапивин принципиально меняет местами верх и низ, чтобы показать, что даже при захвате власти зло не властно над добром. В финале мальчишки все-таки поднимаются выше «тех, кто велят» и делают шаг за окно, становясь ветерками или погибая: «И мальчишки падали с башни медленно. Видно было, как у самых камней силуэты их тают, а воздух на этом месте скручивается в прозрачную спираль.

Но не со всеми так случилось. Несколько ребят долетели до земли...» [с. 259].

Положительные персонажи всегда стремятся вверх (поднимаются на лестницы, на верхние этажи замков, церквей, домов). И в финале обычный мальчик Гелька поднимается на «мост», чтобы достигнуть высшей точки человеческой самоотдачи и возродиться в новой галактике, где зло повержено.

Финальные эпизоды разрушения кольца-моста Гелькой несут огромную сематическую нагрузку. Преодолевая себя, свои страхи и сомнения, Гелька устремляется вверх по мосту, к высшей точке. Он почти уверен, что погибнет, но также знает, что кроме него никто не сможет спасти мир. Гелька (важна семантика его имени – от греческого *helios*, солнечный) поднимается над собой, над своими возможностями и, погибая, зажигает новую галактику, где жизнь будет продолжена, где добро победило зло, и мама – рядом, и все мальчишки-пограничники, которые сражались со злом в разных пространствах, собирались на одной планете, на одной площади, чтобы отпраздновать победу звонкой барабанной дробью.

Итак, В.П. Крапивин четко противопоставляет злу – добро, мертвому – живое. Система персонажей, созданная им в романе-трилогии «Голубятня на жёлтой поляне», активно работает на идею автора, которую озвучивает Яр в споре с одним из «тех, кто велят»: «Игнатик... Да он один стоит десяти галактик. Недаром же он своей выдумкой пробил пространство...» [с. 128]. Значит, каждый человек – это галактика, непознаваемая, живая, которую невозможно измерить и просчитать математически, руководствуясь только разумом и логикой. И второе. Окончательную победу над злом в трилогии одержал самый обыкновенный мальчишка Гелька, который, преодолев свои страхи и слабости, побеждает и вселенское зло. Он не просто гибнет¹ при крушении Моста, а возрождается новой галактикой². Так в развязке «зло» повергнуто, но оно может проявиться вновь, поэтому на площади встречаются мальчишки-пограничники, несущие вахту «добра» в своих мирах, чтобы вместе отпраздновать победу над злом, почтить память погибшего друга, соратника: «Они стояли, запрокинув головы, и тоже махали ему (*Гельке – Е.М.*). И смеялись беззаботно и смело, как должны смеяться мальчишки во всей Вселенной» [с. 506]. В. Крапивин заканчивает трилогию мальчишеским смехом, означающим торжество жизни, добра.

Образ Томска в книге Р. Кошурниковой «Стоит над Томью град старинный...»

Юрий Александрович Рудницкий

Римма Викентьевна Кошурникова (1937) родилась в Новосибирске, получила образование в Томске, преподавала в Томском политехническом институте. Как и многие детские писатели, она пришла в литературу после рождения детей, пробуя свои силы в самых разных жанрах (сказки, рассказы, повести и др.). Она редактор журналов «Славяне» –

¹ За то, что в произведениях писателя дети дерутся, убегают из дома, идут вопреки взрослым и даже гибнут, критики и взрослые читатели обвиняют В.П. Крапивина в жестокости. Действительно, в произведениях Крапивина жестокость и смерть «сопровожают» детей. И часто герои оказываются на грани, решаясь на последний единственно верный выбор. Но крапивинские мальчишки не могут иначе, ведь выбирая борьбу и даже смерть для себя, они выбирают жизнь и «добро» для окружающих.

² Мы не комментируем очевидную отсылку к архетипическому (новозаветному) мотиву высокой жертвы ради спасения человечества и сюжета смерти-воскресения, так как это предмет отдельного исследования.

для взрослых, «Ванька-встанька» – для детей. «Всего ею написано более 20 книг для детей, изданных как в России, так и за рубежом (Польша, Румыния)..., более 15 пьес, в том числе, для детей¹: «Страсти в стиле диско», «Сказка – ложь, да в ней намек», «Требуется злой волшебник», «Пост №1, или Игра в солдатики». Значимое место в её творчестве занимает художественно-просветительская и познавательная литература: «Возьмем атом величиной с дом» (1977), «Пусть тайга ко мне привыкнет» (1976), «Как речка в дом прибежала» (1982), «Стоит над Томью град старинный...» (1987), «Путешествие по глобусу» (1989) и др. Особое внимание Кошурникова уделяет историко-патриотической тематике, создавая произведения о православных святых, великой отечественной войне, истории отдельных регионов России².

Книга «Стоит над Томью град старинный...» состоит из ряда микроновелл, представляющих собой эпизоды из исторического прошлого города Томска, основанного в 1604 году на реке Томь³. Каждая микроновелла являет собой законченное повествование с собственным сюжетом. В предисловии Р. Кошурникова отмечает, что её книга адресована детям: «Сколько тут было интересных событий, сколько прошло замечательных людей! Я думаю об этом, и мне хочется рассказать хотя бы о некоторых из них маленьким томичам: пусть узнают, в каком прекрасном и удивительном городе они живут!»⁴. Эти слова указывают на просветительскую установку автора: через повествование об основных вехах становления города, событиях, связанных с выдающимися людьми разных эпох, читатель-ребёнок должен приобщиться к истории родного края.

Создавая историю Томска для детей, Р. Кошурникова выбирает известные события его прошлого, вписывая развитие города в широкий историко-культурный контекст. Автор не только отражает эпохи и называет знаковые топонимы городского пространства (строительство крепости, развитие деревянного зодчества, открытие университета и пр.), но и даёт образы людей (не обязательно коренных томичей –

¹ Заплавная Т. Томские писатели. Томск: Западно-Сибирское книжное издательство: Томское отделение, 1975. С. 103 – 104.

² Римма Викентьевна Кошурникова. Официальный сайт творчества. URL: <http://koshurnikova.ru/index.php> (дата обращения: 12.11.2016).

³ Томск – университетский, студенческий город, научно-образовательный центр, называемый ещё с конца XIX века «Сибирскими Афинами» / Энциклопедия Томска. URL: <http://towiki.ru/view/> (дата обращения: 12.11.2016).

⁴ Кошурникова Р. Стоит над Томью град старинный... Томск, 1987. 64 с. URL: <http://koshurnikova.ru/index.php/proza/same/82-stoit-nad-tomyu-grad-starinnyj> (дата обращения: 12.08.2016). Далее текст цитируется по этому ресурсу.

первых прибывших извне строителей, заложивших основы города, бывшего в Томске проездом Н. Радищева), благодаря которым история и локусы оживают, и город обретает неповторимость, своеобразие.

Все рассказы, помещенные в сборник, выстроены в хронологической последовательности: от времени создания городской крепости в самом начале XVII века до полета томича Николая Рукавишников в космос во второй половине XX века. Такая композиция позволяет читателю проследить процесс развития и становления города, а также познакомиться с наиболее выдающимися деятелями разных эпох.

Первая микроновелла – «Поставити город». В центре внимания повествователя – группа первых строителей, выбирающих место под Томский острог. Новый город закладывался в тяжелых и суровых условиях и в рекордно короткий срок – за лето. Строители Томска представлены ответственными, героическими людьми, не боящимися трудностей, готовыми к преодолению тягот для созидания города на Томи: «Больше месяца движется по реке караван. <...> Гребцы еле-еле выгребают против течения, на руках от весел кровавые мозоли. Люди измучены <...>. Остановиться бы дня на три, на четыре, передохнуть <...> Ан, нельзя! Дело, ради которого они уже превозмогли-преодолели сотни верст, задержки не терпит. За лето надо успеть заложить новый город! А *сибирское лето* короткое – только успевай поворачиваться! И строителей маловато – всего-то сто двадцать душ...».

В рассказе, открывающем книгу, центральным пространственным образом является река, по которой строители плывут к месту основания города. А. А. Москалинский отметил, что река в культуре связана с семантикой движения, жизни, судьбы¹. Эти значения актуальны для анализируемой книги. Именно в честь Томи, вынесенной в заглавие книги, назван город Томск. Река Томь связывает и людей, прибывших поселиться на её берегу, и историю всего города.

Вторая микроновелла «Чудище над облаками» повествует о событии эпохи Просвещения – посещении в 1791 году Томска А.Н. Радищевым по дороге в сибирскую ссылку. Как известно, А.Н. Радищев останавливался в доме губернатора Т. де Вильнева, просвещённого человека, поддержавшего замысел запуска первого в истории города воздушного шара. Об этом и рассказывает Кошурникова. Выбор этого события для включения в книгу, думается, обусловлен несколькими причинами. Оно, во-первых, интересно детям, во-вторых, связано с темой развития науки и техники: «Барин приезжий *научный опыт*

¹ Москалинский А. А. Река как основной географический образ в художественной литературе // Псковский регионологический журнал. 2010. № 10. С. 141 – 146.

производить будут». (Пытается помешать запуску шара священник, что в контексте “советского дискурса” прочитывается как противопоставление «тёмного» духовенства свету передовой мысли, олицетворением которой показан Радищев и «томский городской комендант, полковник Томас Томасович де Вильнев»). Этот рассказ в логике композиции всей книги связан с новеллами об открытии первого за Уралом университета и покорении космоса.

Следующая новелла посвящена историческим достопримечательностям города – деревянной архитектуре Томска. Новелла даёт представление о томичах как о людях, связанных не только с наукой, но и творчеством, готовых бескорыстно служить городу, искусству. Последнее подчёркивается в диалоге двух персонажей. Архитектор задал вопрос краснодеревщику, мастеру из народа: «Все хочу спросить вас, Василий Захарович... Сколько уж домов с вами сработали – почему вы нигде не ставите свою метку? <...> Художники подписывают свои работы, скульпторы, ювелиры, даже гончары, а вы – мастер-чистодеревщик, художник своего дела – нет. Пройдет время – и не будут знать люди, кто подарил им такую красоту. Несправедливо!...». На что получил ответ: «А зачем?.. <...> А красота сама за себя слово скажет. Она на всех – одна. Не след ее присваивать».

Факт открытия в Томске в 1888 году первого в Сибири высшего учебного заведения описан в рассказе «Мечтание мое – томский университет». Вновь Р. Кошурникова акцентирует внимание не только на событии, но и людях, с ним связанных, – главном архитекторе Павле Нарановиче и основателе университетской рощи Порфирии Крылове. Они, как первостроители города, и А. Н. Радищев являлись приезжими специалистами, но прониклись духом пространства, внесли ощутимый вклад в развитие сибирского города.

Последние рассказы сборника посвящены событиям и героям XX века: «Первый бой Сергея Кострикова» – революционной деятельности Сергея Кирова в Томске, «Удар орла» – жизни и подвигам героя Великой отечественной войны, летчика Ивана Черных, «Две странички из жизни космонавта» – детству и подвигу космонавта Николая Рукавишникова, в 1979 году впервые в истории космонавтики совершившего посадку в аварийном режиме. Таким образом, Р. Кошурникова последовательно связывает город с историческим путем России – от XVII до XX в.

Два последних рассказа имеют двухчастную композицию: вначале даётся зарисовка из детских лет будущих героев, а затем описываются

их героические поступки: «Вперед, за Родину! – и лейтенант Иван Черных бросил пылающую машину вниз, в самое большое скопление врага»; «Бешеная скорость. Растут перегрузки. Кажется, еще немного и тяжесть сломает, скрутит, раздавит тебя. ... Нет сил шевельнуть пальцем, поднять веки... Но надо, надо! Надо!! От него, от командира, зависит сейчас жизнь товарища, судьба корабля. Они обязаны вернуться». Благодаря такому разделению рассказов, Р. Кошурникова пытается сказать о том, что сильный и волевой характер, чувство ответственности, патриотизма у этих людей вырабатывались с детства, поэтому они стали такими героями.

Ряд зарисовок, соединяясь, подобно кадрам на монтажном столе, выстраиваются в цепь, создавая иллюзию движения, развития. В первой новелле о выборе места под строительство образ реки, движение судна со строителями, выбирающими место под будущий острог, стена тайги и речной песок становятся той основой, на которой в следующей новелле предстанет уже крупный сибирский город. Тема роста, движения связана и с образами детей. Дети становятся главными участниками действия, за исключением самой первой новеллы. Вместе с развитием города взрослеют и дети. В первых новеллах дети наблюдают за действиями взрослых, выполняют работу, направленную на украшение, развитие города – запуск шара, украшение деревянного дома резным кружевом, закладка университетской рощи. События XX века рисуют подростков, готовых принести себя в жертву ради общего блага: тринадцатилетний Андрей погибает во время разгона демонстрации, молодой летчик Иван Черных гибнет в бою над Ленинградом. Наконец, герой последней новеллы совершает двойной подвиг – ребенком выводит из лесу заблудившуюся девочку, а став космонавтом, возвращает потерпевший аварию космический корабль «домой» на Землю.

В каждой новелле есть свой образ-символ, связанный с темой развития, движения. В первой новелле центральным образом становится река Томь, давшая название городу, затем – воздушный шар, поднимающийся в небо, следом – деревянное солнышко под крышей нового дома, кедры, посаженные рядом с университетом, флаг, развевающийся над головами демонстрантов, наконец, самолет и космический корабль.

С точки зрения С. Гурина, город это не только и не столько географическое пространство. Город всегда нечто большее, чем населенный пункт. Для города характерны семантическая нагруженность, смысловая сгущенность, эмоциональное напряжение, рациональная упорядоченность. Город – это место, которое всегда насыщено смыслами,

своей историей, знаками и ценностями¹. В свою очередь, Й. Селмер, сравнивая городское пространство с книгой, писал: «Город подобен открытой книге. Когда вы бродите по городу, вы должны уметь читать эту книгу, чтобы понять то, что вас окружает»².

Р. Кошурникова наполняет город образами-символами, позволяющими прочитать книгу города как движущегося во времени и пространстве – по горизонтали от излучины реки вверх – на Воскресенскую гору, к крышам домов, наконец, в ночное небо и космическое пространство, выводящее за пределы земного. Ориентируясь на детскую аудиторию, Р. Кошурникова старается доступно, на конкретных примерах рассказать своему читателю историю Томска. Композиция позволяет читателю проследить процесс развития и становления города, а также познакомиться с наиболее выдающимися представителями каждой исторической эпохи.

Разные эпохи наполнены разными событиями, но дело строительства и обустройства города (малой Родины) в любые времена требует от людей мужества, ответственности, устремлённости к созиданию и искреннего бескорыстного служения Отечеству, обществу – таков общий пафос книги Р. Кошурниковой. И думается, что анализируемая книга, написанная ещё в советский период, в целом, не потеряла актуальности и может быть использована в образовательной деятельности для просвещения и воспитания подрастающего поколения.

Сказочные повести Светланы Лавровой и Ольги Колпаковой: образы автора и персонажей, нарративные приемы и жанрово-стилевое своеобразие³

Екатерина Владимировна Харитонова

Отечественная детская литература и ее филологическое изучение развивались и развиваются в известном смысле самодостаточно и независимо от «взрослой» литературы и «взрослого» литературоведения

¹ Гурин С. П. Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты. [Электронный ресурс]. URL.: http://www.comk.ru/HTML/gurin_doc.htm (дата обращения: 25.10. 2015).

² Селмер Й. Копенгаген. Прошлое в настоящем // Исторические музеи в системе культуры города. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию Музея истории города Москвы (9-10 октября 1996 г.). М., 1997. С. 62.

³ Глава представляет собою переработанный и дополненный материал статьи: Харитонова Е. В. Сказочные путешествия по городам Урала со Светланой Лавровой: особенности повествования и жанрово-стилевая специфика // Уральский исторический вестник. 2016. № 1 (50). С. 71–78.

при всех возможных переключках и связях: интерес исследователей сосредоточен на разных темах и проблемах, очевидны различная тональность, разные акценты, отличается и отношение к культурной традиции. Это во многом оправданно, поскольку детская литература имеет свою специфику, проявляющуюся на разных уровнях поэтики произведения. Однако ряд исследователей предпринимает попытки сблизить «детское» и «взрослое» литературоведение в едином исследовательском поле¹. Предпосылкой этому является способность писателя воспринимать мир одновременно в детской и взрослой ипостасях. Двухадресность – ориентированность на детскую и взрослую аудиторию одновременно – изначально присуща детской литературе. Сегодня за детскими текстами признаются права на «взрослые» смыслы, для выявления которых закономерно подключение «взрослых» инструментов исследования.

В качестве отрасли литературоведения нарратология имеет уже немалую историю: в отечественной традиции это работы А. Н. Веселовского, В. Я. Проппа, В. Б. Шкловского, Б. В. Томашевского, О. М. Фрейденберг, М. М. Бахтина, В. И. Тюпы, И. В. Силантьева и др. Исследование нарративов – сюжетно-повествовательных высказываний – открыло перед исследователями новые эвристические возможности. Взгляд на корпус текстов детской литературы через призму нарратологии позволит поставить и частично решить актуальные вопросы семантики и поэтики произведения.

В настоящей работе нас будет интересовать композиционно-речевая структура нескольких произведений двух современных известных екатеринбургских писательниц Светланы Лавровой и Ольги Колпаковой².

¹ Отметим здесь работы Е. М. Неёлова, в которых попытка к сближению «детского» и «взрослого» литературоведения осуществлялась на материале фольклорной волшебной сказки и родственных ей литературных жанров: Неёлов Е. М. Волшебство-сказочные корни научной фантастики. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 200 с. Он же. Сказка и литература: судьба Царевны-лягушки. Петрозаводск.: Изд-во ПетрГУ, 2011. 130 с. Сходные задачи ставились и решались в альманахах: Детские чтения. Т. 1, № 1 (2012); Т. 2, № 2 (2012); Т. 3, № 1 (2013); Т. 4, № 2 (2013), Т. 5, № 1 (2014), Т. 6, № 2 (2014). Екатеринбург: Изд-во «Кабинетный ученый». Укажем также статью М. А. Лурье, имеющую для нас в обозначенном контексте особенное значение: Лурье М. А. Товарищ Папава и великан Блюминг: к вопросу о «взрослом тексте» детской литературы («Сказка среди бела дня» В. Витковича и Г. Ягдфельда) // Детский сборник: статьи по детской литературе и антропологии детства. / Сост. Е. В. Кулешов, И. А. Антипова. М.: ОГИ, 2003. С. 329 – 347.

² Светлана Аркадьевна Лаврова (р. 1964 в Екатеринбурге) по образованию и роду деятельности врач-нейрофизиолог, кандидат медицинских наук; автор более 50 научных трудов и нескольких патентов по специальности. Как детский писатель печатается с 1997 года.

Ольга Валериевна Колпакова (р. 1972 в Алтайском крае), по образованию журналист; автор около 70 книг для детей; сценарист детских телепрограмм («Спокойной ночи, малыши!» и «Шишкин лес»); председатель Содружества детских писателей. Как детский писатель печатается с 2001 года.

Нами будет предпринята попытка проанализировать субъектную организацию текстов, выявить и охарактеризовать разные типы повествовательных структур; установить способы включения читателя-ребёнка в игровые отношения с текстом; наконец, проследить связь структуры повествования с семантикой и поэтикой рассматриваемых произведений, а также с художественным миром автора.

Соположение двух специфических художественных миров и разных творческих индивидуальностей возможно благодаря следующим факторам как биографического, так и творческого характера: обе писательницы живут и работают в Екатеринбурге; они являются членами Содружества детских писателей – точнее, входят в группу инициативных писателей, усилиями которых Содружество было образовано (О. Колпакова возглавляет это объединение); оба автора являются лауреатами престижных премий по детской литературе; наконец, писательницы являются соавторами трех детективов для детей¹; они постоянно находятся в творческом и дружеском контакте. Всё это в совокупности, на наш взгляд, свидетельствует об общности творческих установок при различии авторских художественных практик.

Объектом исследования стали три книги Светланы Лавровой, выполненные в хорошо освоенном ею жанре сказочного путешествия²: «Аркаим: Три дня до конца света»³ – сказочная повесть о самом древнем городе, найденном на территории Урала; «Верните город на место!»⁴ – фантастическая повесть о городе Ирбите; третья фантастическая повесть «Куда скачет петушиная лошадь?»⁵ рассказывает об истории и современности края Коми.

Три книги Ольги Колпаковой являют собой сказочные повести о праздновании Нового года: «Морозейка Минус Два»⁶ – первая книга писательницы – о самом маленьком Деде Морозе; «Школа для

¹ Лаврова С. А., Колпакова О. В. Верните новенький скелет! М.: Россмэн-Пресс, 2013. 128 с.; Колпакова О. В., Лаврова С. А. Привидение – это к счастью. Екатеринбург: Генри Пушель, 2014. 192 с.; Лаврова С. А., Колпакова О. В. Череп в клубнике. Екатеринбург: Генри Пушель, 2016. Электронное издание.

² Лаврова С. А. Остров, которого нет. Сказочная повесть. Екатеринбург: ИД «Сократ», 2008. 152 с. Она же. Три сказки об Италии. Лошади, призраки и Чижик-Пыжик... Екатеринбург: ИД «Сократ», 2008. 240 с. Она же. Загляни ко мне на Рагнарек. Сказочные повести. Екатеринбург: ИД «Сократ», 2009. 208 с.

³ Лаврова С. А. Аркаим: Три дня до конца света. Сказочные повести. Екатеринбург: ИД «Сократ», 2011. 240 с.

⁴ Лаврова С. А. Верните город на место! Фантастическая повесть. Екатеринбург: ИД «Сократ», 2013. 248 с.

⁵ Лаврова С. А. Куда скачет петушиная лошадь? М.: КомпасГид, 2014. 176 с.

⁶ Колпакова О. В. Морозейка Минус Два: Повесть. СПб: Акварель, Команда А, 2013. 96 с.

снегурочек»¹ – сказочная повесть о Старом Новом годе; «Лошадка Мохноногая торопится, бежит...»² – новогодняя сказка-детектив.

Жанровая модель сказочной повести организует повествование во всех шести рассматриваемых текстах. Выбор произведений для анализа обусловлен также тем, что в группе повестей С. Лавровой утверждается пространственная доминанта, а в произведениях О. Колпаковой – доминанта временная. Первичными в повестях обеих писательниц становятся хронотопические составляющие, выстраивающие матрицу художественного мира. Рассматриваемые произведения екатеринбургских писательниц не образуют авторских циклов, но уже из названий понятно, что они объединены тематически и являют собой сверткостовые единства. При этом оба целостных образования наследуют определенную литературную традицию.

В основе названных книг С. Лавровой лежит сюжет отъезда – путешествия – возвращения домой в новом качестве; мотив дороги организует повествование в каждой из повестей. И. Г. Минералова отмечает, что особую роль в развитии европейских приключенческих жанров, к числу которых традиционно причисляют и путешествия в реальные либо сказочные страны и миры, «сыграли некоторые литературные произведения, подобные “Робинзону Крузо” Д. Дефо, ставшего моделью для целого ряда позднейших “робинзонад”, на разные лады варьировавших приключения героя книги Дефо»³. К обязательным составляющим таких «робинзонад» исследовательница относит «“путешествие”, “крушение надежд”, открытие ранее неведомой земли, обретение самого себя, личностное самоутверждение после прохождения героя через многочисленные экстремальные и экзистенциальные ситуации»⁴. Примечательно, что в анализируемых нами повестях роль «чужого», «другого», «иного», отличного от «своего» пространства⁵ играет родная земля, на которой живут герои произведений и по которой они путешествуют.

¹ Колпакова О. В. Школа для снегурочек: повесть. – СПб: Акварель, Команда А, 2015. 144 с.

² Колпакова О. В. Лошадка Мохноногая торопится, бежит... Новогодняя сказка-детектив с приложениями и песнями : сказочная повесть. М.: Махаон, 2016. 143 с.

³ Минералова И. Г. Детская литература: Учебное пособие. М.: Владос, 2007. С. 142.

⁴ Там же. С. 143.

⁵ «Для всей авантюрной литературы характерно принципиальное двоемирие. Изображенное пространство отчетливо разделяется на две сферы: “свой” и “чужой” для героя миры. “Свой” мир – область действия обычных (с точки зрения героя) жизненных законов и норм, как бы они ни истолковывались. “Чужой” мир, при всех вариантах его изображения и осмысления, обуславливает возможность неожиданных, непредсказуемых (но лишь по отношению к привычным для героя законам жизни) событий и поступков» (Тамарченко Н. Д. Авантюрная литература // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 8–9).

Своеобразие «дорожной» литературы во многом обусловлено культурно-исторической и ландшафтной спецификой изображаемого места¹. Современные исследователи региональной литературы отмечают, что направление следования формирует свой преимущественный тип повествования². Впрочем, взаимодействие типа пространства и стратегии повествования о нем гораздо более сложно. В частности, Е. К. Созина, размышляя о специфике формирования «лица» автора в литературе Урала XIX в., пишет: «Тип пространства, претворяясь в геопоэтику текста, становится обязательным атрибутом авторского лица и интуитивно узнаваемого нами образа автора. Он определяется не только географией места, но и сопредельными факторами, выступающими репрезентантами авторского бытия, – историей, растворенной в месте и заново конденсируемой в тексте произведения, топологией места, претворяемой в сгущении и зиянии смысла, а также и самой текстовой материи, – материи письма, которая подчас рельефно повторяет геоприродный ландшафт места»³.

Новогодние повести О. Колпаковой также вписаны в глубокую, тщательно разработанную и исторически модифицированную литературную традицию. Корпус святочных, рождественских и новогодних текстов в мировой литературе велик и многообразен. Многие классические произведения вошли в круг детского и юношеского чтения – среди них «Щелкунчик и Мышиный король» Э. Т. А. Гофмана (1816), «Рождественская песнь в прозе» Ч. Диккенса (1843), «Черная курица, или Подземные жители» Антония Погорельского (1829), «Ночь перед Рождеством» Н. В. Гоголя (1832) и многие другие. Эти произведения созданы в разных странах, в разные культурные эпохи в русле *календарной* прозы. События, о которых рассказывается в рождественской литературе⁴, происходят в особое время – «время предельного

¹ Например, традиционные путешествия дифференцируются на «морские» и «сухопутные» // Минералова И. Г. Детская литература. С. 143.

² Власова Е. Г. «Дорожная литература» Перми начала XX века: место и стратегии повествования // Литература Урала: История и современность: сб. ст. Вып. 4: Локальные тексты и типы региональных нарративов / Отв. ред. Е. К. Созина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. С. 306–313.

³ Созина Е. К. «Лицо» и «образ» автора произведениях писателей Урала конца XIX – начала XX века // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 3: Материалы III Всерос. науч. конф. «Литература Урала: автор как творческая индивидуальность (национальный и региональный аспекты)» / Отв. ред. Е. К. Созина. В 2 т. Екатеринбург: УрО РАН., ИД «Союз писателей», 2007. Т. 1. С. 14–15.

⁴ Попутно заметим, что в рамках этой работы мы используем терминологические образования «рождественская литература», «святочная словесность», «новогодние тексты» как контекстуальные синонимы, поскольку в нашем случае оказываются важны доминантные жанрово-стилевые особенности календарной прозы. О терминологических различиях см. в: Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: С.-Петербургский гос. университет, 1995. 256 с.

сгущения хаоса, вследствие чего в действительности возникают беспорядок, бесформенность, размытость грани между предметами и явлениями»¹. При этом для святочной словесности характерны тема преобразования человека, нисхождения на него благодати, свершение рождественского чуда.

В середине 1930-х гг. встреча Нового года превратилась в главный семейный и детский праздник, заместив собою Рождество. Однако формирующаяся традиция празднования Нового года, с одной стороны, вытесняла рождественскую, и литература включалась в современный контекст XX века, с другой, – писатели были вынуждены опираться на сложившиеся каноны зарубежной и отечественной литературы (не только фольклорной-новогодней, но и рождественской)².

Культурная диффузия последних десятилетий привела к наложению традиций празднования Рождества и Нового года – это нашло отражение в современных книгах о зимних праздниках. Календарная литература настоящего времени разнообразна, даже многополярна. Так, ряд недавно изданных книг, предназначенных для семейного чтения, осмысляет историю зимних праздников и изменения, произошедшие в этой традиции. Например, книги «Рождественская ёлка: стихи и рассказы русских писателей»³ и «Ёлка. Сто лет тому назад»⁴ представляют собой сложный комплекс различных текстов – художественных и познавательных – и иллюстраций, выбранных из старых журналов и газет, писем и дневников – все они посвящены празднованию Рождества и Нового года. Книги такого рода выполняют важную просветительскую задачу – знакомят детей с культурной традицией. Издаются книги святочных произведений⁵, создаются современные рождественские и новогодние истории, продолжающие традиции календарной словесности⁶.

Наряду с книгами, вписывающимися в рождественский литературный канон, появляются произведения, содержащие ироническое

¹ Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: С.-Петербургский гос. университет, 1995. С. 113.

² К советской новогодней детской литературе относят стихотворение С. В. Михалкова «Говорят: под Новый год», ставшее известной песней, сказка-пьеса С. Я. Маршака «Двенадцать месяцев», новогодние сказки В. Г. Сутеева и многое другое.

³ Рождественская ёлка: стихи и рассказы русских писателей: история и традиции праздника. М.: Издательский Дом Мещерякова, 2013. 176 с.

⁴ Ёлка. Сто лет тому назад: сборник. М.: Лабиринт Пресс, 2016. 115 с.

⁵ Рождественская книга для детей: рассказы и стихи русских писателей и поэтов. М.: Никея, 2014. 100 с.

⁶ Зимняя сказка и другие новогодние истории. М.: Изд. дом «Фома», 2012. 152 с.

переосмысление святочной жанрово-стилевой традиции: например, «Элвис и человек в красном пальто», «Дорогой Санта» Эми Хазбенд (2010), Оле Кёнекке (2016), «Заговор Дедов Морозов» Уте Краузе (2016), книжка-картинка «Новый год у пиратов» Татьяны Коваль и художницы Инны Черняк (2014). Однако отметим, что в современной отечественной детской календарной литературе преобладают новогодние книги, утверждающие традиционные гуманистические ценности: человеколюбие, терпимость, свободу и ответственность, равенство, творчество. «Приключения новогодних игрушек»¹ и «Страна новогодних игрушек»² Е. Ракитиной, «Ёлочная история» Т. Михеевой³, с одной стороны, представляют собой традиционные новогодние истории о подготовке к празднику и его встрече, а с другой, – это повод для разговора с ребенком о способах решения сложных коммуникативных проблем; о возможности исправления некоторых своих недостатков – трусости, робости, хвастливости; о важности сотрудничества и о ценности семьи. К этой жанрово-стилевой модификации календарной литературы близки и рассматриваемые новогодние повести О. Колпаковой.

Обе писательницы активно работают в русле научно-популярной литературы для детей и юношества.

Светлана Лаврова – автор нескольких научно-популярных книг об Урале для подростков. Книга «Урал. Кладовая земли»⁴ рассказывает о природе и истории Урала, о геокультурной специфике края, о культуре и быте народов, его населяющих. Другая книга С. Лавровой «Потешные прогулки по Уралу»⁵ выдержана в ином содержательно-стилистическом ключе: это забавный путеводитель в вопросах и ответах. Книга «Сказания земли уральской»⁶ содержит авторские переложения легенд и преданий народов, населяющих Урал, а также городские и заводские «байки», специфическая образность и сюжетика которых комментируется автором. Также в своей книге С. Лаврова приводит исторические и географические пояснения, необходимые для восприятия этих своеобразных явлений словесности. Эти книги выполняют важные образовательно-просветительские задачи: они содержат научные сведения об Урале, транслируют исторические факты, формируют у читателя-подростка ценностное отношение к родному краю. Перу

¹ Ракитина Е. В. Приключения новогодних игрушек. СПб.: Речь, 2013. 96 с.

² Ракитина Е. В. Страна новогодних игрушек. СПб.: Речь, 2014. 96 с.

³ Михеева Т. В. Ёлочная история. СПб.: Качели, 2017. 48 с.

⁴ Лаврова С. А. Урал. Кладовая земли. М.: Изд-во «Белый город», 2008. 47 с.

⁵ Лаврова С. А. Потешные прогулки по Уралу. М.: Рипол-Классик, 2011. 40 с.

⁶ Лаврова С. А. Сказания земли уральской. Екатеринбург: ИД «Сократ», 2015. 112 с.

С. Лавровой принадлежат несколько статей в книге «Каменный пояс России. Путешествие по Уралу с детскими писателями»¹ про Чердынь, Соликамск, Усолье и Орел-городок, Аркаим. Таким образом, Урал воссоздается писательницей в рамках научно-популярного дискурса. В рассматриваемых же произведениях иная дискурсивная практика – художественное письмо.

Ольга Колпакова – также автор множества познавательных книг для детей. Ей принадлежит книга «Дед Мороз и его братья. Зимние волшебники России»² о Дедах Морозах из разных уголков России (об их характерах, привычках, о волшебных предметах, которые помогают им творить чудеса). Книга включает 21 главку, в каждой рассказывается о духе зимы и холода. Предваряет книгу предисловие «От автора», в котором О. Колпакова напоминает читателю, что Новый год – «это не просто начало отсчёта в календаре», это время зимнего солнцестояния, когда в самой природе и культуре актуализируется семантика перехода.

Через призму празднования Нового года, через рассказывание о зимних волшебниках России автор создает образ народа и края. Короткие очерки-главки насыщены легендами, преданиями, приметами, описанием сложившихся традиций празднования – этот этнографический и фольклорный материал дан в сгущенно-концентрированной форме. Анализируемые же произведения Ольги Колпаковой содержат разные типы дискурсивных практик в разных соотношениях – в сказочных повестях «Морозейка Минус Два» и «Школа снегурочек» преобладает художественное письмо, а сказка-детектив «Лошадка Мохноногая торопится, бежит...» представляет собой контаминацию научно-популярного и художественного стилей.

Способ повествования – важнейшее средство выражения и авторской индивидуальности, и особенностей мироощущения, присущих той или иной эпохе. Попробуем охарактеризовать повествовательные стратегии и виды повествовательных структур в повестях обеих писательниц, определить содержательную роль способов повествования и их художественно-выразительные возможности.

Биографический автор – реальный создатель произведений – проявляет себя в повестях Светланы Лавровой через обилие метатекстовых показателей. Так, двум произведениям предпосланы посвящения: повесть «Три дня до конца света» предваряет посвящение «Вовке

¹ Каменный пояс России. Путешествие по Уралу с детскими писателями. Екатеринбург: Генри Пушель, 2011. 128 с.

² Колпакова О. В. Дед Мороз и его братья : зимние волшебники России. СПб., Речь, 2017. 48 с.

и Олегу, – а помните, как нам было здорово в Аркаиме?»¹; повесть «Верните город на место!» открывается посвящением «Ольге Хохловой – замечательному профессионалу и верному другу»². Посвящения примечательны, в частности, тем, что вводят в художественное пространство автора как биографического субъекта, называют реальных невымышленных лиц, которые входят в «круг автора», и намечают неэксплицированное, но отчетливо ощущаемое приглашение юному читателю войти в этот «круг». Те же функции выполняют два предисловия к повести «Верните город на место!» – по сообщению автора, они имеют два круга адресатов: первое локальное «Предисловие только для жителей Ирбита, остальным читать необязательно», второе расширительное «Предисловие уже для всех». В первом автор как реальный творец художественного произведения просит прощения у ирбитчан за вольное обращение с городом в повести, признается Ирбиту в любви и выражает надежду на то, что город будет долго красоваться на нашей планете, радуя всех. Во втором же предисловии вводится мотив дороги, и сразу же намечается направление следования – «никуда»: «А если дорога никуда не ведет, тогда вполне возможно, что это дорога в никуда... И как потом из этой “никуды” выбираться?»³. В повести «Куда скачет петушиная лошадь?» нет посвящения, но есть эпиграф из сборника «Коми легенды и предания», составленного Ю. Г. Рочевым: «В бору камбал, говорят, имеется чудская яма, но никто не знает где. Если вспахать бор на петушиной лошади, то яма вскрыется и клад обнаружится»⁴. Сначала эпиграф приводится на языке коми, а затем по-русски. Это способствует «подключению» читателя-подростка к культурно-историческому контексту – автор дает ему возможность почувствовать специфику языка коми, а кроме того, эпиграф содержит установку на формирование интереса и доверия к автору и повествованию: приводятся ссылки на материал, известный автору, но неизвестный читателю, интерес читателя интенсифицируется, утверждается безусловная компетентность автора, формируется детски-доверчивое восприятие текста. Эту же функцию выполняет заключительный раздел книги «Слова, которые вы, возможно, раньше не встречали» – это словарь коми слов и выражений, однако примечательно, что автор избегает личностно-нейтральной номинации «словарь» и без избыточного дидактизма направляет познавательный интерес подростка

¹ Лаврова С. А. Аркаим: Три дня до конца света. С. 3.

² Лаврова С. А. Верните город на место! С. 3.

³ Там же. С. 4.

⁴ Лаврова С. А. Куда скачет петушиная лошадь? С. 5.

(неслучайно используется личное местоимение второго лица «вы») на знакомство с культурой и традициями народа коми. Очевидно, все обозначенные структурные части повестей, включая заглавия, последовательно реализуют установку на включение автора и «круга автора», рассказчиков, персонажей и читателей в один и тот же «круг».

Все три рассматриваемые повести написаны от третьего лица, но повествователь как личностно-нейтральный субъект сознания и речи не особенно активен. Он, бесспорно, присутствует в роли посредника между читателем и изображаемым, более того – он выступает в роли движущей силы моделируемого сказочно-фантастического мира, идеологического центра, однако голос повествователя звучит не особенно часто и длительно. Вероятно, это связано с адресацией произведений: абсолютная дистанция между рассказом и событием рассказывания, способность «всеведения», невозмутимое спокойствие – эти типичные свойства повествователя затрудняли бы восприятие текста читателем-подростком.

Голос повествователя звучит, когда создается и задается пространственно-временная матрица текста, намечаются исходные обстоятельства – иначе говоря, когда реализуется функция миромоделирования, которая в рассматриваемых текстах сопряжена с мифотворческой: например, голос безличного, максимально объективированного повествователя звучит в Прологе, открывающем повесть «Три дня до конца света» и содержащем описание ландшафта: «Солнце вставало над степью. Человек на вершине горы Шаманки следил за восходом вдумчиво и настороженно. <...> Все, возшло... <...> Человек пожал плечами. На этот раз конец света начинался на удивление буднично. Впрочем, у человечества было еще три дня»¹. Собственно сюжетное повествование начинается с описания годовалой девочки Лариски, которая пока еще не умеет ходить, но очень быстро ползает. В финале же повести солнце не уходит вовремя за горизонт, человек, оказавшийся Заратуштрой, на этот раз следит за тем, чтобы гибель мира осуществилась так, как следует, а девочка, не умевшая ходить три дня назад, учится ходить за десять минут до конца света. Начало и конец повести, как видим, закольцованы. Циклическая модель времени, в отличие от линейной – конкретно-историчной, характерна для мифологического (нерасчлененного, инкорпорированного) сознания. Таким образом, автор повести структурно и композиционно воспроизводит миф с его существенными свойствами: циклической временной моделью, обратимостью

¹ Лаврова С. А. Аркаим: Три дня до конца света. С. 4.

и повторяемостью времени, дифференциацией пространства на «свое» и «чужое», наличием структурной оси и т. д. Сходную функцию мифовоспроизведения выполняет и Пролог к повести «Куда скачет петушинная лошадь?», в котором излагается сказание о том, как боги-братья Ен и Омель создавали землю, всех живущих на ней зверей и птиц и, в частности, сообщается, откуда взялась петушинная лошадь. Затем «рассказывание» и «показывание» – два традиционных способа отображения реальности в художественном тексте – будут сменять друг друга. Повествование становится многосубъектным, отражающим множественность точек зрения на происходящее.

В трех сказочных путешествиях С. Лавровой создается образ Урала как «места с историей». Эта история не только научна, но и легендарна, поэтому возникает необходимость рассказать об *истории места*. Восприятие нового для путешественников места было бы невозможным без его представления об ощущениях живущего здесь человека. Основные рассказчики в повестях С. Лавровой по большей части необычные: «гиды», «аборигены», «местные жители», которые непременно сопровождают путешествующих героев. Так, в повести «Три дня до конца света» Люську и Тимура, двух современных подростков-городжан, знакомит с историей Аркаима некто Олег, воин, живший очень давно. Образ оживающих на время мёртвых, способных летним вечером поговорить с детьми о том о сем художественно убедителен – во многом именно потому, что события разворачиваются на Урале, для которого характерен теллуризм, жители которого ощущают особую силу и власть земли. Модель мира, создаваемая уральской литературой со времен Ф. М. Решетникова, затем Д. Н. Мамина-Сибиряка и – впоследствии – П. П. Бажова, вертикальна, но устремлена вглубь, в подземное царство, в конечном счете – в царство мертвых. «Хтонические – связанные со смертью, тайной, подземным миром – мотивы и составляют ядро значений фантастического образа Урала в современной прозе», – пишет М. П. Абашева.¹ Собственно, и Тимур, много рассказывающий Люське об Аркаиме, как выясняется впоследствии, не просто тринадцатилетний мальчик, но аватара Тамерлана, великого полководца древности. Аркаим, таким образом, оказывается пространством, которое выявляет во всём: людях, предметах, действиях – подлинное, сущностное. В повести «Верните город на место!» двух близнецов Влада и Данила сопровождает в путешествиях по опустевшему

¹ Абашева М. П. Урал в современной историко-приключенческой прозе // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 5: Национальные образы мира в региональной проекции / Отв. ред. Е. К. Созина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2010. С. 232.

Ирбиту Яков Львович, старый школьный учитель истории – человек, который может оценивать пространство в его физических и этических параметрах потому, что он хорошо знает историю Ирбита и настолько любит его, что способен приноровиться к жизни в вымершем городе. Впрочем, он также не вполне человек: водит дружбу с призраками, одичавшими мотоциклами, связан со сверхъестественным. В сущности, он выполняет функцию хранителя заброшенного города. В повести «Куда скачет петушиная лошадь?» современную девочку Дашу из города Сыктывкара сопровождает в путешествии по краю Коми Пера-богатырь – один из центральных персонажей коми-пермяцкой мифологии, культурный герой: он способен слышать «голос» природы и сам владеет ее языком, он аккумулирует в себе этническую культуру. Кроме того, им сопутствуют другие персонажи коми-пермяцких преданий и легенд: Войпель – бог охоты и северного ветра, Вэrsa – леший, Гундыр – гигантский змей и дракон, Ёма – Баба-Яга. Каждый рассказчик выступает как своего рода организатор художественного мира, предлагая читателям свою, доминирующую, точку зрения на события, и при этом он, как и персонажи, ограничен в пространстве, времени, лишен «всеведения», особенно о внутренней жизни других персонажей. В этих случаях, как и должно быть в ситуации личностного повествования, мы имеем дело с удвоением художественного мира – это «реальность», трансформированная рассказчиком, который сам является результатом трансформации реальности в сознании автора.

Рассмотрим сюжетно-конфликтный уровень организации повестей О. Колпаковой. В сказочных повестях отчетливо выявляются два уровня сюжетной организации и – соответственно – два типа конфликта: внешний, образуемый столкновением героя с окружающим миром, это традиционное для сказки столкновение добра и зла; внутриличностный конфликт, который обусловлен взрослением героя, становлением его самосознания, формирования личности. Если в двух повестях «Морозейка Минус Два» и «Лошадка Мохноногая торопится, бежит...» большее значение имеет конфликт внешний, то в «Школе снегурочек» фокус внимания смещен на внутренний конфликт, при этом оба уровня сюжетной организации сосуществуют в пространстве художественного произведения и образуют нерасторжимое единство.

«Морозейка Минус Два» представляет собой новогоднюю сказку-детектив. Детективная интрига образуется из нескольких микросюжетов: это разоблачение жуликов Хваталкина и Бежалкина, поиски пропавшего кота Пушка, поиски главного героя повести – самого

маленького и теплого Деда Мороза на земле – потерявшегося Морозейки Минус Два; наконец, сам Морозейка ведет поиск своего жизненного призвания – это внутренний сюжет повести. Морозейка решает стать Дедом Морозом города Елкогорска, и главный герой – а вместе с ним и читатель – понимает, что «ведь все равно, каким быть: маленьким, большим, толстым, худым. Нельзя же, чтобы все были одного веса и роста. <...> главное – что ты можешь сам сделать»¹. Финал повести примечателен, в частности, тем, что в едином пространстве художественного произведения объединяются персонажи сказки и потенциальные читатели: «Но Морозейка и не думал спать. Он решил становиться елкогорским Дедом Морозом прямо сейчас. И сегодня ночью он приснится со всеми своими сказками Пушки, “Морозке”, Фене, Степану Степановичу, Снежане Михайловне. Завтра он подарит новогодние сказки Вите, Кате, Тане, Алене, Саше. Послезавтра – Даше, Илюше, Мите, Алеше, Оле, Вике, Ане, Насте, послепослезавтра – Мише, Игорю, Ване, Ксюше, Наташе, Маше, Юре, послепослепослезавтра...»². Ребенок-читатель может обнаружить среди перечисленных имен собственное и почувствовать себя не наблюдателем, но участником происходящего, художественная и внехудожественная реальность при этом сливаются до неразличения.

В сказочной повести «Школа снегурочек» сюжет взросления ребенка, становления его души, формирования его личности играет еще большую роль. Главная героиня повести, девочка Жанна, переживает драму отчуждения от своей семьи и от самой себя – этот внутренний конфликт составляет внутренний сюжет. Внешний сюжет повести – это история о том, как Жанна и ее подружки: снегурочка Снежана и кикимора Кики – борются со злом, одерживают над ним победу и восстанавливают миропорядок. В этом случае фокус внимания смещается с поиска внешнего врага и внешнего источника зла вглубь самого себя: так, Жанна понимает, что победить зло важно, прежде всего, в самом себе, избавившись от злых мыслей, недобрых чувств, плохого настроения. В этом тексте автор также объединяет своих героев и читателей в некоем едином круге, общем поле смысла и действия: так, чтобы поправить сместившуюся земную ось, Жанна должна простить своих родителей, мало внимания уделяющих дочке, избавиться от дурных мыслей и «думать о чем-нибудь очень добром, хорошем, приятном – в этом весь секрет»³, а когда у Жанны и ее подружек уже не хватает для этого

¹ Колпакова О. В. Морозейка Минус Два. С. 91.

² Там же. С. 92.

³ Колпакова О. В. Школа для снегурочек. С. 124.

сил – в дело должны включиться сами читатели: «Вот если бы каждый, кто сейчас читает, вспомнил что-нибудь доброе! А лучше бы встал да и сделал это – точно бы все получилось»¹. Таким образом, автор формирует у ребенка-читателя убеждение, что состояние внешнего мира зависит от каждого человека, и в том числе от него самого. На предложение папы Жанны укрепить земную ось чем-нибудь, чтобы она больше не падала, Матушка Зима отвечает: «...Если злости, гадости и жадности будет больше, чем добра и красоты, то обязательно будет падать. Но других укреплений, кроме добра, у нашей Земли не бывает»². По-видимому, такой способ организации сюжетно-конфликтного уровня произведения свойственен современным святочным и новогодним историям для детского чтения: конфликт переводится из внешней плоскости во внутреннюю сферу человеческой жизни, при этом нравоучительное повествование лишено избыточного дидактического проговаривания. Это отмечает современный исследователь А. В. Миронов в работе, посвященной рождественской сказке современного автора Линор Горалик: «Ключевой особенностью сказки “Агата возвращается домой” становится сама форма конфликта, согласно которой столкновение со злом происходит не просто на действенном уровне. Зло не принимает ужасный облик, оно страшно изнутри постепенным и непринужденным засасыванием в себя. Главным здесь является внутреннее, духовное противостояние, основанное на свободном выборе человека»³.

Из авторской жанровой номинации повести «Лошадка Мохноногая торопится, бежит...» – «новогодняя сказка-детектив с приложениями и песнями» – следует, что в основе сюжета лежит детективная интрига: так, герои повести ищут украденный посох Деда Мороза, без которого Новый год не придет, а желания детей и взрослых не исполнятся, сбывавшую избушку на курьих ножках, пропавшего мужичка Власова, исчезнувшую Снегурочку. Думается, что жанровый каркас этой сказки составляют не собственно литературная сказка и не детектив, а сценарий новогоднего детского праздника с разоблачениями не отрицательных, но однократно провинившихся героев, которые быстро раскаиваются в совершенном проступке, с обретением Снегурочки, наконец, с восстановлением естественного хода времени, при котором Новый год обязательно наступит. Детективная интрига распутывается легко:

¹ Там же. С. 127.

² Там же. С. 124.

³ Миронов А. В. Испытание злом в современной детской сказке: традиции и новаторство (по книге Л. Горалик «Агата возвращается домой») // Детская литература сегодня: Сб. науч. ст. Екатеринбург: УрГПУ 2010. С. 62 –63.

выясняется, что посох Деда Мороза ненадолго одолжил Леший – для того, чтобы в его лесу перестали рубить ёлки перед Новым годом и чтобы все вместо елок стали наряжать кактусы; это с неизбежностью нарушает сказочный миропорядок: «Вот что значит равновесие в Лесу нарушить. Наколдовал кактусы – исчезли елочки, наколдовал Снегурочку – исчез Власов»¹. Конфликт в этой сказочной повести имеет переходящий характер и легко поддается разрешению: «Мороз Морозович придумал выращивать елочки в кадучках. И раздавать напрокат на Новый год. С гарантией исполнения желания и появления подарка под елкой из сказочной страны»². Не случайно герои и читатели сказки не особенно страдают от этой дестабилизирующей ситуации – все понимают, что счастливый финал и благополучная развязка обеспечены самой жанровой моделью, поэтому все испытывают восторг и безудержное веселье: «Да-да! Мы хотим приключений! И превращений! И похищений! Это очень весело, почти как Новый год!»³.

В повестях О. Колпаковой актуализируется не пространственная, а временная парадигма: время становится объектом авторской рефлексии. Действие повести «Школа для снегурочек» происходит под Старый Новый год, в последний день новогодних праздников: «Еще горят гирлянды, но уже пора убирать разноцветную блестящую мишуру»⁴; события двух других повестей случаются накануне Нового года. Это маргинальный хронотоп, рубежный период, граница не только между старым и новым, но и между сказкой и реальностью, время, в котором оказывается возможным невозможное. Однако естественный ход вещей, миропорядок, при котором все приходит вовремя и в свой черед, важнее всего. Леший Калле-Календарь, герой «Школы для снегурочек», размышляет о смене времен года (его мысли передаются в форме несобственно-прямой речи): «До чего хорошо, что никто не может изменить этот порядок: зима, весна, лето, осень! Как приятно знать, что после сна, в котором перемешиваются завывание колючего ветра, новогодний мандариновый запах, грустноватая песня про ёлочку и веселый треск дров в печке, наступает время липких блестящих листочков, огуречного запаха, мякеньких вербовых почек и толстолистой мать-и-мачехи. Время луж и всяческой суеты вроде крошки и строительства гнезда. Конечно, лешие не строят гнезда, но зато его засыпанный до самой крыши двухкомнатный пенёк вскоре покроется

¹ Колпакова О. В. Лошадка Мохноногая торопится, бежит... С. 117.

² Там же. С. 131.

³ Там же. С. 122.

⁴ Колпакова О. В. Школа для снегурочек. С. 11.

свежими росточками»¹. В условиях пошатнувшегося мироустройства самым желанным чудом становится не исключительное, а самое, на первый взгляд, обыкновенное: естественный ход вещей, смена времен года, которая таит в себе множество чудес. Текучесть, непрерывность календарного времени оказывается важным его свойством, обеспечивающим незыблемость миропорядка. Не случайно эту мысль о привычной, но и чудесной смене времен года выражает леший, которого зовут Календарь и который персонифицирует саму природу, лес, все живое. Отметим, что в пьесе-сказке С. Я. Маршака «Двенадцать месяцев» возникает сходная ситуация: изменяется естественный ход вещей, нарушается миропорядок, который нужно восстанавливать. Возвращение к привычному ходу вещей становится новогодним желанием Профессора – учителя Королевы. Он выступает в пьесе как резонер, умудренный опытом собеседник, носитель здравого смысла и учености: «Я бы хотел, чтобы все опять было на своем месте и в свое время: зима – зимою, лето – летом, а мы – у себя дома»². В пьесе-сказке «Двенадцать месяцев» нарушившееся мироустройство гармонизируется будто бы само собой: после того, как грубость, жадность, капризность наказаны, месяц Январь в первый день нового года исполняет все желания, временной природный цикл (вспомним, что все двенадцать месяцев собираются на поляне вокруг костра – и время сужается до точки, в которой все происходит почти одновременно) разворачивается, приобретая привычную последовательность, длительность. В сказочной повести «Школа для Снегурочек» восстановление течения времени с привычными свойствами зависит не от внешнего источника могущества и волшебства, которыми обладают в «Двенадцати месяцах» персонифицированные силы природы месяцы, но от маленьких девочек. Как в пьесе С. Маршака, так и в повести О. Колпаковой смещение времен года возникает после каприза девочки (Королева пожалела подснежников посреди зимы, Жанна нарочно сломала тонкую палочку в стеклянном шаре – подарке гувернантки, самой Матушки Зимы). Восстанавливать «привычное волшебство» календаря приходится самой девочке и ее сказочным подружкам, на помощь призываются и читатели книги. Таким образом, время в сказочной повести О. Колпаковой осмысливается как категория хронологии, его важнейшими свойствами являются последовательность, причинно-следственные связи, необратимость. Кроме того, время воспринимается онтологически:

¹ Там же. С. 23.

² Маршак С. Я. Двенадцать месяцев. [Электронный ресурс]. URL: <http://s-marshak.ru/works/plays/12/12-04.htm> (дата обращения 08.01.2017).

естественный, привычный ход вещей – большое, зачастую неоценимое благо; чудо и повседневность соединены в самом природном календарном цикле, они существуют в одной реальности, соседствуя и отображаясь друг в друге.

Герои повестей О. Колпаковой также принадлежат двум мирам – повседневному и сказочному: это дети (Феня в «Морозейке Минус Два», Жанна в «Школе для снегурочек», девочки и мальчики в «Лошадке Мохноногой...»); взрослые (папа Фени, полицейский Степан Степанов в «Морозейке Минус Два», папа и мама Жанны, ее гувернантка в «Школе для снегурочек», мамы и папы ребятишек в «Лошадке Мохноногой...»); сказочные существа. Причем в роли персонажей выступают герои как народных сказок, быличек, преданий (Баба-Яга, Леший, домовой), так и литературных. Литературный образ при этом трансформируется авторским сознанием. Лошадка Мохноногая – персонаж самой известной новогодней песни на стихи Р. А. Кудашевой; у О. Колпаковой заглавная героиня повести, при этом прилагательное «мохноногая» превращается в имя собственное, фактически субстантивируется. Образ мужичка Власова «вырастает» из известного всем детям фрагмента поэмы Н. А. Некрасова «Крестьянские дети» – это «мужичок с ноготок» Влас. Наконец, художественно переосмысляются традиционные персонажи «новогодней словесности» – сказок, песенок, стихов, загадок, сценариев новогодних праздников – Дед Мороз, Снегурочка, Снеговик, фрау Метелица, Матушка Зима.

Центральные персонажи рассматриваемых повестей С. Лавровой – преимущественно дети и подростки: так, в Аркаим едет тринадцатилетняя Люська с мамой и отчимом и её годовалая сестренка Лариска; опустевший Ирбит осваивают подростки-близнецы Влад и Данил, знакомые читателям книг С. Лавровой по сказочным путешествиям в Финляндию, Швецию и Испанию¹; пятнадцатилетняя Даша путешествует по Коми краю с Перой-богатырем, который также принимает облик мальчика её возраста. Кроме того, в повести «Куда скачет петушиная лошадь?» вместе с Дашей, Перой и другими сверхъестественными существами по Коми земле странствуют два инопланетных мальчика Мир и Тове, которые сдают на Земле заключительный экзамен на аттестат зрелости – по мироощущению и поведению они также подростки. Такой выбор героя во многом объясним адресностью повестей: они рекомендованы детям среднего школьного возраста, детям-подросткам. Сверхъестественные существа воплощают отмеченную еще Д. Зелениным,

¹ См.: Лаврова С. А. Загляни ко мне на Рагнарек.

характерную именно для Урала смежность обыденного и потустороннего. В обыденном времени реальное и магическое начала как минимум равноправны. Сопряженность, условно говоря, реального и сверхъестественного будто ограничивает степень фантастичности происходящего и повышает степень доверия реципиента к реальности описываемых событий, которые вовсе не обязательно сопровождаются потрясением, страхом и испугом: достоверность их словно подтверждается включенностью в обыденный опыт.

Композиционная организация повестей С. Лавровой своеобразна и во многом обусловлена разветвленной системой рассказчиков. Так, самостоятельный сюжет повести «Три дня до конца света» составляет повествование о том, как Заратуштра сочиняет версии конца света, а его ученик, зороастриец Вася предпринимает подготовительные меры для того, чтобы спастись, после чего Заратуштра вынужден изобретать новые варианты. Этот текст в тексте композиционно и графически выделен: основной текст повести перемежается вставными главками, данными курсивом, под общим названием «Междуглавие. Как правильно вести себя во время конца света (руководство пользователя)», а далее следует именованное версии – например, «Вариант 1, кодовое название “День металлурга”», «Вариант 2, кодовое название “Мамонты во льдах”», «Вариант 3, кодовое название “К вечеру возможны небольшие осадки”» и т. д. В повести «Верните город на место!» вставные главки также выделены курсивом, имеют общее именование «Наша-реклама-наша-реклама-наша-реклама». Они двучастны, первая часть в шутиливом тоне занимательно и лаконично рассказывает о том или ином факте истории Ирбита, а вторая часть, сюжетно связанная с первой, действительно содержит рекламный призыв-агитацию посетить тот или иной объект городской инфраструктуры, будь то Ирбитский государственный музей мотоциклов, кафе «Старая мельница» рядом с комплексом «Мельница Зязина» или Городской шахматный клуб «Гамбит», при этом указывается адрес рекламируемого места. В повести «Куда скачет петушиная лошадь?» вставных главков нет, но есть фрагменты «текста в тексте»: девочка Даша решает создать роман, в котором главным героем был бы Пера-богатырь, но рассказать о нем в современном стиле. Эти фрагменты недописанного романа Даши также выделены курсивом.

Повести О. Колпаковой написаны от третьего лица, но в текстах многократно встречаются повествовательные фрагменты, которые, начавшись с отчетливо выраженного авторского слова (от третьего лица),

перетекают в несобственно-прямую речь, во внутренние монологи героев (от первого лица). Автор при этом выступает как проводник детских чувств, определяя состояние ребенка, называя его, помогая распознать истинные причины детских поступков: «Жанна еще много разных игр придумывала. Вот только в дом играть не хотела. Потому что ей сразу становилось грустно-грустно. Она думала, что папа и мама, наверное, её поискали-поискали да и забыли. Может, даже завели себе нового ребёнка. И теперь он живёт в её комнате, играет её игрушками. Да ей не жалко, пусть играет, но мог хотя бы разрешения спросить! А то еще порвёт книжку. Вот если бы Жанна оказалась дома, она бы... она бы почитала книжку этому новому малышу, пока мама с папой на работе... А то ему, наверное, страшно одному дома сидеть. Он же не знает, что это не призраки в батареях воют, а просто давление меняется.

Перед сном Жанна закрывалась с головой одеялом и казалась себе маленьким белым медвежонком, которого занесло снегом. Найдите меня!»¹.

В повестях О. Колпаковой нет фигуры рассказчика, которая определяла бы собою всю художественную систему произведения, но в каждой из сказочных повестей функции нарратора передоверяются героям: так, Морозейка рассказывает «Сказку с боем», проникнув в сны двух жуликов Хваталкина и Бежалкина – эта сказка представляет собой самостоятельную главу повести; Жанна рассказывает своим подружкам страшные истории, которые подхватывают девочки, и они оказываются нестрашными. Персонажи повести, а вместе с ними и читатели таким образом приручают страхи, учатся не бояться, изживать в себе трусость. Рассказчик в этом случае становится не столько выразителем авторской позиции, сколько «преломляющей линзой», через которую читателю предлагается взглянуть на действительность, что, конечно, активизирует читательское восприятие.

Важнейшим свойством повествовательной стратегии О. Колпаковой является тенденция к «документализации» художественных произведений путем введения в текст будто бы «подлинных письменных свидетельств», стилизации под документ и пародии на него. Например, в структуру повести «Морозейка Минус Два» включено заявление от граждан города Елкогорска полицейскому Степану Степановичу Степанову. Книжная страница, на которой этот вставной фрагмент располагается, имитирует тетрадный лист и рукописную форму; текст,

¹ Колпакова О. В. Школа для снегурочек. С. 53–54.

в котором происходит смешение официально-делового и разговорного стилей, одновременно используются канцеляризмы и просторечия, порождает комический эффект. В текст повести «Школа для снегурочек» введена «Инструкция для снегурочек»¹, которая будто бы вывешена в школьном коридоре, при этом внешнее оформление этого вставного фрагмента сходно с описанным выше, а стилистически эта инструкция напоминает правила октябрят и законы пионеров: «Снегурочки – всем ребятам пример» (сравним: Пионер – всем ребятам пример), «Снегурочки – дружные девочки» (сравним: Октябрята – дружные ребята).

Максимальное воплощение прием документализации получает в повести «Лошадка Мохноногая...»: в составе текста присутствует имитация газетного издания – газета «Огни Северки» № 12 этого года. Автором множества вставных фрагментов провозглашается сам Дед Мороз (в повести его называют Мороз Морозович), поскольку содержательную структуру повести составляет подготовка к открытию музея Мороза Морозовича неподалеку от деревни Северка, Мороз Морозович пишет текст экскурсии для лошадки Мохноногой «Откуда взялся Дед Мороз» (книжная страница при этом имитирует скриншот страницы сайта дома-музея Деда Мороза), создает текст для музейного буклета «История елочки», делает наброски к докладу «История Нового года», с которым должен выступать на открытии музея. Также в структуру повести вводятся выдержка из программы «Окружающий мир для детского сада. Местный компонент. Тема: Редкие жители нашего леса», фрагменты альманаха «Всемирное лешичество», характеристика на сотрудника филиала «Почта-Избушка на курьих ножках» УФМС «Почта России» Ягу Егоровну Ягишну, песня о Снегурочке, сочиненная мужичком Власовым, – примеры такого рода можно множить. Завершается книга описанием общего большого хоровода, который все водят под песню «В лесу родилась елочка» – ее текст дается полностью, в ссылке содержится краткая информация об авторе, также в финале книги приводится текст песенки «Маленькой елочке...» как фрагмент песенника лошадки Мохноногой (с указанием автора в примечании).

Таким образом, приемы документализации и монтажности в повестях О. Колпаковой являются средствами имитации объективности повествования, способом достижения достоверности и ее последующего иронического снятия.

Отмеченные и прокомментированные структурные части художественного целого в повестях С. Лавровой и О. Колпаковой соединены

¹ Там же. С. 25.

таким способом, что в результате появляется нечто высшее, чем их сумма – приём монтажа этому способствует. Авторы сознательно создают эффект интонационной неоднородности повествования. Множественность точек зрения рассказчиков и «чужие» тексты, фрагментарно, осколочно либо системно введенные в общее художественное пространство произведения, играют важную роль – они создают достоверную и впечатляющую картину действительности путем сопряжения и столкновения многочисленных субъектных позиций.

Помимо того, что рассматриваемые повести С. Лавровой насыщены мифологическими сведениями, транслируют факты истории и культуры Урала, они содержат множество направленных, осмысленных, оценочных отсылок к предшествующим текстам и литературным фактам: это цитаты, аллюзии, реминисценции. Так, упоминание двух важных топосов художественного мира Дж. Р. Р. Толкиена: страны хоббитов Шира и владений Саурана Мордора – возникает в предисловии повести «Верните город на место!» и во многом задает эмоциональную доминанту повествования: «Все дороги куда-то ведут – из пункта А в пункт Б, из Шира в Мордор, из Москвы во Владивосток (ненужное зачеркнуть). Это такой закон мироздания: если ты дорога, то обязательно куда-то»¹. В повести «Куда скачет петушиная лошадь?» появляется упоминание еще одной литературной сказки, в которой организующей является идея пути, – это «Волшебник Изумрудного города» А. М. Волкова. Примеры такого рода можно множить. Очевидно, что одна из функций такого оперирования литературными образами, мотивами и сюжетами состоит во введении и актуализации механизма языковой игры, имеющей важное, даже определяющее, значение для художественного мира С. Лавровой. Однако помимо этого, упоминание героев из произведений, ранее прочитанных ребенком, будь то Винни-Пух или Карлсон, маркирует детскую литературу как определенный культурный язык, хорошо освоенный читателем-подростком, от которого он, повзрослев, спешит отмежеваться, несмотря на то, что продолжает нуждаться в этом литературном материале как питающем его источнике. Подключение известной подростку литературной традиции формирует ценностное отношение к предыдущему этапу читательской жизни и, безусловно, способствует восприятию и истолкованию читаемого произведения.

В сказочных повестях О. Колпаковой активно используются многочисленные литературные цитаты, аллюзии, реминисценции, причем

¹ Лаврова С. А. Верните город на место! С. 3.

прецедентные тексты различны по объему – от словосочетания, достаточного для того, чтобы быть узанным, до значительных фрагментов. Итак, на страницах повестей упоминаются разные герои детских книг: Снежная Королева, Мэри Поппинс, фрау Метелица. Помимо героев литературных текстов, присутствуют герои мультипликационных фильмов – например, медвежонок Умка. Комическая пара жуликов Хваталкин и Бежалкин, героев повести «Морозейка Минус Два», отсылает нас к такого рода персонажам в других известных детских книгах – например, к паре жуликов в сказке А. Линдгрен «Пеппи Длинный чулок» или к Филле и Рулле в «Малыше и Карлсоне». Полицейский из города Елкогорска («Морозейка Минус Два») и участковый Степан Степанович Степанов из деревни Северка («Лошадка Мохноногая...») провоцируют читателя вспомнить дядю Степу – героя одноименной поэтической тетралогии С. В. Михалкова: как и он, эти блюстители порядка высоки ростом, добры и отзывчивы. Нередко разные прецедентные тексты используются на небольшом участке повествования – этот прием позволяет актуализировать разные стилевые пласты, различные культурные контексты. Например: «И это весна? – ворчал леший. <...> Где ветер перемен? Где весеннее обновление? Где грачи прилетели?»¹. В процитированном фрагменте в рамках одного высказывания объединены речевые штампы, связанные с приходом весны, и название известнейшей работы художника-передвижника А. К. Саврасова «Грачи прилетели». Нередко в речи персонажа прецедентные тексты претерпевают изменения – это создает комический эффект: так, лягушонок Франц-Иосиф, нарисованный на географической карте девочками во время урока и оживший, капризничает и произносит: «Вы в ответе за тех, кого нарисовали», отсылая читателя к ставшему афоризмом высказыванию А. де Сент-Экзюпери из философской сказки «Маленький принц». В тексте повести «Лошадка Мохноногая...» присутствует вставная часть, являющая собой переработанный хрестоматийный фрагмент из поэмы Н. А. Некрасова «Крестьянские дети» «Однажды в студеную зимнюю пору...» – эту «песню-переделку» создает безнадежно влюбленный в Снегурочку мужичок Власов и посвящает ей. Примечательно, что автор прецедентного текста здесь упоминается тоже: «А как меня звать, ты, увы, не спросила, / И сколько годов мне, большая ль семья... / С Некрасовым я разговаривал дольше, / Но ты лишь одна на душе у меня»². По-видимому, здесь можно говорить

¹ Колпакова О. В. Школа для снегурочек. С. 14.

² Колпакова О. В. Лошадка Мохноногая торопится, бежит... С. 70.

о пародировании исходного текста – появление пародий неизбежно при обилии литературных штампов. Элементы литературной мистификации в этом произведении апеллируют к просвещенному читателю либо к взрослому, предлагая ему вступить в интеллектуальную игру (вспомним, что эти произведения рассчитаны на семейное чтение и содержат отсылки к текстам, которые распознать сможет скорее родитель, чем ребенок). В любом случае, стилизация, пародирование становится одним из способов создания культурного контекста и утверждает значимость подтекста.

Как справедливо отметил В. Е. Хализев, «“неавторский” речевой компонент словесно-художественного текста активизируется в литературе прямо пропорционально ее отходу от канонических жанров, где речевая манера предначертана традицией, строго регламентирована и в полной мере отвечает авторскому сознанию»¹. Рассматриваемые повести С. Лавровой являют собой синтетические (неканонические) жанровые образования²: бесспорно, они находятся в русле приключенческой литературы, генетически восходящей ко многим явлениям словесности, в частности к фольклорному жанру волшебной сказки, к авантюрной повести; также в них можно усмотреть жанровые черты литературной сказки, сказочной (волшебной) повести, путевых заметок, травелога, психологической повести, романа воспитания, наконец, футурологического романа (антиутопии или романа-предупреждения).

В повестях «Верните город на место!» и «Куда скачет петушиная лошадь?» предметом художественного познания становится будущее. Действие в первой из названных повестей отнесено к недалекому будущему, когда уральский город Ирбит совершенно опустеет, то есть когда завершатся процессы, реально имевшие место в прошлом: когда закрывались заводы, разрушались уникальные дома, когда у людей не было работы, и они уезжали из города, опустошая его. Во второй повести также возникает образ скорого будущего и опустошенной земли, к которой стали равнодушны живущие на ней люди. Пера-богатырь, выполняющий функции героя-резонера в повести, так говорит об этом: «Когда-то давно эта земля была создана для людей. И люди любили землю и жили на ней в согласии с другими обитателями. Все люди, всех национальностей. А потом что-то произошло. Люди разлюбили эту землю. Кто-то забыл родной язык, кто-то стал равнодушен к пейзажу

¹ Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Изд-во «Высшая школа», 1999. С. 249.

² См. об этом: Кораблев А. А., Зырянов О. В., Иванюк Б. П. Проблемы современной жанрологии // Эволюция жанров в литературе Урала XVII – XX вв. в контексте общероссийских процессов. Екатеринбург: УрО РАН, 2010. С. 11 – 91.

из окна, кто-то устал от холодных зим, кого-то раздражала разнообразная жизнь и хотелось лучшего. Это ведь не криминал – хотеть лучшего. И люди ушли – в более теплые земли, в большие города – в Чужое... а Свое осталось никому не нужным. И неважно, какой нации были ушедшие: коми, русские, манси. <...> Люди, кровь земли, стали равнодушны и бросили ее. И она умирает – гниет заживо»¹. Оценку происходящему даёт подросток-инопланетянин. Автору, очевидно, было важно выразить итоговое суждение с позиции другого, внеземного существа: «А вот если мир сошел с ума и сам себя разрушает, петушиная лошадь вполне может появиться. Это символ распада реальности, чушь. Ваша цивилизация с безумными криками скачет куда-то, как сбесившаяся петушиная лошадь, и никто не знает куда»².

Как известно, антиутопия по самой природе своей обращается к универсалиям человеческого бытия. Картину воображаемого будущего писатель развивает из настоящего, опираясь на реально наметившиеся тенденции. Роман-предупреждение – жанр, обильно представленный в литературе XX века со времен Герберта Уэллса («Машина времени»). В сатирической утопии, негативной утопии, романе-предупреждении описывается уже не идеальное будущее, а, скорее, будущее нежелательное. В анализируемых повестях образ будущего пародируется, критикуется. Однако в них утверждается возможность участия отдельного человека в решении судеб мира. В повести «Верните город на место!» благодаря усилиям и жертвенности братьев-близнецов Ирбиту даётся еще один – последний – шанс: «...город получил отличное градообразующее предприятие (не портящее экологию), на заработанные деньги отреставрировали почти все дома девятнадцатого века, которыми славен Ирбит... Музеи и библиотеки тоже не обижены. А главное – люди живут хорошо и не торопятся уезжать из родного города»³.

В повести «Куда скачет петушиная лошадь?» все сверхъестественные существа приходят к мысли о том, что изменять мир придётся Даше, поскольку она из прошлого, и она – сказочница: «Сказочники и фантасты всегда умели изменять реальность, это основа их профессии. <...> Даша вернется домой и будет писать такие книги, чтобы люди задумались о себе и своей земле...»⁴. Закономерно, что композиция этой повести также циклична – книга завершается фразой, с которой

¹ Лаврова С. А. Куда скачет петушиная лошадь? С. 159.

² Там же. С. 156.

³ Лаврова С. А. Верните город на место! С. 237.

⁴ Лаврова С. А. Куда скачет петушиная лошадь? С. 160.

начался Пролог, и все повествование предстает текстом, который написала Даша: «Она открыла новый файл и написала заголовок: “Куда скачет петушиная лошадь?”». Поколебалась и продолжила: *Начнём, как подобает, от сотворения мира...*»¹.

Подобным же образом заканчивается новогодняя сказка-детектив О. Колпаковой «Лошадка Мохноногая торопится, бежит...». Заключительная глава сказочной повести называется «Как заканчиваются приключения и начинаются книжки», она формирует у читателя новый взгляд на природу текста: «Мороз Морозович спал на диване в своём кабинете. Рядом лежала новенькая, пахнущая краской (даже не просто краской, а цветной краской) книга.

– Замечательное желание я загадала? – прошептала мужичку Мохноногая. – Это про нас книжка. Про то, как посох пропал. <...>

Они внимательно рассмотрели обложку и открыли книгу на первой странице... “Терем был словно украшен северным сиянием. Он блеснул и переливался, сверкал и звенел, а еще он гудел как улей...” – начиналась книжка»².

С этой фразы начинается книга, которую читатель только что прочитал и рассмотрел, а финальная иллюстрация книги изображает лошадку Мохноногую и мужичка Власова, листающих такую же книгу, какую читатель держит в руках. Таким образом утверждается «волшебное» происхождение только что прочтенной читателем книги – она будто бы не создавалась автором, но возникла в результате исполнения желаний заглавной героини сказки. Такое завершение книги решает несколько авторских задач: во-первых, формирует единое коммуникативное пространство, в котором объединяются жизнь и текст, автор, его герои и читатель. Во-вторых, порождает ощущение целостного мира, в котором необычайное, чудесное не противоречит реальному, обыденному. «Приписывание» своего сочинения герою книги (в случае С. Лавровой) и «чудесное происхождение» книги (в случае О. Колпаковой) будто бы устраняет автора из текста, создаёт ощущение, что он отсутствует в собственном труде. По-видимому, это отражение одной из тенденций современной литературы и культуры, «уставшей» от гипертрофированного авторства, поэтому так актуальны стали словари, индексы, списки, каталоги как жанры новейшего искусства. В наших же случаях это формы изложения, обладающие игровым потенциалом, провоцирующие ребенка на игровые отношения с текстом

¹ Лаврова С. А. Куда скачет петушиная лошадь? С. 170.

² Колпакова О. В. Лошадка Мохноногая торопится, бежит... С. 143.

и к тексту и, кроме того, это способ организации материала, выполняющего познавательно-просветительские задачи.

Таким образом, и в фантастическом романе С. Лавровой, и в сказочной повести О. Колпаковой речь идет о создании литературного произведения. Эта проза для подростков находится в русле металитературы, то есть литературы, «которая исследует механизмы собственного функционирования как откровенно условной, искусственной системы и в то же время видит в этих механизмах универсальную гносеологическую модель»¹. В произведениях присутствуют традиционные формы литературной авторефлексии: диалог с другими литературными текстами, вошедшими в литературный канон; рамочная композиционная структура «текст в тексте»; прием «книга о написании книги».

Итак, Светлана Лаврова и Ольга Колпакова создают открытый для взаимодействия художественный мир. Авторы, очевидно, понимают, что дети и подростки живут в особом пространстве – духовно-эмоционально-действенного напряжения, и стремятся не к правдоподобию, а к открытию истинной сути людей, предметов, обстоятельств. Важнейшая тенденция творчества С. Лавровой и О. Колпаковой – утверждение значимости личности и судьбы ребенка в масштабах мировой культуры и всеобщей истории человечества. Их произведения отличаются отсутствием дидактизма, назидательности, но при этом точная расстановка смысловых и этических акцентов. Творчеству обеих писательниц (при индивидуальности творческих практик и содержательно-тематическом различии рассматриваемых произведений) свойственны общие черты: они используют разные типы повествовательных структур, находят способы включения читателя-ребенка в игровые отношения с текстом, структуры повествования в их произведениях связаны с семантикой и поэтикой, а также с художественным миром автора. Для произведений С. Лавровой и О. Колпаковой характерны многосубъектность, разветвленная система рассказчиков, интонационная неоднородность повествования, документализация, приём литературного монтажа, авторефлексивность. Благодаря способности ребенка к сопряжению, условно говоря, фантастического и реального пространств мир воспринимается как гармоничный, упорядоченный, имеющий смысл, а сам ребенок – как органически причастный этому миру.

¹ Анцыферова О. Ю. Литературная саморефлексия и проблемы ее изучения // Вестник Ивановского государственного университета. Сер. Филология. 2000. Вып. 1. С. 12.

**Поэтика пространства Алтая
в литературе для детей
второй половины XX – начала XXI вв.**

Ольга Игоревна Плешкова

Художественное пространство – один из значимых конструктивных элементов литературного текста, к сожалению, не всегда осознаваемый читателем-школьником, который привычно идёт за образом героя, не замечая важных для полноценного художественного восприятия пространственных категорий. В свою очередь, как показывает практика, изображения художественного пространства малой Родины не может быть не замечено даже младшими школьниками, начинающими свой путь в мир искусства литературы. Отсюда – утверждение значимости для развития художественного восприятия произведений, конструктивным элементом которых является пространство малой Родины со всеми присущими ему атрибутами – названиями городов/сёл, топографическими реалиями местности, флорой и фауной и пр.

Образа Алтая неоднократно становился предметом изучения специалистов – фольклористов, филологов, искусствоведов, культурологов¹. На сайте «Литературная карта Алтайского края», функционирующем при Алтайской краевой универсальной библиотеке им. Шишкова, говорится, что данный современный электронный энциклопедический ресурс помогает «совершить познавательное и увлекательное путешествие по литературному пространству Алтая XIX–XXI веков». Создатели сайта приглашают всех любителей словесности познакомиться с «неповторимым и загадочным образом Алтая»². На указанном ресурсе в хронологическом порядке расположены произведения

¹ См., например, современные исследования: Тадышева Н. О. Обращение к сакральному образу Алтая (по материалам газет «Звезда Алтая» и «Алтайдын Чолмоны» за 1992 г.) // Язык и культура алтайцев: современные тенденции развития. Материалы региональной научно-практической конференции. Горно-Алтайск, 2016. С. 200–205; Важова Е. В. Образы Алтая в творчестве М. Д. Ковешниковой // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 3 (46). С. 321–322; Стрелец К. Е. Образ Горного Алтая по материалам докладных записок землеустроительных партий 1912 г. // Актуальные вопросы истории Сибири. Десятые научные чтения памяти профессора А.П. Бородавкина: материалы конференции. Барнаул: Издательство АлтГУ, 2015. С. 57–58; Ведерников В. В. Особенности формирования образа горнозаводского Алтая в сочинениях современников (вторая половина XVIII–первая треть XIX в.) // Известия Алтайского государственного университета. 2015. Т. 2. № 3 (87). С. 42–49; Левашова О. Г. Образ Алтая в художественно-этнографическом очерке XIX века // Алтайский текст в русской культуре. Барнаул, 2013. С. 73–80 и др.

² Литературная карта Алтайского края [Электронный ресурс]. URL: <http://lit.altlib.ru/> (дата обращения: 12.01.2017).

авторов, обращавшихся к созданию образа Алтая; этому специально посвящён раздел «Образ Алтая в русской литературе XIX–XX веков»¹.

Задача нашего исследования – иная. Мы не претендуем на полноту охвата авторов и их произведений, где воспроизведён образ Алтая. Внимание будет сконцентрировано на текстах, близких пониманию младшими школьниками, поскольку, на наш взгляд, именно в этом возрасте формируется любовь к малой Родине. Кроме того, обращение к текстам, сюжетно-ориентированным на пространство близкое, содержащее знакомые детям топонимы – Алтай, Горный, Барнаул, Бийск, Змеиногорск и пр., играет огромную роль и в формировании у школьников интереса к чтению.

Таким образом, в центре нашего исследования – художественное пространство Алтая и его населённых пунктов, упоминаемых и варьируемых в произведениях авторов разных эпох – от начала XX века до современности². Внимание к художественной реализации образа Алтая способно вызвать не только интерес даже у начинающих читателей, каковыми являются младшие школьники, но и ориентирует на формирование патриотизма, любви к малой Родине, что видится немаловажным фактором воспитания полноценной личности.

Итак, Алтай в литературе для детей представлен в разных ракурсах: сакральном, волшебном и бытовом, обыденном, близком.

Образ Алтая, как волшебной, необычной страны, богатой красотами и дарами природы, многократно варьирован в фольклоре (например, в алтайских сказках) и в литературе для детей – рассказах Г. Горышина, стихотворениях А. Денисова, Б. Бедюрова, М. Мокшина, В. Тимофеевой, сказках Л. Кокышева, Н. Родионовой, С. Бакшаева и др., а также в произведениях, созданных не для детей, но вошедших в круг детского чтения – рассказах Г. Гребенщикова, В. Шукшина и др. Например, в эссе Георгия Гребенщикова «Колокол земли» (1927), вошедшем в круг детского чтения, сказочно-волшебное описание Алтая строится на синтезе звукового и цветового восприятия лексемы *Алтай*:

¹ Образ Алтая в русской литературе XIX–XX веков [Электронный ресурс]. URL: <http://akunb.altlib.ru/kollekczi-elektronnoj-bibilotekt/obraz-altaya-v-russkoy-literature-xix-xx-vekov/> (дата обращения: 12.01.2017).

² В настоящем исследовании понятие «литературы Алтая» объединяет писателей и поэтов двух территориальных единиц – Алтайского края и Республики Алтай, что видится логичным в аспекте продолжительного существования их в едином культурно-географическом пространстве, вплоть до 1990 года. См. об этом также: Плешкова О. И. Эволюция жанра литературной сказки в творчестве писателей Алтая второй половины XX–XXI веков // Сибирская литература для детей и юношества: тенденции и контекст развития (1950–2010-е гг.) / Полева Е. А., Бурмистрова С. В., Губайдуллина А. Н., Макаренко Е. К., Плешкова О. И., Чернявская Ю. О., Писаренко А. Е., Балобанова Т. К., Колмаков С. Ю., Рудницкий Ю. А. Коллективная монография. Томск, 2016. С. 6.

«Всегда, когда я слышу или произношу слово *Алтай*, то даже вижу его сине-лиловый цвет с белыми краями»¹. Значение звуков и цветов, ассоциирующихся у автора со словом *Алтай*, постоянно подчёркивается в тексте: «ласкающее, музыкальное созвучие», «звучит, как “Родина”», «имя его так благозвучно, как мощный колокольный звон» и т.п. «Сине-лиловый цвет с белыми краями» рождает образ алтайских гор, покрытых вечными снегами. На подобное восприятие работают и введённые Г. Гребенщиковым стихотворные строки А. Хомякова: «Дик и страшен верх Алтая, // Вечен блеск его снегов...» [с. 112]. Но одновременно подобная цветовая гамма и соответствующая ей лексика позволяет наделить лексему *Алтай* сакральной (священной) семантикой, поскольку, согласно исследователям поэтики цвета, синий цвет – цвет духовности, созерцания, молитвы, небес; голубой цвет связан с праматерью, верой, любовью и самопожертвованием (голубое одеяние богородицы Марии). Воздействие синего цвета на человека основано на синтезе синего цвета неба с его прозрачностью и воды с её глубиной и дальними просторами². Всё это соответствует создаваемой картине Горного Алтая Г. Гребенщиковым. Сине-лиловый цвет, видимый автором в слове *Алтай*, согласно исследователям, тесно связан с переживанием человеком божественного начала и обладает способностью выводить на духовные искания. Синий цвет как бы опосредует связь между небесным и земным, между Богом и миром. Белый означает совершенство, к которому стремится человек³. Таким образом, той основой основ, к которой, согласно цветопоэтике, стремится герой Гребенщикова, выступает, собственно, Алтай. Не случайным в русле символично-христианской традиции видится и введение автором сравнения Алтая с «колыбелью мира». Значимо, что визуальный облик гор и вербальное их обозначение – АЛТАЙ – рождают ассоциацию с колоколом и его благозвучным звоном, традиционно возвещающим мир о божественной благодати. Таким образом, Г. Гребенщиков в данном тексте создаёт не просто сказочно-волшебное описание Алтая, но наполняет его сакральным содержанием, где герой выступает неким богомольцем, странником, паломником, поклоняющимся святым местам (которые, что немаловажно, одновременно являются его родиной). Это,

¹ Гребенщиков Г. Д. Колокол земли // Гребенщиков Г. Д. Моя Сибирь. Барнаул: Изд-во АГУ, 2002. С. 111. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

² Обухов Я. Л. Синий цвет: [О глубинно-психологической символике] // Журнал практического психолога. 1997. №1. С. 31.

³ Кэйси Э. Значение цветов ауры человека. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.reiki-master.ru/statya/statya7.php>. (дата обращения: 12.01.2017).

в целом, и мотивирует использование соответствующей лексики, передающей действия такого героя, который «думает» с «неизъяснимым упоением» и не может писать об Алтае «без восхищения духа». Таким образом, индивидуально-авторская интерпретация лексемы *Алтай* в тексте Г. Гребенщикова рождает образ Алтая через звукопись, цветопись и религиозную семантику. Дети при восприятии данного текста, несомненно, будут нуждаться в помощи учителя, поскольку текст выходит за границы традиционно-волшебного, вводит представление о религиозно-нравственном, философском, духовном начале, которым наделена земля Алтая. Представляется, нельзя обойти вниманием подобное прочтение темы «Алтай», поскольку оно, безусловно, призвано обогатить представления детей о родной земле¹.

Книга Глеба Горышина «На алтайской тропе» (1983) – о красотах Алтая. Книга, ориентированная на читателя-ребёнка, состоит из нескольких частей-эпизодов, разных в жанровом отношении – здесь и очерки, и легенды, и рассказы, объединённые мотивом пути (отсюда – значимость заглавия). Автор как бы проводит читателя по алтайским тропам, знакомит с разными алтайскими местами – рекой Обью, Телецким озером, с горой Карагай и др. Предваряется книга торжественным вступлением, где Алтай представлен частью нашей большой Родины: «Велика наша Родина. Необъятно широки её просторы. Посмотри на карту. Вот Уральские горы. За ними – Сибирь. Сначала – Западная Сибирь. Потом – Восточная. На юге Западной Сибири – опять горная местность. Это – Алтай. Об Алтае наша книжка»². Второй эпизод книги называется «Алтай». Здесь непосредственно вводится образ ребёнка, для которого как бы и создаётся книга, ему и рассказывается об Алтае. Эпическое вступление предваряет акт рассказывания, на что указывает наречие *однажды*: «Однажды мы с дочкой прилетели на самолёте на Алтай» [с. 5]. Ориентируясь на детское восприятие, автор ведёт неторопливое эпически-размеренное повествование: раскрывает значение «старого-старого» слова *Алтай*, создаёт описание природы Алтая. Текст варьирует фольклорно-эпическую стилистику, на что работают и традиционные формульные повторы (*старое-старое слово*), и синтаксические конструкции, относящие в конец предложения слово, раскрытию значения которого и посвящается, собственно, всё предложение. Например: «В горах растут большие деревья, с толстыми ветвями,

¹ Плешкова О. И. Теория литературы и практика читательской деятельности: учебное пособие. 2-е изд., перераб. и доп. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. С. 44.

² Горышин Г. На алтайской тропе. М.: Малыш, 1987. С. 2. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

с длинными иголками – кедры»; «...круторогие алтайские олени – маралы»; «корешки называются золотым корнем» [с. 5] и т.п. В целом, средствами фольклорно-эпической стилистики автору удаётся создать неповторимую сказочную картину Алтая, где есть степи, горы, большие деревья и много разных «диких» зверей. Таким образом автор связывает древность и современность, настоящее время, подчёркивая, тем самым, непреходящность ценностей «золотого края».

Если в центре текста Г. Горышина – древняя красота первозданной, нетронутой человеком природы Алтая, то в поэтическом творчестве Александра Денисова – наблюдения за обычной природой, окружающей ребёнка в городе и селе («Грибы», «Букет сирени», «Сосульки-висюльки», «Июль», «На озере» и пр.)¹. Учитывая цель исследования, особое внимание мы уделили стихотворению, где напрямую воссоздан образ Алтая. В стихотворении «Наш край» передана красота Алтая, созданная руками человека – золотое море «хлебных полей»:

Золотым называют
Благодатный наш край.
И не зря величают
Этим словом Алтай.

От Бурлы до предгорий
Далью хлебных полей
Разливается море
Для «степных кораблей».

В силе нашей пшеницы
Хлеборобская статья.
Этим нужно гордиться,
Гимны хлебу писать.

Золотистому полю
До земли поклонюсь,
В нём родное раздолье,
Наша хлебная Русь!²

¹ См.: Денисов А. С. Планеты хрупкое стекло: Стихи и загадки о природе. Барнаул: Азбука, 2004. 72 с.

² Денисов А. С. Наш край // Литература Алтая в детском чтении. Читайка раннего детства: хрестоматия / сост. Л. Н. Зинченко. Барнаул: Алтайский дом печати, 2011. С. 67.

Образ человека-хлебороба становится неотделим от Алтая хлебного. На это указывает и заглавие с наличием притяжательного местоимения – «наш» (а также его последующее присутствие в тексте), и сравнение хлебного поля с морем, и метафорическое название комбайна – «степной корабль». Отдавая дань предшествующей традиции, автор использует элементы фольклорной величальной песни: «В нём родное раздолье, // Наша хлебная Русь!». Сравните, например, с текстом стихотворения Ф. Савинова «Родное (На родной почве)», ставшего песней: «Это русское раздолье // Это Родина моя» (1885)¹, а также гимна, что в целом способствует приданию стихотворению торжественности.

Творчество алтайского поэта Бронтоя Бедюрова также варьирует тему красоты Алтая. Так, в стихотворении «Как прекрасен и добр мой Алтай!...»², благодаря использованию гимно-одической традиции, создаётся величественный образ Алтая. Поскольку гимны и оды создавались с целью прославления кого-либо (императора, царя и пр.) или чего-либо (страны, науки, искусства и пр.), то Алтай, оказавшись в одном ряду с прославляемыми объектами, одушевляется (на что может указывать эпитет *добрый*), наделяется большой духовной силой. Гимно-одическое воспевание объекта (в данном случае – Алтая) фиксируется традиционным указанием автора на стремление «прославить», «воздать благодарность» и т.п. Этому способствуют и единоначалия многочисленных риторических вопросов и восклицаний:

Как прекрасен и добр мой Алтай!
Как богат он – поди сосчитай!
<...>
Как его я прославить смогу?
Как воздам благодарность ему? [с. 4].

Как и автор-одописец, Б. Бедюров констатирует отсутствие надлежащей лексики для прославления величественного Алтая: «Где слова я такие возьму?» (Ср., например, с классической «Одой на день восшествия на престол императрицы Елисаветы Петровны, 1747 г.» М. В. Ломоносова: «Доброт твоих прекрасный лик!// Чтоб слову с оными

¹ Песни и романсы русских поэтов / Вступ. статья, подготовка текста и примеч. В. Е. Гусева. Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. М.-Л.: Сов. писатель, 1965. С. 112.

² Бедюров Б. Наш край // Литература родного края: учебно-методическое пособие для 3 класса начальной школы / сост. Л.Н. Зинченко, И.В. Фёдорова. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 4. Далее текст цитируется по этому изданию.

сравниваться, // Достаток силы нашей мал; // Но мы не можем удержаться // От пения твоих похвал»¹).

В поэзии Михаила Мокшина также находит отражение тема красоты Алтая, конкретно малой Родины – алтайского села: «Мой Алтай», «Солнечный восход», «Метелица», «Пасека»² и др. Так, в стихотворении «Мой Алтай», как и в стихотворении А. Денисова «Наш край», передаётся красота Алтая, созданная руками человека: «золотая земля» рождает любой урожай – ягоды, фрукты, хлеб, овощи и даже молоко, которого не будет без сочной травы. Значимы в стихотворении М. Мокшина сравнения полей с морем, в просторе которого видны «острова деревень». В целом, в первых трёх строфах автор создаёт обобщённую картину некоей благодатной земли, в чём видятся библейские истоки образа Алтая:

Мы живём на Алтае.
Так называли наш край,
Где земля золотая
На любой урожай

Ягод, фруктов и хлеба,
Молока, овощей.
Блещет золотом небо
Над землей от лучей.

Здесь поля, словно море,
В них купается день.
В необъятном просторе
Острова деревень [с. 5].

Далее в тексте возникает конкретный образ «малой Родины» – М. Мокшин уделяет внимание локусам, составляющим её пространство: полям, деревням, лугам, домам, переулкам. Многократное употребление местоимений *мы* и *наш* рождает коллективный образ человека-труженика, прославляющего Алтай своими трудовыми подвигами – «честным трудом».

¹ Ломоносов М. В. Ода на день восшествия на престол императрицы Елисаветы Петровны 1747 года // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений: В 10 Т. т. 8. Л.: АН СССР, 1959. С. 196.

² См.: Мокшин М. М. Мы живём в селе: стихи и рассказы для детей / [вступ. ст. П. Беззубова]. Бийск: НИЦ БПГУ им. В. М. Шукшина, 2003. 164 с. Далее тексты цитируются по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

В стихотворении М. Мокшина «Радуга» присутствует ощущение сопричастности радуги к земле Алтая: радуга здесь выступает аркой «над морем хлеба» и «лестницей на небо»:

Над землею плыли тучи
И под солнцем таяли,
Пролились дождем кипучим,
Радугу оставили.

И она цветной и яркой
Поднялась над степью аркой
И стоит над морем хлеба,
Словно лестница на небо [с. 10].

Образ радуги в стихотворении создаётся с помощью сравнения, второй компонент которого зависит от концепции произведения: в стихотворении М. Мокшина, передающего красоту хлебных полей, ставших ещё краше после дождя, радуга сравнивается с «аркой» и «лестницей на небо», что придаёт произведению некоторую торжественность, восходящую к прославляющим жанрам гимна, оды.

В творчестве Георгия Рябченко, включающем как поэзию, так и прозу для детей¹, есть значимое стихотворение, названное автором «Вместо эпитафии». На наш взгляд, автор закономерно обращается к понятию *эпитафии* – литературоведческому термину, знакомому младшим школьникам – начинающим читателям. Само стихотворение таит более глубокое понимание заглавия, данного автором. Эпитафией, неким началом начал видится автору земля Алтая. Подобное метафорическое прочтение образа Алтая, безусловно, необычно. Стихотворение состоит из двух строф – четверостишия и пятистишия, что в целом образует девять строк и обращает нас к сакральному пониманию числовой символики, наполняющей текст Г. Рябченко семантикой божественно предопределённого успеха², спроецированного на образ земли Алтая. Особое место в стихотворении отведено цветовой символике. В целом, всё стихотворение представляет рассуждение автора о цветовой палитре Алтая и её семантике. В первой строфе задаётся необычный синтез двух цветов, образующих, по мнению автора, некое *колдовство*:

¹ См.: Рябченко Г. Что случилось: стихи для детей / ил. Е. Никитина. Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1974. 8 с.; Рябченко Г. Маленькая сказка о большой дружбе // Алтай. 1978. № 1. С. 79–80; Рябченко Г. Сказка о храбром Снегуре // Барнаул. 2005. № 1. С. 97–98 и др.

² См.: Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Сов.энциклопедия, 1991. С. 672.

Только здесь, на земле Алтая, –
Колдовство двух цветов дорогих...¹

Не случайно автор употребляет два эпитета – *ликующие* и *дорогие* – в определении этих цветов: изумрудного – цвета лесного богатства Алтая, тайги и золотого, ассоциирующегося с хлебным богатством края. Ликование связано с торжеством и радостью, которые, по мнению автора, способны передать алтайские просторы. Прилагательное *дорогой* (в значении любимый), с одной стороны, указывает на близость Алтая автору, с другой – подчёркивает неисчерпаемость богатств края (на это, собственно, работают ассоциации с золотом и изумрудами как составляющими богатства). Семантика золотого и изумрудного цветов, помимо ассоциаций с драгоценными камнями и металлами, связана также с христианской символикой. По мнению исследователей цветосимволизма, золотой цвет используется в христианской живописи как выражение божественного откровения. Золотое сияние воплощает вечный божественный свет. В иллюстрациях библейских сюжетов, в росписи стен и куполов византийских церквей жёлто-золотой фон воплощает горизонт вечности, вечного света, на фоне которого все изображаемые события приобретают значение святости. Многими золотой цвет воспринимается как сошедший с небес звёздный свет². Лексема *золотой* в историческом ракурсе близка лексемам *жёлтый* и *зелёный*, в искусстве живописи образующими изумрудный цвет. Так, в литовском языке, например, *золотой* – “жёлтас”, первичным значением которого исследователи называют *жёлто-блестящий*. В древнерусском языке было слово *зель* – “побеги озими”. Ему же близки слова *злак*, *зелень*³. Итак, синтез двух *ликующих* и *дорогих* цветов – изумрудного и золотого – образующих образ Алтая в стихотворении Г. Рябченко, работает на семантику волшебства, божественности и неисчерпаемости богатства земли алтайской, что объясняют и последние строчки стихотворения, представляющие призыв автора к совершенствованию всего мира:

¹ Рябченко Г. Вместо эпиграфа // Литература Алтая в детском чтении. Читайка раннего детства: хрестоматия / сост. Л. Н. Зинченко. Барнаул: Алтайский дом печати, 2011. С. 252. Далее текст цитируется по этому изданию.

² Обухов Я. Л. Символика цвета [Электронный ресурс]. URL: http://www.videoton.ru/Articles/sym_color.html. (дата обращения: 12.01.2017).

³ Цвет и его исследование. [Электронный ресурс]. URL: <http://biomagic.narod.ru/cvet/cvet.htm>. (дата обращения: 12.01.2017).

Я хотел бы, чтоб вся планета
В эти два ликующих цвета
Разодета всегда была [с. 252].

Стихотворение Геннадия Панова «Отчизна» продолжает разговор об Алтае. В стихотворении варьируется тема древнего происхождения земли Алтая, оставленной нам в наследие. В этой связи обращают внимание такие лексемы, как *Отчизна*, *Родина*, *древний Алтай*, *отчина*. Особо следует остановиться на существительном *отчина*, входящем в состав предложения, завершающем каждую из трёх строф произведения и служащем своеобразным рефреном, припевом, передающим основную мысль стихотворения: «Чувствую отчину...»¹. Существительное *отчина*, означающее «недвижимое наследие от отца или деда»², не входит в основной состав современного русского языка, вследствие чего может быть не совсем понято детьми. Однако, слово это, безусловно, тесно связано с такими словами, как *отчизна*, *отец*, *отеческий*, работа с которыми и выведет детей на тему исторической памяти, древнего происхождения Алтая. В целом, стихотворение Г. Панова по своей структуре, включающей три строфы с рефренами, напоминает песню, на что имеется указание и в самом тексте – «чувствую песню» (встречается трижды). Автор выступает своеобразным певцом Алтайской земли. В рефренах, помимо постоянного словосочетания «чувствую отчину...», варьирован олицетворённый образ Алтая, созданный с помощью трёх эпитетов – *древний*, *мудрый*, *вечный*. Принцип троичности, восходящий к древним магическим ритуалам, перенесённый в современную поэзию, позволяет возвеличить образ Алтая.

Стихотворение Бориса Укачина «Мой Алтай! Поклон тебе от сына!» также ориентирует на восприятие величественности пространства Алтая. Стихотворение состоит из 7 строф, что вновь обращает к варьированию сакральной семантики. В каждой строфе чувствуется родство героя и его родины – Алтая, что обнажается, в первую очередь, в номинации героя «сын Алтая». Автор, создавая образ Алтая, использует яркие сравнения и метафоры, восходящие к природе алтайской земли. Так, например, облака в первой строфе сравниваются автором с бродящими по степи овцами:

¹ Панов Г. Отчизна // Литература родного края: учебно-методическое пособие для 3 класса начальной школы / сост. Л. Н. Зинченко, И. В. Фёдорова. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 4. Далее текст цитируется по этому изданию.

² Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2: И–О. М.: Рус.яз., 1989. С. 724.

...Облака в небесной чистой сини
Бродят, словно овцы по степи¹.

Ландшафт Алтая, включающий горы, реки и поля, метафорически называется «большим лицом <...> земли», где долины сравниваются с «морщинами». Обращения автора к Алтаю также олицетворяет данный образ, что восходит к древней языческой традиции.

В целом, рассмотренные поэтические тексты, объединённые образом Алтая, земли Алтайской, готовят детей к чтению произведений, созданных поэтами и писателями Алтая, а также проводят мысль о древности нашей малой Родины, оставленной в наследство нашими прадедами, подчёркивают необходимость бережного отношения к ней.

Произведений, воспевающих красоту Алтая, мифологизирующих его образ, достаточно много в литературе, ориентированной на восприятие детей. Однако наиболее близок детям *обыденный, бытовой* ракурс изображения Алтая, наполненного конкретикой близких им фактов, явлений. Как показывает практика, особый интерес у школьников вызывает обращение к произведениям, где Алтай выступает местом действия, где созданы образы Алтайских городов и посёлков, содержащих бытовые реалии, знакомые ученикам. В этом ряду – рассказы и повести М. Юдалевича, В. Сидорова, В. Свинцова, Г. Рябченко, Н. Родионовой, А. Сумбаевой и др.

Особое место среди произведений, варьирующих пространство Алтая, занимают тексты, посвящённые краевой столице – Барнаулу. Таково, например, поэтическое описание Барнаула в стихотворениях Ю. Нифонтовой «Барнаул» и В. Коржова «Зелёный город. Солнце. Купола...», и историко-литературных очерках М. Юдалевича «Барнаул изначально...» и «Иван Ползунов». Из этого следует, что образ Барнаула предстаёт перед учащимися и посредством поэтико-риторических приёмов (присутствующих в названных стихотворениях), и посредством погружения в историческую ретроспективу, творческую обработку историко-фольклорного материала (легенд, преданий и пр.), связанного с возникновением и развитием города. Первое произведение – стихотворение Юлии Нифонтовой «Барнаул» варьирует известное крылатое выражение «Барнаул – столица мира»:

¹ Укачин Б. Мой Алтай! Поклон тебе от сына! // Литература родного края: учебно-методическое пособие для 3 класса начальной школы / сост. Л. Н. Зинченко, И. В. Фёдорова. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 4. Далее текст цитируется по этому изданию.

Почему называют столицей мира
Не весёлый Париж, не горячий Стамбул,
Не монгольскую степь, не вершины Памира,
Не какой-нибудь сити – тебя, Барнаул?¹

История возникновения этого выражения уходит в 80-е гг. XX века. Известно, что координаты Барнаула на мировой карте – 53° 21' 24" N, 83° 47' 14" E, что не является центром мировой карты. Следовательно, название Барнаула *столицей мира* преследует некое иносказание, является элементом поэтического языка. Авторство данного выражения отдают барнаульскому рок-музыканту, лидеру группы «Девять» Сергею Лазорину. Одна из его песен начиналась со слов: «Говорит “Радио-Барнаул”. Барнаул – Столица Мира». Другой известный человек в творческих кругах Барнаула – Сергей Орехов – в соавторстве с братом Николаем Ореховым выступают создателем научно-фантастического романа «Барнаул – столица мира» (1987). По мнению С. Орехова, появление данного выражения объясняется небывалым развитием культуры Барнаула в конце 1980-х гг.: «...Появился рок-клуб, неформальные литературные объединения, <...> независимые <...> художники стали устраивать свои выставки, <...> кто-то пытался снимать любительские художественные фильмы, ставить пьесы. Всё это не могло не выплеснуться на страницы какой-нибудь книги»². Таким образом, стихотворение Ю. Нифонтовой оказывается проникнутым культурной атмосферой Барнаула. Помимо этого, стихотворение содержит поэтическую обработку знаковых топографических элементов города. Здесь упомянуты и два моста Барнаула через Обь (Железнодорожный и Новый), сравниваемые автором с «сильными руками» города: «Перекинув мосты, словно сильные руки...»; и крылечко ЦУМа, и магазин «под Шпилем», и вокзальные часы. В целом, Барнаул в тексте стихотворения мифологизируется, предстаёт живым организмом, сравнивается с «большим, красивым зверем», который защищает своих жителей:

Я так свято в родное пристанище верю
Не предашь, не отвергнешь, не бросишь меня [с. 5].

¹ Нифонтова Ю. «Почему называют столицей мира...» // Это мой мир. 2008. 27 авг. (№ 16). С. 5.

² Барнаул – столица Мира? [Электронный ресурс]. URL://barnaul-mystery.livejournal.com/1132.html. (дата обращения 12.01.2017).

Название текста Марка Юдалевича – «Барнаул изначальный» – содержащее поэтическую инверсию, обращает читателей к истории города. Этот историко-публицистический текст изобилует фактами: цифрами, датами. Автор рассказывает о вариантах происхождения слова Барнаул, рассуждает о гипотезах даты возникновения города. При этом М. Юдалевичем упоминаются имена известных на Алтае людей, живших в разное время: это и горнопромышленник Акинфий Демидов, и историк Сибири Пётр Словцов, и барнаульский историк и археолог Алексей Уманский.

Наибольший интерес для школьников, особенно барнаульских, на наш взгляд, может представить исторический рассказ М. Юдалевича «Иван Ползунов». Рассказ был включён в книгу «Кто поймал Жар-птицу и другие легенды старого Барнаула»¹, где в послесловии писатель говорил о значимости знания истории родного города, вследствие чего город перестаёт быть «скоплением домов и улиц», становится «ближе, роднее, богаче, притягательнее». Погружение в историческую эпоху начинается с самого начала рассказа, где читатели встречаются с историзмами, воссоздающими быт двухсотлетней давности: здесь упоминается и ушедшая в прошлое должность – «канцелярский писарь», и такой элемент туалета XVIII века, как «смазанный гусиным салом парик», и непонятный процесс *слизывания* языком кляксы с бумаги... В целом, чтение рассказа «Иван Ползунов», безусловно, должно сопровождаться комментариями учителя/взрослого, поскольку многие слова, выражения (в добавление к вышеназванным примерам ещё – номинация «механикус») могут затруднить детям постижение смысла произведения. В рассказе поднимается проблема отношения людей власти к учёному человеку. М. Юдалевич показывает трагедию учёного: дела великого человека недооценены современниками, самого его нарекают «колдуном», а паровую машину – гениальное изобретение – разрушают («Начальство приказало её порушить»). Однако в рассказе намечена перспектива оценки мастерства и гениальности Ползунова потомками. Так, образ изобретателя паровой машины, Ивана Ползунова, передаётся и через восприятие двух героев, бывших рабочих завода – Василия Прокопьевича и Кузьмы Ивановича, которым в детстве удалось видеть Ползунова и общаться с ним. Герои, отдавшие плавному заводу молодость и здоровье, встречаются в финале повествования и вспоминают добрым словом Ивана Ползунова. Так, автор говорит, например, что Кузьма, напросившийся к Ползунову в помощники,

¹ См.: Юдалевич М. Кто поймал Жар-птицу и другие легенды старого Барнаула: [рассказы для детей мл. шк. возраста / худож. Г. Бурков; послесл. авт.]. Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1988. 31 с.

«многому от него <...> научился. И понял – зря Ползунова колдуном звали. Не колдовством он брал, а умом и большой сметкой. Талантом своим многого достигал». Таким образом, даётся опровержение колдовской (= чёрной) сути Ползунова.

Эпизоды встреч героев с Ползуновым, переданные М. Юдалевичем, кажутся не связанными, что рождает ощущение незаконченности повествования и мотивирует интерес читателей к дальнейшему самостоятельному чтению книги «Кто поймал Жар-птицу и другие легенды старого Барнаула».

В целом, историко-литературные тексты способствуют приобщению детей к истории родного города Барнаула, формированию чувства гордости за людей, внёсших вклад в его развитие¹.

Городские реалии Бийска представлены в новогодней «Сказке о храбром Снегуре» Г. Рябченко². Сказка варьирует жанровые особенности рождественской (в советской культуре – новогодней) истории, а также привлекает внимание описанием быта 60–70-х гг. XX века, к чему следует отнести увлечение хоккеем, создание дворовых хоккейных площадок³.

Сказки Нины Родионовой варьируют традиции философских сказок Г. Х. Андерсена⁴. В контексте нашего исследования пространства Алтая сказка «Зима в Барнауле» – особо значима. Развитие сюжета приобретает динамизм с прибытием андерсеновской героини – Снежной Королевы – в Барнаул. Автор пишет: «Она появилась в Барнауле рано утром, когда барнаульцы собирались на работу, учёбу, а кто-то – в детский сад»⁵. По мнению исследователей, для младших школьников,

¹ См.: Плешкова О. И. Значение историко-литературных рассказов о «малой родине» для воспитания патриотизма у младших школьников // Всероссийские педагогические чтения «Педагогическое наследие Степана Павловича Титова»: сборник материалов / под ред. В. М. Лопаткина. Барнаул: АлтГПА, 2010. – С. 170–171.

² Рябченко Г. Сказка о храбром Снегуре // Барнаул. 2005. № 1. С. 97–98.

³ См.: Плешкова О. И. Эволюция жанра литературной сказки в творчестве писателей Алтая второй половины XX–XXI веков // Сибирская литература для детей и юношества: тенденции и контекст развития (1950–2010-е гг.) / Полева Е. А., Бурмистрова С. В., Губайдуллина А. Н., Макаренко Е. К., Плешкова О. И., Чернявская Ю. О., Писаренко А. Е., Балобанова Т. К., Колмаков С. Ю., Рудницкий Ю. А. Коллективная монография. Томск, 2016. С. 12–13.

⁴ См.: Семашкевич А. В. Традиции Г. Х. Андерсена в творчестве Н. Родионовой // Алтайский текст в русской культуре: Сборник научных статей. Вып. 5. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2013. С. 120–123; Семашкевич А. В. Традиции зарубежной литературы в творчестве писателей Алтайского края для детей // Алтайский текст в русской культуре: сборник статей / под ред. М. П. Гребневой. Вып. 6. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2015. С. 325–333; Плешкова О. И. Эволюция жанра литературной сказки в творчестве писателей Алтая второй половины XX–XXI веков... Указ. издание. С. 24–28.

⁵ Родионова Н. Зима в Барнауле // Литература Алтая в детском чтении. Читайка раннего детства: хрестоматия / сост. Л. Н. Зинченко. Барнаул: Алтайский дом печати, 2011. С. 245–246. Далее текст цитируется по этому изданию.

знакомящихся с этим произведением Н. Родионовой, очень волнительным оказывается то, что пишут о городе, в котором они живут¹. В финале сказки Н. Родионовой делается вывод: долгая зима в Барнауле от того, что «Снежная Королева в пробке на Ленинском проспекте бесится» [с. 246]².

Любопытен образ пригорода Барнаула, созданный в повести «О чём мечтают девчонки» (2011)³ начинающей барнаульской писательницы Екатерины Курбатовой. Героиня – учащаяся выпускного класса, жительница одного из микрорайонов Барнаула – Затона. В повести прослеживаются черты быта Затона, его топографические детали (жизнь сконцентрирована на трёх островах, все «островитяне» знакомы друг с другом, школа – за рекой, в школу весной и осенью ходят по мосту, а зимой – по льду и пр.). Героиня повести Е. Курбатовой проходит трудный путь взросления – через проблемы в школе, ссоры с родителями, первую любовь – к обретению цели в жизни. Значимо утверждение в тексте незыблемости семейных ценностей. Трудный период взросления героиня преодолевает вместе со своими родителями и природой Затона, её главным стержнем – рекой, которая связывает Затон с большой землёй – Барнаулом. Образ Алтая здесь раскрывается через описание одной из его территориальных единиц и мифологизацию реки.

Необычен образ Алтая в сказке Сергея Бакшаева «Командировка на Алтай» (входит в цикл сказок «Лесной журнал, или Колобок и все-все-все...» (2015)⁴.

Созданная в традициях современной игровой прозы⁵, сказка С. Бакшаева, наполненная комизмом, варьирует фольклорные образы (например, образы Колобка, Зайца и пр.), а также элементы научно-фантастической литературы (эпизод с телепортацией на Алтай, где персонажам помогает Сова – работник Командировочного отдела). Алтай здесь показан глазами сказочных журналистов – Зайки и Ёжика,

¹ См.: Семашкевич А.В. Традиции зарубежной литературы в творчестве писателей Алтайского края для детей // Алтайский текст в русской культуре: сборник статей / под ред. М.П. Гребневой. Вып. 6. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2015. С. 328.

² См. об этом: Плешкова О. И. Эволюция жанра литературной сказки в творчестве писателей Алтая второй половины XX–XXI веков // Сибирская литература для детей и юношества: тенденции и контекст развития (1950–2010-е гг.). Указ. Издание. С. 25–27.

³ Курбатова Е. Н. Избранное: проза и стихи / отв. ред. О. И. Плешкова. Барнаул: ИП Колмогоров И. А., 2016. 72 с.

⁴ Бакшаев С. Ю. Командировка на Алтай [Электронный ресурс]. URL: <http://www.proza.ru/2015/05/31/1832>. (дата обращения 11.01.2017). Далее текст цитируется по этому источнику.

⁵ Гриценко З. А. Детская литература. Методика приобщения детей к чтению. 2-е изд., испр. М.: Академия, 2007. С. 175; Плешкова О. И. Теория литературы и практика читательской деятельности. 2-е изд., перераб. и доп. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. С. 130–131.

заброшенных на Алтай в поисках новостей, поскольку «старости» уже всем надоело читать в волшебной стране. В ритмизованных под рэп словах героя возникает их задача: написать «про Город, Край и сам Алтай». Наряду с Алтаем, топонимическими номинациями в данном случае выступают лексемы «Город» и «Край», графически выделенные первой прописной буквой, что в данном случае нацеливает на различение таких территориальных единиц, как Алтайский край и Республика Алтай. Автор перечисляет бытовые реалии современного Алтая, знакомые барнаульцам. Следует отметить, что в сказке активно используется приём остранения – например, известные барнаульским жителям элементы пейзажа, городского быта, в представлении сказочных героев даются как неизвестные, остранённые, требующие додумывания и разгадки, что, безусловно, рождает интерес у читателя-ребёнка. Так, например, остранённо в тексте возникают огромные буквы слова «Барнаул», расположенные на въезде в город, откуда и начинают своё путешествие по Алтайскому краю, а впоследствии – и республике Алтай – сказочные герои, перемещённые в пространстве:

«Они вошли между Шарами и...

...И оказались между Буквами...

– Бара... Баран... Ул... Аул... Барнау ... БАРНАУЛ... – прочитал Заяц, задирая голову... Буквы для него были такие Громадные, что Заяц чуть не вывихнул шею».

Упоминаются в тексте три дома-богатыря на берегу «широченной» реки Обь, вузы, театры, колесо обозрения, необычный дом Титаник, «построенный в виде корабля», стая «Лебедей, которая расселась на трубе» и мн. др.

Путешествуя в Горы, герои знакомятся с шаманами, древними алтайскими легендами, узнают целебную силу трав, изумляются «излучинам рек», «утёсам», соснам... В итоге в тексте С. Бакшаева создаётся совокупный, цельный образ Алтая, синтезирующий древнее, сакральное начало и современный мир. Важным видится вывод героев сказки, принявших решение переместить встреченную ими группу алтайских пчёл в «лес средне-русской полосы... Чтобы все могли понять – КАК ОГРОМЕН МИР». Слова КАК ОГРОМЕН МИР представлены в тексте сказки бóльшим шрифтом, в чём видится, ориентированный на констатацию широты России. Данный вывод нацелен, в первую очередь, на детей центрального региона, в частности – Москвы, близкой автору сказки. С. Бакшаев через подробное, детализированное описание Алтая, включающего и Алтайский край, и Горный

Алтай (в дифференциации которых часто путаются жители других регионов России и иностранцы), пытается показать детям «средней полосы России», что мир огромен и не исчерпывается центральным регионом.

В заключении следует отметить, что в литературе, созданной для детей и вошедшей в круг детского чтения, образ пространства Алтая продолжает функционировать в разных жанрах, эволюционируя, обретая новые смыслы, что указывает на неисчерпаемость данного образа.

Особенности художественного пространства и системы персонажей в повести-сказке С. К. Данилова «Принцесса Агашка в стране Неведомых Зверушек»¹

Юлия Олеговна Чернявская

Сергей Константинович Данилов – сибирский писатель, родился в Барнауле в 1958 г., учился и работал в г. Томске, начал печататься в середине 1980-х гг.², является членом Союза российских писателей. Сказка «Принцесса Агашка в Стране Неведомых Зверушек», опубликованная в 2004 году³, до сих пор еще не стала объектом внимания литературоведов. Это произведение во многом продолжает традицию литературных сказок (Л. Кэрролл, С.К. Льюис и т.д.).

Своеобразие художественного пространства в сказке

Как и в классических литературных сказках, пространство в повести можно разделить на два топоса, существующих параллельно: это реальный топос детского дома и фантастический мир, куда героиня переносится силой своего воображения. Двухкодовость места обозначена в названии первой главы – «Пропаций угол». Лексема «пропаций» имеет несколько значений: место для непослушных, «пропавших» детей и место, откуда пропадают. В «Малом академическом словаре» дается

¹ Раздел включает материалы статьи: Чернявская Ю. О. Особенности художественного пространства в повести-сказке С. К. Данилова «Принцесса Агашка в стране неведомых зверушек» // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2017. Вып. 2 (179). С. 102–107.

² Земля томская. Краеведческий портал <http://kraeved.lib.tomsk.ru/page/2547/>

³ Данилов, С. К. Принцесса Агашка в Стране Неведомых Зверушек: повесть-сказка для детей младшего и среднего возраста. [Томск: б. и., 2004]. 77 с. URL: <http://elib.tomsk.ru/purl/1-540/> (дата обращения 14.10.2016). Далее ссылки на это издание даются в тексте.

несколько значений этого слова: «1. Такой, который нельзя вернуть, получить назад.... Неудавшийся, безнадежный... 2. Исчезнувший неизвестно куда, долго пропадавший где-л... 3. Близкий к гибели, оказавшийся в безвыходном положении... 4. Дурной, неисправимый, ни к чему не пригодный»¹. То есть в прямом значении это место, в котором можно пропасть, исчезнуть. В переносном – место отверженных.

Пропаций угол – это угол под лестницей детского дома, куда ставят наказанных, (пропавших) и откуда пропадают (исчезают): однажды из угла исчез воспитанник Мишка Фролков, впоследствии найденный милицией на Тверской улице. Таким образом, «пропаций угол» представляет собой локус не тупика, а перехода, что характерно для литературной сказки – в «Приключениях Алисы» Л. Кэрролла героиня попадает в сказочный мир через кроличью нору и зеркало, в «Хрониках Нарнии» К.С. Любиса – через платяной шкаф. В обоих случаях проникновение в сказочный мир осуществляется в определенном переходном месте, а граница маркируется наличием особого пространственного локуса (шкаф, зеркало, нора).

Важным, на наш взгляд, оказывается и семантика слова «угол». С точки зрения Г. Башляра, «любой угол в доме, в комнате, любой укромный уголок ..., есть пространство одиночества для нашего воображения <...>»². Мотив угла уже давно стал объектом исследования литературоведов³. Традиционно «углы» и «тупики» становятся символом безысходности, замкнутости. Например, такую семантику этого мотива встречается в русской литературе XIX в. в творчестве Н.А. Некрасова, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова. В сказке С. К. Данилова героиня переходит в сказочный мир посредством совершения определенных действий: «Ох, Агашка, ну и достукаешься ты у меня! – раздался из столовой грозный голос нянюшки... – Как достукаешься? – заинтересовалась Агашка, – обо что? ... И, вообще, что случится, если достукаюсь?.... Агашка пристукнула по деревянному полу... Подпрыгнула, ... но вдруг понеслась вниз со страшной быстротой, – ой-ёй-ёй, кажется, достукалась».

¹ Малый академический словарь. Под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М.: Русский язык, 1981–1984. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/mas/13160/> (дата обращения 15.10.2016).

² Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. Москва: РОССПЭН, 2004. 376 с. С. 68.

³ Как пишет М. Н. Панкратова, в достоевсковедении «концепт «угла» – символ уединения, ухода героя от реальной, земной жизни и гармоничного общения в ограниченный мир собственных фантастических, неизбежно губительных мечтаний и умозаключений... Это особое метафизическое пространство, в которое заключают себя многие персонажи писателя» (Панкратова, М. Н. «Световая» лексика и пространство «угла» в творчестве Ф.М. Достоевского // Новый филологический вестник Москва: Изд-во Ипполитова. 2007. 1(4). С. 174–182.

Семантическая двойственность слова вполне прозрачна. В прямом смысле глагол «достучаться» означает производить стук. Стучаться – значит пытаться получить доступ куда-либо (прямое значение – стучать в дверь, чтобы получить разрешение войти). В разговорной практике это слово характеризуется как возможность «предосудительным поведением, легкомысленными поступками навлечь на себя беду, неприятность»¹. Агашка понимает слова няни в прямом, а не переносном значении, что свойственно детям дошкольного и младшего школьного возрастов².

«Пропавший угол» в завязке характеризуется как «темный – претемный, страшный – претрашный ..., куда ставят за очень большие провинности» в «огромном – преогромном, старом – престаром, деревянном – предеревянном доме». Так формируется узнаваемый топос детской страшилки, для которой характерны система повторов («огромный-преогромный», «старый-престарый», «темный-претемный»), градация, усиливающая, нагнетающая ощущение ужаса. Угол напоминает место, где собираются дети, чтобы в подходящей «жуткой» атмосфере рассказывать друг другу страшные истории. Тем более страшно там оказаться одному. Однако в повести-сказке определяющим становится оптимистический настрой героини. Агашка наделена способностью в любых обстоятельствах сохранять жизнерадостность, что помогает ей выходить победителем из любой ситуации. Кроме того, пока Агашка «пропадала» в углу, няня читала детям сказки, и вполне вероятно, что приключения героини навеяны сюжетами услышанных историй. Таким образом, «пропавший угол» ассоциируется не с тягостным одиночеством и безысходностью, а местом, в котором открывается мир фантазии, сказки, небылицы.

В «Принцессе Агашке» два мира сосуществуют параллельно, «реальный» мир постоянно «просвечивает» сквозь сказочный, напоминая о себе, как о заведомо условном. Так, оказавшись в Стране Неведомых Зверушек, героиня обнаруживает себя под деревом, с которого, судя по всему, упала. Именно так мотивирует ее падение в сказочном мире появившийся неизвестно откуда Камердинер – старая детдомовская игрушка. Героиня считает, что она, скорее всего, спит и видит сон, и остается в сказочной стране сознательно, чтобы потом рассказать

¹ Малый академический словарь. Под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М.: Русский язык, 1981-1984. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/mas/13160/> (дата обращения 15.10.2016).

² Питеркина Ю. С. Фразеологизмы детской речи // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена 2009. № 108. С. 128–133. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/frazeologizmy-v-detskoy-rechi#ixzz4QZAB50nQ> (дата обращения 10.10.2016).

о своих приключениях в группе. Реальный мир будет и далее напоминать о себе, а однажды вторгнется в сказочный непосредственно, во время нападения Красного Быка (глава «Няня Кланы – Высшая Сила»). Так, в самый опасный момент откуда-то сверху появится рука няни, отбросившая чудовище в сторону, в результате чего Красный Бык из свирепого животного превратится в мягкую игрушку, напоминающую плюшевый диван. То есть постоянное вторжение «реального» мира напоминает об условности происходящего в сказочном, что снимает страх и напряжение.

Пространство Страны изначально предстает как неструктурированное, оно обретает свою географию и топографию в процессе освоения ее героиней: в начале своего появления в Стране Агашка называет безымянную поляну Тверской, видимо, вспомнив историю о «пропавшем» Фролкове. Номинация носит откровенно фантазийный характер: «Мы находимся на Тверской улице? – Господь с вами, матушка, ... – да у вас сотрясение мозга, не иначе. – Что, разве не Тверская? – удивилась Агашка, <...> Но очень похоже на Тверскую. Прямо вылитая, правда, Камердинер? – Совершенно вылитая, Ваше Высочество... – Если изволите пожелать, можно эту поляну переименовать в Тверскую прямо сейчас».

Вначале пространство Страны предстаёт как незнакомое, чтобы ориентироваться в нём, Агашке нужен спутник, проводник, которым выступает её давно потерянная новогодняя игрушка. Агашка знакомится с пространством, которое ее окружает, обнаруживая знакомые координаты – замок, как и детдом, окружен кустами малины, а пыльная дорога воспринимается как известный топоним – Тверская (видимо, название улицы всплыло в ее памяти в связи с «исчезнувшим» Фролковым). Агашка стремится расширить свои представления о Стране. На вопрос, что еще здесь есть, она получает «исчерпывающий» ответ: «Вот, за поляной – лес, потом еще поляна, там дальше снова вроде бы лес или полянка, а может кусты просто. Одним словом, всего полно, Ваше Высочество!». То есть при первом знакомстве пространство не поддается структуризации, оно аморфно и расплывчато. Попытки Агашки детализировать и номинировать окружающие пространственные объекты иронически обыгрываются автором.

Чудесная страна отражает все желания ребенка эпохи дефицита: в ней бьют фонтаны лимонада и кока-колы, извергаются шоколадные вулканы, правда, желания могут быть опасными: любое из них, даже не произнесенное вслух, может привести к настоящей катастрофе –

потопу, появлению Старьевщика или кисельного болота и т.д., что требует особой осторожности в своих поступках и мыслях.

Первым делом Агашка отправится в замок, представлявший собой двухэтажный домик, казавшийся «Заком, наверное, из-за высокой башенки наверху с петушком – флюгером, который вертелся на острой спице». Замок окажется небольшим, но уютным – со «спаленкой», «балкончиком», «кухонькой». По контрасту «огромным» «темным» и «страшным» выглядит подвал, с затянутыми паутиной бочками лимонада и варенья. Перед Заком росли розы, кусты малины и можжевельника¹. С точки зрения Г. Башляра, «если бы не дом, человек был бы существом распыленным. Дом – его опора в ненастьях и бурях житейских. Дом – тело и душа. Это первомир для человека. Прежде чем быть «заброшенным в мир»,... человек покоится в колыбели дома»². Не случайно Агашка (в реальном мире бездомная сирота) в первую очередь заботится о том, чтобы у всех жителей Страны Неведомых Зверушек были свои дома, выпуская указ, подлежащий немедленному исполнению. К сожалению, этот указ оказался неосуществимым (как не восполняется в новом мире другая существенная недостача – там нет родителей), поскольку строить домики, как оказалось, было некому. Да и сам Замок едва ли выполняет свою функцию убежища и защиты – его крыша протекает во время дождя, он не стал спасением во время потопа: вода скрыла его целиком, и героям пришлось спасаться на плоту, а возникший ниоткуда крошечный домик Сигмочки оказался всего лишь шуткой неведомых зверушек Пути и Пуси. Тем не менее, в своих странствиях Агашка и ее друзья всегда будут возвращаться к дому-замку, дереву с табличкой «Тверь». Дерево становится своего рода осью, центром мироздания, точкой отсчета в неструктурированном пространстве Страны³. Помимо всего прочего, Замок коррелируется воспоминаниями о реальной жизни в «старом-престаром» детском доме с углами, изъеденными крысами, «пропащим углом» под лестницей, откуда и начались странствия Агашки.

¹ Подобное описание дома, старого, запущенного, но уютного и, главное, своего собственнoго, а потому родного, находящегося среди такого же запущенного сада на тихой, скорее, деревенской, нежели городской, улице, встречается в другом романе С.К. Данилова – «Домик в центре с девушкой и собакой» (1995).

² Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. Москва: РОССПЭН, 2004. – 376 с. С. 29.

³ «Древо мировое помещается в сакральном центре мира ... и занимает вертикальное положение. Оно является доминантой, определяющей формальную и содержательную организацию вселенного пространства» // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 тт. Москва : Советская Энциклопедия, 1980. С. 398–406.

Сказочное пространство оказывается населено не только друзьями, в нём открываются разные опасности. Если первое приключение было вызвано стихийным наводнением и потопом, то второе, еще более опасное – стремлением Агашки исправить свою ошибку и вернуть верного пса Арбалета, попавшего по ее вине в руки Старьевщика, олицетворяющего забвение, небытие, смерть. В поисках пса героиня отправится в Тартарары по дороге через «черный-пречерный, страшный-престрашный» лес, внутри, правда, оказавшийся светлым и открытым. Сердце Тартарары представляет собой старый сарай, в котором хранятся «богатства» Старьевщика. Популярное выражение «провалиться в тартарары» воспринимается ребенком как конкретное место, представленное в виде заброшенного строения на задворках, окраине обжитого пространства, образуя его полярную противоположность. Как и в сказке, путешествие в страну мертвых¹ представляет собой мнимую смерть, связанную с обрядом инициации². Заманив Агашку в сарай и покрыв ее мертвой пылью, Старьевщик превращает героиню в неподвижную немую куклу, и только благодаря помощи верных друзей, девочка вновь станет сама собой. Это превращение также носит пространственный характер – героиня оживет, только оказавшись за пределами Тартарары, в Стране Неведомых Зверушек.

После счастливого возвращения статус Агашки уже не подвергается сомнению, она и ее друзья устраивают бал с рыцарским турниром и царским угощением. После праздника «инициированная» принцесса решает осмотреть свои владения, составить карту Страны Неведомых Зверушек. Желание познакомиться со страной, более того, картографировать, то есть систематизировать принадлежащее ей пространство, становится следующим шагом в освоении окружающего мира и объясняется вполне детским желанием побывать у Шоколадного вулкана³. Теперь уже никакие «Высшие Силы» не будут вмешиваться в события, Агашка самостоятельно принимает сложные решения, находит новых друзей и помощников – лаптеплетов, птеродактиля Цыпу, киголов. Прирученным окажется даже внушавший ранее ужас Красный Бык.

¹ Тартарары, в греч. мифологии Тартар – «Место муки в подземном мире. У Гомера ... называется место заключения титанов, отличное от ада. Позднее употреблялся для обозначения подземного мира вообще» [8].

² Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. / В. Я. Пропп. Москва : Лабиринт, 2000. 336 с. С. 146.

³ Тема сладостей становится в повести одной из центральных: постоянно упоминаются лимонад, шоколад и другие дефицитные продукты, представленные гиперболизировано – в бочках, озерах, вулканах и т.д.

Все приключения героев сказки, так или иначе, оказываются связанными с перемещением в пространстве, преодолением преград, возникающих на пути, что характерно для фольклорной сказки¹. Герои пересекают лес, болото, попадают в подземелье. Желание сориентироваться в окружающем мире свидетельствует о попытках Агашки как-то упорядочить окружающий хаос пространственных объектов, но они не поддаются космизации. Ближе к концу повести-сказки, когда героиня уже приблизится к границе своих владений, то есть исчерпает пространственный ресурс, выяснится, что в Стране Неведомых Зверушек нет постоянных пространственных координат. В результате экспериментов таинственных киголов, пространство постоянно изменяется: «Да у нас, Ваше Высочество, семь пятниц на неделе, каждый божий день что-нибудь исчезает, но что-нибудь и появляется... <...> – Зачем тогда рисовать карту, если каждый день всё кругом меняется? – Ну, всё да не всё, Ваше Высочество, может что-нибудь да останется!». Единственное, что получается у Агашки – выделить в сказочном мире центр. Так, после очередного приключения она каждый раз будет попадать в исходное место – под дерево с надписью «Тверь», с которого упала в сказочной стране.

Замкнутое пространство угла позволяет героине совершить побег в страшный и, одновременно, притягательный своей непознаваемостью открытый, постоянно меняющийся мир. Агашка не в состоянии сидеть на месте, тем более, «пропадать» в углу. Она совершает побег в чудесное пространство, существующее по своим законам. Если мир детского дома – мир закрытый, структурированный и организованный (со строгим распорядком дня, нормами поведения и пр.), то пространство сказки максимально открыто и миметично.

Пространство непосредственно связано с героиней – Агашкой, создающей с помощью своей фантазии целый мир, населенный волшебными существами и имеющий узнаваемые сказочные топосы и локусы – темный лес, кисельные болота, молочные реки, пещера (по аналогии с замком Кощея бессмертного). Сюда же вплетаются узнаваемые реалии современного мира (старый сарай, улица Тверская, город Тверь). В сознании ребенка, не выходявшего за пределы территории детского дома, они наделяются сказочными функциями – абстрактная Тверь оказывается созвучна вполне понятному «дверь», оказавшейся входом в подземный мир киголов, а замок принцессы соотносится с представ-

¹ Лихачев Д. С. Художественное пространство сказки // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/index01.php (дата обращения 12.11.2016).

лениями Агашки о типичном доме в небольшом городе (кирпичный, двухэтажный).

Пространство Страны соответствует архетипическим моделям: открытое пространство противопоставляется закрытому. Природные топосы залиты солнечным светом, даже «темный лес» изнутри оказывается светлым и открытым; пространство дома, Замка, сарая характеризуется как запущенное, темное, пыльное. Но при этом дом/ Замок осознаётся как «своё», понятное, а открытое пространство связано с хронотопом дороги – чужим, неизвестным, полным опасностей и испытаний.

Кроме того, важную роль в пространственной модели выполняет оппозиция «верх-низ». Героиня то падает (проваливается) в волшебную страну, то поднимается на крышу замка, оказывается *под* водой, летит на воздушном шаре, снова проваливается в подземное царство, и в результате очередного «провала» оказывается в привычном месте – «пропащем углу» детского дома. Если в начале повести Тартарары (подземный мир в греческой мифологии) оказывается обычным серым сараем, то в конце Агашка окажется в настоящем подземелье – царстве киголов. Здесь героиня обретет истинное знание о Стране Неведомых Зверушек, после чего состоится ее возвращение в исходную точку – «пропащий угол», то есть реальный мир.

В сказке С. К. Данилова переосмысливается сюжет волшебной сказки, связанный с обрядом инициации. Обретшая сакральное знание в «темном-претемном» углу под лестницей¹, соединяющей разные пространственные уровни, параллельно пережив мнимую смерть – инициацию в сарае Старьевщика, получив сакральное знание в подземной пещере киголов, героиня выходит из пространственного тупика и весело бежит *вверх*, преодолевая безысходность «пропащего» места.

Система персонажей

Персонажей сказки можно условно разделить на две группы: существующих в реальном мире (няня Кланы, педагог Радостева, Мишка Фролков) и фантастическом (Путя и Пуся, Сигмочка, Мокушка, Старьевщик, Шмелиный Король, птеродактиль Цыпа, лаптеплеты). Отдельные персонажи способны переходить из одного мира в другой.

¹ «Мифопоэтический образ связи верха и низа, разных космических зон. В завершённом виде Л. пересекает три космические зоны, связывая мир богов, людей и умерших или злых духов, демонических сил, хтонических животных, соответственно рай и преисподнюю...» Топоров В.Н. Лестница // Энциклопедия мифологии. URL: http://gufo.me/content_mifenc/lestnica-50751.html (дата обращения: 12.09.2016).

К ним относится сама Агашка, куклы Камердинер, Арбалет, Красный Бык и сибирский кот Пистолет. Обычная воспитанница детского дома Агафья в фантастическом мире превращается в принцессу, а старые детдомовские куклы – в ее верных друзей и помощников.

Камердинер (Камергер, Механикус) выполняет функции проводника и советника, он чрезвычайно почиттелен и предупредителен, старается во всем услужить Агашке. Его главная задача – окружить новоявленную принцессу атмосферой преклонения и почитания, он с самого начала играет роль опекуна и замещает основную недостачу Страны – отсутствие родителей, пусть эта опека и носит комический характер. Кроме того, он олицетворяет собой состояние покинутости и заброшенности: в печальной истории о том, как один мальчик выбросил его из окна в сугроб, появляются трагические ноты, несвойственные развлекательной литературе: «Агашка тем временем разглядывала Механического человечка, какой он стал старенький, лысый, облупленный, она взяла его за руку и спросила тихо: – Трудно было зимой, мой бедный Механикус? Камердинер стеснительно посмотрел на свои ржавые пружинки – ноги и скрипнул: – Холодно и долго лежать было под снегом. Но ничего, перетерпел. – А как очутился здесь? – Не помню, Ваше Высочество. – Какое совпадение!».

То, что Механикус, как и Агашка, оказался в сказочной стране после того, как был заброшен (в прямом смысле выброшен из окна), на наш взгляд, не случайно. Состояние заброшенности и покинутости хорошо известно главной героине (отсюда ее участливо-понимающее отношение к игрушке) и является отражением внутреннего состояния ребенка, оставленного родителями.

Ближайшими соратниками принцессы оказались: пес Арбалет, плакса Мокушка (чей постоянный плач напоминает о судьбе покинутого ребенка), многоножка Сигмочка, пытающаяся представить собственное одиночество как самостоятельный выбор. Сигмочка постоянно вредничает и прекословит, подвергает сомнению статус Агашки и сама претендует на него, однако, предоставленная сама себе, тайком отправляется вслед за героями. Поведение Симочки свидетельствует о том, что она больше всего на свете боится остаться в одиночестве, страдает от заброшенности, как и все остальные, а ее скандальное поведение объясняется страстным желанием обратить на себя внимание.

Таким образом, герои-игрушки являются отражением главной героини: Камердинер компенсирует недостаток любви и внимания повышенной заботой и уважением; Сигмочка требует внимания от самой

Агашки, в постоянной опеке нуждается плакса Мокушка, по отношению к которой Агашка берет на себя функции взрослого; Арбалет охраняет замок и его владелицу, реализуя функцию защиты, Пистолет развлекает и веселит, разряжая напряженную обстановку в минуту опасности. Все игрушки, так или иначе, реализуют потребность Агашки в заботе, защите, опеке и внимании: помимо прочего, Агашке чрезвычайно нравится почтение, которое оказывают ей жители волшебной страны. Превратившись в принцессу, Агашка берет на себя функции взрослого, заботясь и, в свою очередь, опекая все население, включая бестолкового Камердинера. Она находит общий язык даже с «вредной» Сигмочкой, сумев сохранить мир и дружбу в коллективе. Коллектив позволяет компенсировать нехватку главного – семьи. Чувство коллективизма, одно из основных ценностей советской эпохи, становится главным мотивом поведения героини.

Апофеозом семейной темы становится появление новорожденного младенца (птенца птеродактиля), стремящегося обрести маму среди членов коллектива: «Мамочка! Дорогая мамочка! – каркнуло чудовище оглушительным вороньим басом. – Наконец-то мы встретились!». Узнав, что его родители давно вымерли, новорожденный открыто декларирует недостачу, драматизм которой снижается откровенно ироничными комментариями автора: «Значит я круглый сирота? – расстроился птенец, и, подняв клюв с акульными зубами к небу, страдальчески завыл: сирота я, сирота, сиротинушка... И никому-то я не нужен... И никто меня не любит... не жалеет...». В итоге птеродактиль становится членом коллектива, обретая утраченную, в результате эволюции, семью.

Особую роль в системе персонажей играют Путя и Пуся – существа, давшие название Стране. Это универсальные трансформеры, веселые шалуны, главная их функция – развлекать принцессу, кроме того, они спасают друзей в сложных ситуациях. Способные принимать любую форму и превращаться во что угодно, они становятся идеальными игрушками, ведь фантазия ребенка гораздо богаче возможностей промышленности, задающей предмету определенную форму и назначение (чаще всего функциональную, от ведерка до куклы), в то время как простая щепка в руках играющего малыша полифункциональна и может в любой момент предстать в каком угодно виде, преодолевая свою заданность и ограниченность.

Все эти герои объединяются по принципу реализации потребности Агашки в игре, заботе и внимании, именно этим и объясняется ее желание остаться в волшебной стране: «То, что лесные звери в стране

так вежливы, чрезвычайно ее обрадовало. Кроме того, все называли Агашку принцессой, а это доставляло большое удовольствие. Она всегда мечтала стать принцессой, но дальше ПРОПАЩЕГО угла все как-то не попадала. «Пожалуй, я останусь тут ненадолго», – решила Агашка про себя...».

Так группа игрушек образует семью, а основные связи, на которых держатся отношения новых друзей – играя заботиться друг о друге, то есть то, чего оказывается лишен ребенок, живущий в детском доме. Игрушки полностью зависят от своей принцессы: она кормит и поит все население страны, придумывает план спасения от потопа, освоения территории Страны, то есть весело проводит время в обществе замечательных и верных друзей, как и она сама, нуждающихся в любви и заботе. В новом для себя статусе Агашка отчасти использует социальный опыт, полученный ею в детдоме: призывая к порядку ссорящихся друзей, Агашка воспроизводит выражение педагога: «Как хотите, а мне непонятны эти штучки, – растерянно проговорила принцесса с интонацией педагога Радостевой в голосе». Но все же сплоченным коллектив оказывается не благодаря «педагогическим» интонациям, а совместной деятельности, в которой, несмотря на свой «высокий» статус, Агашка проявляет себя как настоящий друг.

Персонажи реального мира – няня Клania и педагог Радостева, в основном, выполняют функции ограничения и контроля, о чем свидетельствуют соответствующие реплики: «Агафья, перестань сейчас же выть! – сказала педагог Радостева, проходя мимо. – Стоять в углу следует по стойке смирно! Совершенно недисциплинированный ребенок». Няня и педагог выступают в роли дидактов, требующих выполнения строгих норм поведения и пресекающих все, что связано с игрой и фантазиями ребенка: не следует забывать о том, что наказанной Агашка оказалась потому, что заигралась, «накормив» пирожными из песка наивных ребят.

В наибольшей степени ограничительная функция воплощается в образе Старьевщика. Старьевщик действует в пространстве сказки, но на первый взгляд в нем нет ничего сказочного: это взрослый человек, казалось бы, совершенно безобидный, однако только упоминание о нем вызывает ужас среди сказочных персонажей: «А кто такой этот ваш Старьевщик? – спросила принцесса Агашка, когда, наконец, установилась относительная тишина. От такого простого вопроса Камергеру вдруг стало дурно. Он пробормотал, что это вещь похуже потопа и брякнулся в обморок. Кот Пистолет, как по мановению волшебной

палочки испарился с подоконника. И вообще компания быстро поредела... <...> все кругом, как по команде смолкло, даже птицы перестали щебетать, и вода в речке остановилась. Послышалось отдаленное поигрывание на дудочке-свистелке».

Вначале мы воспринимаем отраженную характеристику персонажа, реализованную в реакции других героев. Упоминание о Старьевщике ввергло их в состояние ужаса, с его приближением все вокруг замирает (умирает), теряет способность двигаться, говорить, даже дышать. Тишина, внезапно повисающая в оживленном мире, наполненном звуками, шумом, то есть проявлениями жизни, воплощающимися в игре, становится лейтмотивом образа Старьевщика. С его появлением исчезают звуки и краски, а его дудочка-свистелка напоминает о дудочке крысолова из средневековой немецкой сказки.

Внешний облик Старьевщика не внушает никаких подозрений: «Из леса вышел настоящий взрослый человек, кативший за собой тележку. На голове фуражка с пуговкой, рыжие кирзовые сапоги, старый потерявший цвет костюм повязан спереди не первой свежести дворничьим фартуком. – Шурум – бурум! Старую бумагу берем, кости берем, тряпье берем, а игрушки дарим, свистульки дарим, воздушные шарик, а?».

Профессия старьевщика, распространенная в конце XIX – начале XX вв., фактически исчезла к 1960-м гг., однако в русской, в том числе и детской литературе (вспомним «Судьбу барабанщика» А. Гайдара) она оставила довольно заметный след. Старьевщики ходили по дворам с тележкой, скупая за бесценок старые вещи, то есть утилизовали ненужный хлам, и оповещали о своем прибытии возгласом «Шурум-бурум»¹. В сказке С.К. Данилова Старьевщик своей одеждой напоминает дворника – его фартук прямо указывает на эту профессию, связанную с уборкой мусора и соблюдением дисциплины. (Дворники вплоть до революции 1917 г. не только убирали, но и охраняли порядок на вверенной территории, приравнивались по статусу к младшим полицейским чинам, имели достаточно высокий оклад и пользовались уважением среди населения²). О профессиональной деятельности Старьевщика свидетельствуют его фартук (принадлежность профессии, связанной с уборкой) и фуражка с пуговкой – знак официального статуса.

¹ Митрофанов, С. «Шурум/бурум» / С. Митрофанов. URL: <http://zagadki-istorii.ru/remeslo-15.html> (дата обращения: 07.05.2017).

² Ищенко И. Хранители улиц / И. Ищенко. URL: <http://www.archnadzor.ru/2007/03/02/hraniteli-ulits/> (дата обращения: 08.05.2017).

Старьевщик сразу берет инициативу в свои руки, он заговаривает-завораживает девочку бормотанием, постоянно повторяя присказку «шурум-бурум», напоминающую волшебное заклятие. Он искушает героиню, предлагая ей новые игрушки в обмен на ненужные старые куклы: «Я вот тебе даю еще три воздушных шарика, да? Потом свистульку, смотри какая свистулька, сто лет проживешь – такой свистульки не найдешь, а хочешь еще тетрадку в линейку? Будешь в нее словарные диктанты писать. А взамен мне ничего не надо, взамен подари, дорогая принцесса, вон ту тряпичную куклу безухую, старую – престарую, вон – вон валяется у крыльца в траве: пёс-барбос рваный нос».

Во время разговора со Старьевщиком Агашка видит все окружающее с точки зрения реальности: волшебные герои замирают, представляя героине возможность самостоятельного выбора. Камердинер превращается в «ободранную», «старую», «лысую» куклу; «безухой», «старой-престарой» игрушкой становится верный пес Арбалет. Как будто устыдившись своей мечты, Агашка становится на сторону Старьевщика – она видит свой сказочный мир с удивительными персонажами в реалистическом свете и совершает обмен, после чего начинает мучиться угрызениями совести. Ее мучения усиливает Сигмочка, прямо обвинившая Агашку в предательстве: «Продали беднягу за пять воздушных шариков. Продешевили, Ваше Высочество, какой солдат был! Прямо полковник! <...> скоро принцесса Агашка всех нас потихоньку Старьевщику распродаст, а тот утащит в Тартарары, откуда нет возврата!».

Агашка не справилась со своей основной функцией – защиты беспомощных кукол, находившихся под ее покровительством. Чтобы исправить роковую ошибку и вернуть Арбалета, героиня предпринимает опасный и трудный поход в Тартарары – царство Старьевщика, где ее ожидает еще одно испытание.

На этот раз Старьевщик предлагает совершенно невероятные и соблазнительные вещи: «шоколадное мороженное, ватрушки с ананасами», «дюжину кукол Синди» и прочие дефицитные вещи, но теперь Агашка не поддается на уговоры Старьевщика, обладающего страшной способностью превращать друзей в хлам. Тогда Старьевщик обманом привлекает Агашку в западню – огромный серый сарай, наполненный забытыми и мертвыми вещами: «на бесконечных темных полках вдоль стен сидели, лежали, стояли старые вещи и старые игрушки: целые ряды покрытых пылью кукол, пупсиков, проколотых мячиков, оловянных солдатиков и лошадок – качалок». Все эти предметы не только утратили

функциональность, они лишены главного – внимания и любви человека. Старьевщик собирает вещи, лишает их возможности контактировать с людьми, то есть обрекает на одиночество (аналог смерти), в отличие от Агашки, с помощью фантазии оживляющей куклы, населяя своим воображением волшебную страну. Припорошив Агашку мертвой пылью, Старьевщик и ее превращает в беспомощную неживую куклу. Только благодаря самоотверженности друзей, а также сверхспособностям Пути и Пуси, Агашка снова возвращается в Страну Неизвестных Зверушек и становится сама собой. Так, благодаря образу Старьевщика можно выделить основную оппозицию, характерную для художественного мира повести-сказки, это оппозиция жизнь – смерть.

Жизнь означает, прежде всего, способность дружить, играть, заботиться друг о друге, посредством чего преодолевается одиночество и заброшенность, маркирующие противоположный полюс смерти. Смерть, то есть небытие понимается в художественном мире С.К. Данилова как неподвижность, заброшенность, ненужность, ассоциирующиеся с пылью, хламом, неспособностью говорить и дышать.

Таким образом, главный конфликт, разворачивающийся в сказке С.К. Данилова, – это конфликт между жизнью и смертью, игрой и дисциплиной, движением и неподвижностью, вниманием и заброшенностью. Старые игрушки символизируют вечные ценности (дружба, взаимопомощь, забота). Им противопоставлены, с одной стороны, неодушевленные реалии нового перестроечного мира (куклы Синди и пр.), с другой – ограничение и контроль, запрет на игру, исходящие от взрослых. Старьевщик как представитель «взрослых» предлагает героине обменять старые ценности на чуждые и фальшивые, красивые внешне, но не обладающие способностью играть, то есть жить. Спасая верных друзей, героиня преодолевает собственную заброшенность, покинутость в «пропащем углу», то есть детском доме.

Особую роль в повести играют таинственные существа, которых нельзя отнести к разряду игрушек, это так называемые киголы (возможно, перевертыш «логики»). В отличие от игрушек, киголы обладают самостоятельностью и независимостью, появляясь как в реальном мире детского дома, так и в сказочном. Киголы создали волшебную страну, построили замок, в котором царствует принцесса Агашка, они миметичны по своей природе, появляются на грани яви и сна и представляют собой существ, обладающих необыкновенными способностями, доводя до абсурда идею научно-технического процесса. Им чужды эмоции и другие человеческие качества, они являются

воплощением чистого интеллекта, что вынуждает их покинуть Землю и улететь в дальний космос, где царствуют вечные холод и пустота. Создатели сказочной страны, в результате собственных экспериментов вынужденные жить под землей, киголы вызывают сочувствие, и в то же время их история служит предупреждением для тех, кто экспериментирует и совершает открытия ради чистого знания, не получая удовлетворения от своих способностей, то есть не умея играть. В отличие от них, правильный выбор совершают бывшие киголы Путя и Пуся, превратившиеся в универсальные игрушки и способные получать удовольствие от игры, не случайно именно они дали название Стране Неведомых Зверушек.

Обращает на себя внимание тот факт, что все любимые Агашкины игрушки ущербны – «старенький, лысый и облупленный» Камергер, безухий и рваный Арбалет, Мокушка – маленькая и толстая девочка «с такими редкими волосиками на голове, что у нее просвечивала розовая макушка» и т.д. Сигмочка, на первый взгляд, лишена этого качества, однако упоминание о том, что у нее 20 ножек, а лицо синее после купания в чернильной реке, свидетельствует о том, что ущербность важна не сама по себе, она является следствием долгого функционирования. Чем больше дети играют с игрушкой, тем большей порче она подвергается в результате активного взаимодействия с ребенком. По этому признаку можно определить, насколько игрушка любима, то есть чаще других используется детьми.

Не случайно, что на противоположном полюсе оказываются новые куклы Синди и прочие игрушки, предлагаемые Старьевщиком. Новые куклы не прошли испытание игрой (дружбой, любовью), оставляющей следы в виде оторванных ушей и облупленной краски. Другую крайность представляют старые, покрытые пылью игрушки, хранящиеся в сарае и механически выключенные из игрового мира.

Интересно, что лаптеплеты, образующие своеобразную колонию и занятые исключительно плетением лаптей, изображены автором с явной иронией. Если игрушки, окружающие Агашку, индивидуальны и неповторимы, (они имеют имя, обладают своей историей, характером, своего рода личностью), то пупсы даются обобщенно. Это продукт массового производства, в наименьшей степени востребованный в процессе игры. Отчасти проблема заключается во внешнем виде пупсов. Стандартные пупсики игрушечной промышленности, распространенные на территории России в 1970–2000-х гг. представляют собой пластмассовые игрушки, отличающиеся плотной структурой (в отличие

от мягких, которых приятно мять, просто брать в руки), наделенные бессмысленным выражением лица. Игрушки – животные или куклы в большинстве своем имеют нейтральное выражение лиц, что позволяет наделять их с помощью фантазии разными мимическими чертами. Спокойно-эпическое выражение дает возможность дорисовать набросок, запечатленный в материале. Другое дело пупсики. Их бессмысленный взгляд вытаращенных глаз, полуоткрытый рот, статуарность (неспособность сгибать – разгибать конечности и пр.) делают их материалом, непригодным для игры, так как этот образ абсолютно закончен и неподвижен. Пупс может играть только одну роль – роль беспомощного младенца.

Мало того, пупсики не индивидуализированы, они стандартизированы, образуя колонию совершенно одинаковых типов. Все пупсы заняты общим делом, они даже говорят одинаково, точнее, повторяют одни и те же фразы, являющиеся своего рода коллективным кредо. Речь пупсов – это клише, воспроизведение уже известной истины, которая механически воспроизводится всеми сразу и каждым в отдельности: «Мы лаптеплёты! Веников не вяжем! <...> Издревле плели! На том и стоим!», «Заладила сорока Якова одно про всякого. Сказано: нетушки вам. Мы заветы свято бережем».

Пупсы становятся пародией на коллективное прошлое нашей страны – от общины до коммуны с их коллективной идеологией. Ограниченность такого рода стратегии подчеркивает их деятельность – пупсы круглосуточно заняты плетением лаптей одного размера. Бессмысленность бесконечной работы, очевидная для Агашки, лаптеплетами отрицается, они гордятся своей самобытностью и верностью устоям.

Итак, в системе персонажей повести можно выделить отдельную группу «взрослых», то есть тех, кто выполняет функции ограничения и контроля – запрещают, наказывают, лишают возможности проявить творческие способности (ставят в угол, оставляют в одиночестве). В самом крайнем варианте эти функции проявляются в образах Старьевщика и киголов. Старьевщик умерщвляет все, что связано с игрой и фантазией. Киголы – логики, рационалисты, деятельность которых становится угрозой существованию планеты, создают волшебный мир, но не способны в нем жить, не понимая красоты окружающего мира, стремясь к холоду и пустоте дальнего космоса, ассоциирующихся со смертью. И тот, и другие обречены на пустоту и одиночество, на то, что преодолевают Агашка и ее друзья, создавая коллектив-семью, реализующий главную потребность ребенка в любви, заботе и внимании.

Игрушки помогают Агашке преодолеть ощущение покинутости и заброшенности, почувствовать себя нужной и желанной в коллективе единомышленников, а главное – преодолеть свое одиночество в «темном-претемном» углу.

Семье-коллективу противопоставляется коллектив-колония, члены которого заняты бессмысленным воспроизведением одного и того же предмета (в данном случае лаптей, совершенно ненужного в современном мире). Неизменность пупсов, их коллективная идеология превратили их в своего рода анахронизм, не случайно их не оказалось на общем празднике в честь избавления от Старьевщика: замкнутость и добровольная ограниченность лишают их права влиться в коллектив игрушек.

Настоящие игрушки образуют жизнеспособную семью, где появляется птенец – младенец, чудесным образом растущий не по дням, а по часам. В этой семье все связаны узами дружбы и взаимопомощи. Ссоры и разногласия решаются в процессе совместной игры, а препятствия преодолеваются совместными усилиями.

Художественное пространство и образы персонажей в сказке Т. Мейко «Зёрнышко»

Наталья Викторовна Безменникова

В литературной традиции выделяется жанр философской сказки (в творчестве Г. Х. Андерсена, К. Д. Ушинского, А. Гайдара, В. Катаева) как феномена двух культур – детской и взрослой. В этом жанре работает Татьяна Ефимовна Мейко, начало творческого пути которой – литературное объединение томского писателя-фантаста Виктора Дмитриевича Колупаева, затем филологический факультет Томского государственного университета и Литературный институт¹. Творчество Т. Мейко практически не исследовано. Исключение – работы Е. А. Полевой, которая определяет её сказки как философские и вписывает в указанную выше литературную традицию². Действительно, сказкам Т. Мейко свойственна «иносказательность, многозначность смысла, который нужно разгадать; ... большую роль играют аллюзии на культурные

¹ Татьяна Ефремовна Мейко: сказки, библиография, рецензии. [Электронный ресурс]. URL: <http://odub.tomsk.ru/ElectronicLibrary/TomskWriters/Meyko.aspx> (дата обращения: 12.08.2015).

² Полева Е. А. Художественное своеобразие прозаических миниатюр-сказок Татьяны Мейко // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2015. Вып. 10 (163). С. 172.

архетипические сюжеты, мотивы, образы»¹. Для её произведений характерны свойственные притче признаки: «неразвёрнутый сюжет, <...> неразработанные характеры, строгая и простая композиция, лаконизм и точность выражения, опора на пресуппозиционные знания слушателя»².

Сказка «Зёрнышко» адресована взрослым и детям, что объясняет особенности её поэтики. Малая прозаическая форма, доступность повествования (отсутствие трудной для понимания лексики, сложных синтаксических конструкций и пр.), сюжетная простота, яркость и метафоричность образов обусловлены адресацией произведения детям³. А отсылки к образам культуры рассчитаны на компетентного читателя. Сказке присущ воспитательный пафос, но благодаря притчевости, она не прямо поучает, а провоцирует поразмышлять над поставленными автором проблемами с позиций разных персонажей.

Повествование начинается словами: «Знаешь ли ты, о чём шелестит и лепечет весной новорождённое зелёное поле? Послушай сказку...»⁴. В зачине Т. Мейко использует традиционные сказочные формулы, в том числе, обращение сказителя к читателю: «Знаешь ли ты?», «Послушай сказку...», настраивая его на определённое восприятие, не исключающее и дидактизм (сказка ложь, да в ней намёк, добрым молодцам урок). История происходит со сказочными персонажами; центральный герой проходит испытания и, преодолев все препятствия, добивается своей цели.

Знакомство с персонажами сказки построено на приёме антитезы. С первого же абзаца они названы по-разному. «Однажды в земле проснулось *зёрнышко*...» и «...сонно отозвалось *зерно*, лежащее рядом...», которое потом будет названо «*зерно лежалое*» (здесь и далее курсив мой – Н.Б.) [с.18]. Зерна олицетворяют человека, а их выбор иллюстрирует две разные жизненные позиции: Зерно – образ человека, боящегося всего нового, неизвестного; Зёрнышко – образ человека пытливого, ищущего, рискующего.

¹ Полева Е.А. Художественное своеобразие миниатюр Татьяны Мейко и Анны Никольской в контексте развития жанра прозаической миниатюры и философской сказки // Сибирская литература XX–XXI века для детей и юношества: тенденции и контекст развития: коллективная монография / Под ред. Е.А. Полевой. Томск: Издательство Томского ЦНТИ, 2015. С. 33.

² Тюпа В. И. Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс. Новосибирск: Изд-во СО РАН, Научно-изд. центр ОИГТМ СО РАН, 1999. С. 385.

³ Полева, Е. А. Художественное своеобразие прозаических миниатюр-сказок Татьяны Мейко // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2015. Вып. 10 (163). С. 174.

⁴ Мейко Т. Пёстрые пёрышки: сказки и рассказы. [Картины Н. Реморовой]. Томск, 2011. 111 с. С. 18. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

Характеристика посредством именования дополняется подбором глаголов, наречий. Зерно на реплики зёрнышка отзывается «сонно». Оно вздыхает, молчит, потому что «скучно и зябко лежать без движения», но не пытается изменить что-либо: «Лучше не будет! Везде одно и то же!» [с. 19]. Зёрнышко же, напротив, совершает множество действий с семантикой поиска, движения, роста, активности (осторожной, но решительной): «проснулось», «выпустило росток», «спросило», «ощупало землю», «стало пробиваться вверх», «всё-такиросло», «вглядывалось», «замерло», «наконец решило» «и опять с усилием потянулось вверх» [с.19]. Трудность движения, небыстрый результат подчёркнуты фразами «...с трудом и усилием...», «...день за днём...».

Особое значение имеет положение персонажей в пространстве. Зерно, бездействуя, лежит под землёй, где темно и сыро. Зёрнышко же, двигаясь, задаёт пространственную вертикаль и вектор движения «низ–верх». Причём относительно небольшой путь Зёрнышка (несколько сантиметров) для самого героя воплощает большую жизненную дорогу. Топос дороги включает семантику случайности, непредсказуемости, в отличие от чётко прочерченного пути, дорога связана с поиском, с неизвестностью¹. Способность отправиться в дорогу, преодолеть путь, достигнув цели, характеризует персонажа, как способного на авантюру, то есть рискованное, потенциально опасное приключение (вспомним, что М.М. Бахтин связывает топос дороги с авантурным романом²). «Зёрнышко само не знало – куда, но что-то смущало его, не давая оставаться на месте» [с. 19].

В сказке Т. Мейко мотив дороги является сюжетообразующим: главный герой проходит испытания и, преодолев все препятствия, добивается своей цели. «Но скучно было *лежать* им без движения»: глагол «лежать», означающий отсутствие движения, задаёт антонимичную дороге семантику, на фоне которой очевидны значения последующего глагольного ряда, развивающего мотив дороги на повествовательном уровне: «зёрнышко *стало пробиваться* вверх», «на пути *встречались...*», «оно всё-таки *росло*», «опять с усилием *потянулось*», «*упорно совершало* свой путь» [с. 19]. Лексемы «вверх», «росло» указывают на вертикаль, а «всё-таки», «опять», «упорно», «вопреки» – на трудности дороги и на то, что зёрнышко – герой, не удовлетворённый той темнотой, которая окружает его, способный преодолевать сомнения,

¹ Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). СПб.: Искусство-СПБ, 2000.

² Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 258.

решительный, целеустремлённый, но не наивный, а думающий. Темнота – метафора не только замкнутого, ограниченного, но и непросветленного, вне знания о мире. Путь, вопреки трудностям и всем препятствиям, завершается победой, итог этого пути – новорождённый росток, пробуждение в новом мире («...ослепительно яркий мир») для новой жизни, а ещё встреча с родственными душами: «Вокруг ... тысячи таких же юных зелёных всходов» [с. 20].

Таким образом, мотив дороги способствует раскрытию и образа зёрнышка, и идеи произведения: «...не отчаивайся и не останавливайся на избранном пути», и тогда труд будет вознагражден: «И вдруг – словно прорвали чёрное полотно – хлынул свет! Мир распахнулся..!» [с. 20] (вновь работает антитеза: замкнутое чёрное / тёмное противопоставлено светлому открытому).

Ещё один приём характеристики персонажей – через речь. У зерна – чёткие, однозначные фразы-клише, полное отсутствие обнадеживающего, позитивного слова. Предложения заканчиваются восклицательным знаком – выражение убеждённости и правоты и даже экспрессивное навязывание своего мнения: «Вот и я говорю, – угораздило нас здесь родиться!»; «Там хорошо, где нас нет!», «Куда ты? Лучше не будет! Везде одно и то же!» [с. 18–19]. Эти фразы метафорически воссоздают образ человека, обо всём имеющего своё мнение, без всякого основания (так как сам он никогда, ничего не видел) полагающего, что он всё знает, владеет печальной истиной.

Иначе выстроены реплики зёрнышка, в которых нет ни нравоучений, ни назидательности. Первая фраза – констатация факта без суждения и оценки, заканчивающаяся многоточием, а значит представляющая незаконченную, неокончательную мысль: «Как темно и сыро...» [с. 18]. Второе предложение – вопросительное: «Неужели во всём мире так же мрачно?», означает сомнение в том, что для других, казалось бы, очевидно, и желание найти ответ самому. Третья фраза констатирует неудовлетворённость имеющимися у зерна объяснениями: «Нет, – пусть всё вокруг мёртвое, но ведь я-то живое!». В последней фразе выражена иная жизненная позиция – не смиряться с той действительностью, которая не устраивает, не сдаваться, а пытаться действовать вопреки трудностям.

Семантически значима последовательность знаков в конце предложений: многоточие (неуверенность) – вопрос (то, с чего начинается движение вперёд, развитие) – восклицательный знак (проявление своего мнения, решения, воли).

Скруплёзная работа Т. Мейко со словом рождает богатые оттеночные значения. Употребление уменьшительно-ласкательного суффикса в именовании «зёрнышко» создаёт образ кого-то юного, молодого; выражения «зёрнышко прошептало испуганно», «ощупало *нежным* ростком» соотносятся с образом ребёнка. Встречаемые на его пути препятствия также названы лексемами с уменьшительно-ласкательными суффиксами: «камешки..., комочки глины... гнилой сучок...». В контексте размышлений самого зёрнышка можно предположить, что речь идёт не о незначительности, малости этих препятствий, а о жалостливом отношении движущегося к свету героя ко всем, кто «были живыми, а теперь умерли». Они названы ласково из перспективы видения самого зёрнышка, испытывающего нежность к окружающему миру и особенно к тем, кто «...слишком долго жили во мраке и одиночестве». Жалко ему и «...то зерно, которое не захотело расти» [с. 18]. И вспоминает зёрнышко о грустном в счастливые минуты своей жизни, что характеризует его как героя неэгоистичного.

В целом, образы персонажей и их сюжетные линии восходят к фольклорному инварианту, многократно использованному в литературе (так вспоминается назидательная сказка про двух мух, попавших в молоко: одна из них умирает, сдавшись, другая взбивает комочек масла и выбирается из трудной ситуации). Но Т. Е. Мейко использует образы, также имеющие устойчивую и богатую семантику в культуре, что не даёт свести сюжет её сказки к прямому назиданию.

Аллюзии, рассчитанные на компетентного читателя, возникают из самого образа – «зерно, зёрнышко» – в прямом значении – «мелкий плод растений; *семя*», в переносном значении – «начало чего-либо; зародыш»¹. На ассоциативном уровне с зерном связаны понятия об истине (зерно истины), о результативности каких-либо *начинаний* (что посеешь, то и пожнёшь).

Литературная традиция осмысления образа зерна берёт начало в мифологических представлениях и Библии. В мифологии зерно олицетворяет органичное единство жизни и смерти: с одной стороны – похоронный обряд (закапывания в землю), с другой, – преодоление смерти, возрождение (всходы)². Мотив умирающего и возрождающегося зерна восходит к Евангелию: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Иоан. 12, 24). Именно так и проис-

¹ Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000.

² Фрейдсберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

ходит в сказке Мейко – лежалое зерно не умерло, считая это своё состояние – жизнью. А зёрнышко, умерев, возрождается – начинается новая жизнь.

Возникает ассоциативная связь и с поэтической мировой традицией: в частности, произведением шотландского поэта – Роберта Бёрнса (1759–1796) «Джон Ячменное Зерно», написанного по фольклорным мотивам, в котором аллегорический образ ячменного зерна является символом вечного перерождения; стихотворением В. Ф. Ходасевича (1886–1939) «Путём зерна», в котором зерну последовательно, от четверостишья к четверостишью, уподобляется душа, страна, народ. И подтверждая семантику зерна как символа торжества жизни, В. Ходасевич завершает стихотворение универсальным обобщением, говоря о «пути зерна» как о мудром пути всего живого: «...Затем, что мудрость нам единая дана: // Всему живущему идти путем зерна»¹.

Таким образом, на интертекстуальном уровне обнаруживаются связи сказки с обширным культурным контекстом. Вероятно, речь идет не о сознательном авторском выстраивании отсылок, а об использовании архетипического образа, который естественно укоренён в литературной традиции.

В финале сказитель вновь, как и в зачине, обращается к читателю: «...Если когда-нибудь тебе вдруг станет трудно и одиноко, темно и холодно, вспомни, как шумит и ликует молодое весеннее поле. И как бы ни было тоскливо, не отчаивайся и не останавливайся на избранном пути. Ведь может оказаться, что ты ещё не до конца родился» [с. 20]. Путь зернышка – жизнеутверждающий, а последняя фраза приглашает к размышлению о себе, об отношении к жизни: существовать – не значит жить. Главное – осознать, что «ты *ещё не до конца родился*», и обрести решимость двигаться, открыть себя и для себя что-то новое, что может каждый и в любом возрасте.

¹ О семантике зерна у В. Ходасевича см. Успенский, П. Творчество В. Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.). Дисс. на соискание ученой степени доктора философии по русской литературе. Татру, 2014. 214 с. [Электронный ресурс]. URL: http://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/43855/uspenskiy_pavel.pdf (дата обращения: 12.10.2016).

ГЛАВА III

АГИОГРАФИЧЕСКАЯ И АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА ДЛЯ ДЕТЕЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Проблемы поэтики современной сибирской агнографической литературы для детей¹

Евгения Константинова Макаренко

Данный раздел посвящён исследованию принципов композиционного построения, сюжетосложения и жанрово-стилевой природы первых образцов региональной детской агнографической литературы. Под региональной агнографической традицией мы понимаем «не столько место создания жития, сколько место духовного подвига святого»². Сибирская агнографическая литература включает в себя те жития, которые написаны о святых, живших и подвизавшихся в Сибири.

Проблемы сибирской агнологии и житийные памятники Сибири в последние десятилетия в гуманитарной науке являются предметом интенсивного исследования, в том числе сибирских ученых (Е. К. Ромодановской³ и ее школы, Н. К. Чернышовой⁴, И. В. Грековой⁵ и др.).

Отдельного рассмотрения требует сибирская агнография для детей, которая остается по-прежнему не изученной в литературоведении. Появившиеся житийные произведения для детского чтения о сибирских святых представляют собой первые образцы в жанре детской агнографической литературы сибирского региона, поскольку ранее

¹ Глава представляет собою переработанный и дополненный материал статьи: Макаренко Е.К. Поэтика современной сибирской агнографической литературы для детей (на материале житийных произведений о святом праведном старце Феодоре Томском) // Вестник ТГПУ. Выпуск 11. Томск: Изд-во ТГПУ, 2016. С. 153-161.

² Семячко С. А. Проблемы изучения региональных агнографических традиций (на примере вологодской агнографии) // Русская агнография. Исследования. Публикации. Полемика. СПб: Издательство «Дмитрий Буланин», 2005. С. 124.

³ Ромодановская Е. К. «Святой из гробницы». О некоторых особенностях сибирской и севернорусской агнографии // Русская агнография. Исследования. Публикации. Полемика. СПб: Издательство «Дмитрий Буланин», 2005. С. 143-160.

⁴ Чернышова Н. К. Состояние и проблемы современной сибирской агнологии // Известия иркутского государственного университета. Серия: Политология. Религиоведение. Иркутск. Издательство: Иркутский государственный университет, 2016. Т.16. С. 74-81.

⁵ Грекова И. В. Эволюция агнографического жанра в функционально-стилистическом аспекте: дис. на соиск. уч. степ. к. филол.н. Кемерово, 2014. 218 с.

подобная литература для детей в Сибири, насколько нам известно, не создавалась. К сибирской агиографии относятся такие книги для детей и юношества, как «Мудрый юноша. Житие святого мученика Василия Мангазейского, пострадавшего на Пасху» в пересказе для детей Т. Сарыевой и М. Смирновой, «Благословенный старец: рассказы из жития святого праведного Феодора Томского» Ю. А. Успеневой, «О дивном старце, стороне сибирской и о людях добрых: Рассказы по мотивам жития праведного Федора Томского» С. В. Татаркиной, «"Сибирский праведник": старец Феодор Томский» монахини Евфимии (Пашенко), «Тайна, унесенная на небо» С. Фонова и др. Довольно большое количество житийных произведений о святом праведном старце Феодоре Томском, вероятно, вызвано притягательностью таинственной биографии праведника, которая так и осталась до конца не раскрытой. В нашей работе мы остановимся на исследовании поэтики житийных текстов о старце Феодоре Томском, которые, с одной стороны, представляют собой первые образцы складывающейся сибирской детской агиографии, с другой стороны, являются репрезентативными текстами, на примере которых можно исследовать основные принципы художественной поэтики современной детской житийной литературы.

Такой важный признак определения региональной литературы, как географическое положение территории, заставляет обратить особое внимание на образ Сибири, представленный в сибирской агиографии¹, тем более что сибирский локус является оправданным для подвижнической жизни своей удаленностью от культурного центра, суровой природой, как пространство кары и наказания, «давно закрепившее за собой репутацию «страны изгнания»² и в то же время «края лиминальной полусмерти, открывающей проблематичную возможность личного

¹ Надо заметить, что житие святого праведного старца Феодора Томского не относится к распространенной сибирской жанровой разновидности житий «святого из гробницы» (Е. К. Ромодановская). Однако имеется объединяющее жития этой разновидности и рассматриваемые нами житийные произведения о томском святом наличие тайны происхождения и биографии святого. Но если в житиях о святых Василии Мангазейском, Симеоне Верхотурском и других сибирских чудотворцах отсутствие полных биографических сведений связана с тем, что о них узнали и они были прославлены после своей кончины, то невыясненность обстоятельств досибирского периода жизни старца Феодора обнаружилась еще при его жизни и сохранилась до наших дней. Некоторое сходство можно обнаружить в житиях двух сибирских праведников – Симеона Верхотурского и праведного старца Феодора: оба были знатного происхождения, взяли на себя подвиг странничества, пришли в Сибирь, где подвизались.

² Анисимов К. В. Проблемы поэтики литературы Сибири XIX – начала XX веков: Особенности становления и развития региональной литературной традиции. / Автореф. дис. на соиск. уч. степ. д. филол. н. Томск, 2005. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/problems-poetiki-literatury-sibiri-xix-nachala-xx-vekov> (дата обращения: 18.07.2016)

возрождения в новом качестве и соответствующего обновления жизни»¹. Однако необходимо учитывать, что в житийном каноне доминантным в художественной поэтике является образ святого и его подвижническая жизнь, место же и условия пребывания подвижника важны только как фактор условий, помогающий или мешающий спасению праведника. В связи с этим все ландшафтные, культурно-исторические особенности Сибири, местный колорит в агиографическом тексте важны не сами по себе, а в отношении к святому, поэтому в тексте они представлены очень скупой и неконкретной и подчинены цели представить исторически достоверные сведения о жизни праведника. Однако в детских житиях специфический адресат – ребенок – и такие коммуникативные цели, как просветительская, образовательная и воспитательная определяют разные стратегии персонологического моделирования текста, позволяющие описать редуцированные во «взрослых» житиях стороны жизни святого. Авторские коммуникативные цели детских агиографических текстов способствуют более подробному и разнообразному раскрытию сибирской темы, чем она представлена в канонических житиях.

Произведения представителей сибирской словесности – Ю. А. Успеневой и С. В. Татаркиной² – отличаются от книг других писателей и, несмотря на различия в индивидуальной стилистической манере повествования, достаточно похожи друг на друга в композиционном принципе построения книги о святом и заметной ориентацией на предтекст – «Житие святого праведного старца Феодора Томского», составленное игуменом Силуаном (Вьюровым) (2005 г.). Достаточно обратить внимание на то, что обе эти книги содержат вступление, которое присутствует в житии о старце Феодоре Томском, но, в отличие от пролога, написанного в риторическом стиле, в детских житиях вступительная часть произведения представлена в иной стилистической манере и посвящена непосредственному обращению автора к юному читателю, духовно-нравственным наставлениям и краткому комментарию к предстоящим рассказам. Соотнесенность произведений томских писательниц с формально-смысловой организацией исходного текста жития видится в следовании основной авторской стратегии описания биографии старца Феодора, при которой внимание читателя переносится с заключающей в себе «внешнюю» тайну и интригу биографии святого на таинственный смысл его духовного подвига.

¹ Тюпа В. И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 28.

² Две рассматриваемые нами писательницы – Ю. А. Успенева (1977 год рождения) и С. В. Татаркина (1978 год рождения) родились в г. Томске.

Обе книги томских писательниц включают в себя ряд рассказов, которые посвящены важным и поучительным эпизодам из жизни святого. Каждый рассказ экономен по количеству вводимых образов и мотивов, обладает ситуативной конкретностью и при этом входит в общую сюжетную канву книги, представляющую собой хронологически последовательную биографию старца, начиная с появления Феодора Кузьмича в Сибири и завершая его преставлением и посмертными чудесами.

Определенное сходство книг о святом праведном старце Феодоре двух томских писательниц неслучайно и связано с историей создания этих текстов. Ю. Успеньева и С. Татаркина сформировались в кругу научной интеллигенции г. Томска, закончили томские ВУЗы, имеют филологическое образование и хорошо знают церковную жизнь Богородице-Алексиевского монастыря, в котором находятся мощи св. прав. Старца Феодора Томского. Более того, именно Богородице-Алексиевский монастырь являлся в период их творчества духовным центром для них обеих. Обе писательницы ориентировались на одинаковые источники при создании своих агиографических произведений для детей – это «Житие святого праведного старца Феодора Томского» и известные исторические исследования о биографии святого¹.

Книга Ю. А. Успеневой «Благословенный старец: рассказы из жития святого праведного Феодора Томского» опубликована в 2010 году и была отмечена дипломом II степени в номинации «Лучшая детская книга» в рамках московской ежегодной церковно-общественной выставки «Православная Русь» в V открытом конкурсе изданий «Просвещение через книгу». Текст книги сопровождают яркие и красочные иллюстрации, сделанные томским художником О. Нечаевой.

В произведении Ю. А. Успеневой присутствуют многие факты из канонического жития святого и представлены в той же последовательности, так что первые и последние рассказы имеют тождественные или схожие с предтекстом названия: «Пролог», «Появление в Сибири», «Чудесные столбы», «Кончина».

Основные рассказы агиографической книги – духовно-назидательные истории патерикового типа о важных биографических эпизодах и чудесных случаях из жизни сибирского праведника («Про священника», «Тихий странник», «Каторжный», «Холстинки», «Сашенька», «Свет от иконы», «Дрова», «Святой старичок», «Пожар») – актуализируют отдельные фрагменты текста канонического жития, которые

¹ Громыко М. М. Святой праведный старец Феодор Кузьмич Томский – Александр I Благословенный. Исследование и материалы к житию. М.: "Паломник", 2007; «Кто он? Император Александр I. Старец Феодор Кузьмич. Святой Феодор Томский». Томск, 2004. – 806 с.

являются развернутыми переложениями лаконично представленных в центральной части предтекста событий. Например, достаточно кратко описанный в житии старца Феодора Томского случай о проявленной скупости жены купца Ф. Хромова, которая была обличена прозорливым праведником («Когда старец жил на Красной речке, однажды его посетили купец Хромов и его супруга. Перед отъездом Хромов велел жене взять старцу на рубашку хорошего тонкого холста. Но она подумала: «Зачем старцу хороший холст?» И взяла похуже. Когда приехали к старцу и она стала отдавать ему холст, то он обратился к ней со словами: «Ведь тебе было велено привезти тонкий холст, нужно было исполнить. Но, – добавил затем старец Феодор, – для меня, бродяги, и этот очень тонок»¹) развернут писательницей в композиционно завершенный и подробный рассказ, представляющий собой линейное развертывание текста с включением в него описания купеческого быта («Всё ладно и красиво в комнате у Натальи Андреевны: подушечки вышиты, разнаряжены на диване вдоль стенки стоят, узорные шторы весёлым рисунком на окне светятся, а самовар-то на столе какой важный красуется!»²), ретроспективного плана (история знакомства купца Семена Хромова со старцем), диалогов и развернутых внутренних монологов героев (например, «И зачем старцу тонкий холст? – подумала про себя Наталья Андреевна. – Как он неприметно всегда одевается, и жизнь сам себе такую суровую устроил, что и незачем, верно, ему в тонкие холсты наряжаться. Отвезу-ка я ему вот этот кусочек, попроще. А тот мне и самой куда-нибудь в дело пригодится.» [с.39]), с введением вымышленных персонажей (Семен-кузнец и его дети) и побочных сюжетных линий. В этом рассказе можно выделить четкие композиционные части: зачин («История эта приключилась ещё в те времена, когда Феодор Кузьмич жил на Красной речке» [с. 36]), основная часть и финал с назидательной моралью, которую выводит для себя сама героиня: «И впредь, с кем бы ни встречалась – страннице ли какой одежду или провизию случится подать, подругам ли своим на именины подарочек выбрать, или кому-то ещё – всегда старалась давать самое лучшее» [с.40]). Принцип развертывания кратких эпизодов из жития святого праведного старца Феодора Томского в более полные и подробные повествования, введение в художественный житийный текст для детей новых художественных компонентов (диалоги, монологи,

¹ Житие святого праведного старца Феодора Томского / Сост. Игумен Силуан (Вьюров). Издание третье (дополненное). Томск: Богородице-Алексиевский монастырь, 2010. С.14.

² Успеньева Ю. А. Благословенный старец: рассказы из жития святого праведного Феодора Томского». М.: Спасское братство, 2010. С.40.

описания, моральные сентенции) позволяет говорить о креативном типе художественной интерпретационной стратегии¹ писательницы, создавшей на основе содержания предтекста совершенно новое религиозно-художественное произведение.

В отличие от объективного, строгого научно-описательного стиля повествования жития о старце Феодоре Томском, книга Ю. А. Успеневой, начиная с вступления, написана, в основном, в сказовой манере повествования: «Много про него говорили: и бедняки на улицах, и те, кто шпаги сбоку пришиливают да в каретах заезжают на Хромовку, к старцу в хибарку наведаться. Мол, так и напоминает старец-то наш того – Освободителя Александра, который из-под французов нас вывел: и рост, и стать, и лик похож будто. И много ещё таких историй нам рассказывали. Но то не наш рассказ, наш – про другое. Про то, как жил однажды в Томске дедушка всем видом простой, обычный, а на службу ходил не к купцу, не к губернатору, а к самому Господу Богу» [с. 6]. Автор детского жития использует фольклорные стилистические элементы, знакомые детям по преданиям, легендам и сказкам, такие как типичные формулы фольклорной стилистики («жил-поживал», «ну так слушай»), уменьшительно-ласкательные суффиксы («дедушка», «старичок»), повторы прилагательных («на синем-синем небе»), образные сравнения («глаза его при этом засверкали, как грозные огни») и др. При этом повествование построено на чередовании «живой» разговорной речи, которая ведется от лица рассказчика, и «авторского» слова, стилистика которого соответствует литературной норме и появляется как в общей ткани повествования, так и в комментариях (например: «В те времена Сибирь была дальней окраиной обширной Российской империи» [с.30]). Речевые формы сказового повествования «строят» образ анонимного рассказчика – мудрого взрослого человека, вышедшего из народной среды. Можно предположить, что подобная речевая манера повествования используется с целью сделать рассказ более доступным для понимания ребенка, так как имитация устной речи, традиции фольклорных жанров близки и понятны детскому восприятию. Кроме этого, старец Феодор Томский жил в свой сибирский период среди крестьян и простого люда, поэтому сказовая манера повествования помогает воссоздать атмосферу жизни, в которой жил и подвизался Феодор Кузьмич. Завершающее вступление к книге обращение к юному читателю («Жил-поживал, и много историй

¹ Шкуропацкая М. Г. Толкования псалмов: лингвоперсонологический аспект // Языковая личность: Моделирование, типология, портретирование. Сибирская лингвоперсонология. Ч. 2 / Под ред. Н. Д. Голева, Н. В. Мельник и С. В. Оленева. – М.: ЛЕНАНД, 2015. С. 256.

с ним приключилось таких интересных, что заслушаешься. Ну так слушай...» [с. 6]) и приглашение его к слушанию, характерное для народной сказки, моделирует ситуацию рассказывания взрослым интересного предания старины для ребенка. Для повествования характерны субъективно-авторская модальность, эмоциональность, оценочность («Да и кобыла у этого человека была такой редкой красоты, что заглядишься. Такая не у всякого богача-то отыщется!» [с. 8]), психологизм, дидактика и назидательность, выраженная автором эксплицитно («Вот какую силу имеет наше человеческое слово! Им и спасти, и погубить человека можно!» [с. 24]) и имплицитно через конструирование ситуаций ценностного выбора героев.

Поэтика житийного произведения Ю. А. Успеньевой строится на синтезе исторического и легендарного. Начиная с вступления, введение сказового стиля создает проницаемую границу между исторической правдой, связанной с описанием жизни города Томска XIX в., биографией святого и легендарным, полным чудес миром далекого прошлого сибирской земли. Чудесно-легендарный и реально-исторический пласты в художественном мире автора реализуются в двойном хронотопе, которым открывается вступление жития: «Томск – теремград, город чудной резьбы старинных деревянных домов девятнадцатого, уже чуть-чуть сказочного века» [с. 5]. В этом предложении соединяются номинация реально существующего топонима «Томск» с эпитетом из фольклорной традиции «терем-град», номинация исторического времени «XIX век» с определением-эпитетом «чуть-чуть сказочный». Образ святого праведного старца Феодора Томского также описан достаточно реалистично («Кандалы мешали, еда была плохая, но Феодор Кузьмич, как и прежде, был ласков и внимателен ко всем. Одному корочку хлеба свою передаст, другому на остановке после долгого перехода улечься поудобнее поможет..!» [с.13]) и в то же время напоминает знакомого по былинам и легендам образ доброго, наделенного чудесной силой и мудростью старика: «Ходит старичок в балахончике, не скрывается. Спросишь – ответит, а не спросишь – дальше пойдёт своей дорогой, только так посмотрит – будто ясным светом тебя всего, с головы до ног озарили» [с. 5-6]. При этом в соответствии с агиографической традицией образ святого раскрывается через описание его духовных подвигов (пост, молитва, странничество), поступков милосердия и любви к ближним, которые показывают юному читателю святость старца.

В самих рассказах исторический реалистический пласт начинает преобладать над сказочным и постепенно появляются приметы исторического времени и пространства: «Только однажды осенью, в погожий денёк, когда на синем-синем небе светятся своими пёстрыми листьями леса, в пригород Красноуфимска, а город этот находился в Пермской губернии, въехал необычный всадник» [с.8]. Упомянутые в рассказах сибирские города Томск, Иркутск, Краснореченск, Зерцалы, Ачинск, Красноярск оказываются наделенными такими приметами сибирского топоса, как удаленность от центра («В те времена Сибирь была дальней окраиной обширной Российской империи»; «глухая Сибирь»), суровый климат («Дело было зимой в Красноярске. На дворе стоял февраль, и весь город по самые высокие заборы замело снегом. Снег гнул к земле тяжёлые ветки, забирался в самые дальние уголки и закоулки» [с. 21]), как место ссылок, заселенное странным и неблагополучным людом («И по доброй воле сюда ехали только безземельные крестьяне, казаки, ищущие свободы, да золотопромышленники всех мастей. Присылали сюда и ссыльных, которые своей свободой, напротив, не имели – их отправляли в Сибирь в наказание за преступления» [с. 30]). Наибольшая этнографическая достоверность достигается описанием конкретного пространства г. Томска XIX в., топонимикой улиц («От Воскресенской горы до купеческой усадьбы рукой подать: всё прямо и прямо по Монастырской улице, мимо Алексиевского монастыря...» [с.70]), историческими справками и комментариями. Надо отметить, что книга Ю. Успеневой насыщена богатой учебно-познавательной информацией исторического, географического, этнографического характера, помогающей воссоздать облик Сибири конца XIX в., который раскрывается и в самих сюжетах, и в бытовых зарисовках, в описании природного и цивилизованного планов этого особого региона России. Встречающиеся старославянизмы, устаревшие или незнакомые слова, обозначающие предметы быта и хозяйства прошлых веков, исторические события объясняются как в самом тексте (например, «кандалы – тяжелые железные обручи, скрепленные между собой цепями» [с. 13]), так и в специально выделенных на полях комментариях. Таким образом, житийное произведение Ю. А. Успеневой несет в себе не только воспитательные, назидательные функции, но имеет задачи учебно-просветительского и образовательного характера.

Книга другой томской писательницы С. В. Татаркиной «О дивном старце, стороне сибирской и о людях добрых: Рассказы по мотивам жития праведного Федора Томского» отличается иным стилем

художественного повествования, который характеризуется строгостью, серьезностью, объективностью. В предисловии, выдержанном в научно-публицистическом стиле, автор приглашает к чтению книги с подчеркнуто уважительной дистанцией к адресату («Надеемся, что чтение этой книги никого не оставит равнодушным»¹), обращается к читателям с просветительно-дидактической установкой, объясняя феномен святости, а также проясняя свою писательскую стратегию: «Помещаемые ниже рассказы повествуют о некоторых событиях, связанных со старцем Фёдором Кузьмичом. Все эти события известны и описаны в житии праведного Фёдора. Но изложенные в форме рассказа они украшаются многими дополнительными подробностями и позволяют очень живо представить и самого старца Фёдора, и знакомых ему людей, и то время, в которое он жил» [с. 3]. Писательница, отталкиваясь от предтекста, также использует креативный тип интерпретационной стратегии. Форма организации рассказов определяется сменой повествователей: нейтрального повествователя и персонажей, рассказывающих истории (например, дядя Савва в рассказе «Не может быть!»), которые являются участниками событий и имеют, в большинстве случаев, исторического анонимного прототипа (раскайавшийся разбойник – дядя Савва; придворный, узнавший царя Александра I в нищем Феодоре Кузьмиче, – князь Михаил Алексеевич), и в произведении наделены вымышленной биографией. При этом некоторые рассказы построены по драматургическому принципу – экспозиция, завязка, развитие события в диалогах и монологах, кульминационная часть и финальная завязка с назидательным эпилогом. Герои часто раскрываются через самовысказывание, которое становится средством характеристики говорящего и приемом наглядного развертывания основной темы.

Введение в агиобиографический сюжет вымышленных ситуаций и героев обусловлено попыткой автора соединить историческую правду и художественный вымысел. Вымышленным героям можно придумать нужную судьбу и понятную современному юному читателю психологию, тем более что во многих рассказах героями являются дети или отроки. С. В. Татаркина признавалась, что использовала вальтер-скоттовский принцип сюжетно-композиционного построения рассказов, при котором исторические лица (старец Феодор Кузьмич, семья Хромова, Сашенька и др.) появляются в окружении вымышленных персонажей, обыкновенных людей.

¹ Татаркина С. В. О дивном старце, стороне сибирской и о людях добрых: Рассказы по мотивам жития праведного Федора Томского. Томск: Издательство ТГПУ, 2009. С.3.

Образ святого праведного старца Феодора Томского представлен достаточно реалистично и раскрывается с помощью таких приемов создания характера, как портретная характеристика, описание речевого поведения, поступков (дела милосердия, помощь в исцелении или совете), подвигов (пост, непрестанная молитва, странничество) и духовных даров (прозорливость, исцеление, утешение) святого, использование разных способов передачи внутреннего монолога, направленных на раскрытие духовного устройства старца («Вот и сейчас он шёл и просил Господа, чтобы Он укрепил отца Никифора, чтобы сомнения и подозрения не терзали его доброе сердце. И в этой тёплой молитве о ближнем Фёдору Кузьмичу открылась вся красота души отца Никифора, который, не задумываясь, отдал бы и жизнь свою за Веру православную» [с. 11]) и др. Своеобразие авторского стиля С. В. Татаркиной проявляется в глубоком психологизме ее прозы. Все внимание автора концентрируется на душевном мире героев, который раскрывается в передаче их ощущений и эмоциональных переживаний («История крестьянина сильно взволновала Митю. И сейчас он досадовал и злился на самого себя. Ему было стыдно перед дедом, который проявил столько великодушия и любви к этому несчастному человеку» [с. 43]), передаче динамики чувств, духовных и душевных состояний персонажей («Как он смог об этом узнать?» – мелькнуло в голове у разбойника. А дальше... Дальше он уже не понимал, что с ним происходит. Не помнил он, как выскочил из дома и как очутился в лесу. Только в ушах всё ещё продолжали звучать слова седовласого старика. И такой нестерпимой болью отдавались эти звуки в сердце, что не выдержал он и закричал, словно дикий зверь» [с. 25]). Нередко какая-нибудь деталь или событие включает ассоциативный механизм мышления, помогающий герою лучше понять данную ситуацию («Но вдруг через мгновение я ясно осознал, что уже видел это лицо. Чем больше я вглядывался в него, тем знакомее оно мне казалось. «Где же? Где?» – мучительно думал я. В моей памяти сначала возник Петербург, его дворцы. А потом почему-то я вспомнил торжественное богослужение в Александро-Невской лавре. У императора Александра Павловича был тогда День Ангела. Вместе с ним вся светская знать, в том числе и я, были на этой праздничной службе. «При чём тут император Александр и этот босоножий нищий старик?» – сказал я сам себе, желая прервать воспоминания, и вновь посмотрел старику в глаза. И тут не знаю, как это произошло, но с моих уст сорвалось: «Александр Павлович, неужели это вы?» [с. 41]).

Если писательскую стратегию Ю. А. Успеневой условно можно назвать экстравертной и экстенсивной, направленной на раскрытие многих сторон жизни – и внутреннего мира героев, и описания окружающей обстановки, которая включает в себя культурно-исторический контекст эпохи, то принцип повествования С. В. Татаркиной можно обозначить как интровертный, направленный на изображение внутреннего пространства героев, раскрытие побуждений, чувств и эмоциональных реакций личности. Таким типом повествования объясняется достаточно скупое и неконкретное представленный сибирский тоpos. Перечисление наименований сибирских городов (Белоярск, Красноярск, Томск), упоминания некоторых реалий этого региона далекой эпохи (ссылки), лаконичное описание климата («и это зимой-то, когда воздух от мороза трещал» [с. 44]) создают достаточно обобщенный и в соответствии с исторически сложившимся стереотипом образ Сибири. В книге С. В. Татаркиной воспитательная и назидательная функции превалируют над учебно-образовательной.

Житийное произведение монахини Евфимии (Пашенко)¹ «Сибирский праведник: старец Феодор Томский» является по объему более кратким, по сравнению с вышерассмотренными, не имеет членения текста на части и композиционно построено по принципу «текст в тексте», при котором вымышленная история о ребенке обрамляет биографию святого, состоящую из назидательных эпизодов из его жизни. В жанровом плане произведение монахини Евфимии продолжает традицию нравоучительных рассказов, которая строится вокруг поступка героя-ребенка. Осознание сделанного плохого поступка и исправление главного героя происходит под влиянием мудрого наставника, объясняющего важные жизненные установки. В произведении «Сибирский праведник: старец Феодор Томский» рассказ начинается с проступка мальчика Димы, который огорчился при виде посещения храма и участия в таинстве елепомазания бомжоватого дворника Васьки. Для исправления мальчика его крестный отец священник Николай рассказывает ему историю о сибирском бродяге, который теперь прославлен в лике святых – старце Феодоре Томском. Мальчик Дима своим поведением и словами раскрывает эмоционально-душевный мир ребенка, «страстную часть души», но после знакомства с примером праведной жизни старца Феодора он исправляется. Сначала в Диме показаны действия страстей зависти («к великой зависти Димы»²), тщеславия («тот

¹ Монахиня Евфимия (Пашенко) (1964 год рождения) родом из г. Архангельска.

² Евфимия (Пашенко), монахиня. «Сибирский праведник»: старец Феодор Томский. М.: Местная религиозная организация Православный приход храма Святого Духа сошествия на Лаза-

ощущал себя, как говорится, в центре всеобщего внимания» [с. 5]) и жестокосердия, но после рассказа священника Николая мальчик получает духовно-нравственный урок, раскаивается в своем немилосердном отношении к дворнику Ваське и исправляется.

Кольцевая композиция строится на двойном хронотопе: время вымышленных героев – о. Николая и его крестника Димы – относится к современности, пространство – Архангельск. Житийный хронотоп включает в себя другое пространство (Сибирь) и прошедшее время (XIX век). В связи с этим заметим, что в произведении монахини Евфимии (Пашенко) в большей степени представлен топос Архангельска, чем Сибири (не считая таких общих замечаний: «на дорогу, по которой гнали в Сибирь арестантов» [с. 15]). Это не случайно и объясняется предшествующим творчеством писательницы, занимавшейся краеведением Архангельской области и издававшей по этой теме книги, одна из которых – «Очерки о храмах и монастырях Архангельской области XVII–XX вв.». Принципы композиционного построения житийного произведения и вышеупомянутые вымышленные персонажи перешли в ее агиографическое произведение из ранее написанных краеведческих рассказов¹. Предшествующая деятельность писательницы как краеведа проявляется также во включении в художественный текст разного рода исторических фактов и культурно-бытовых реалий прошлых веков, однако, надо заметить, что эта информация относится к истории и быту людей не столько сибирского региона, сколько российского (например, «Кстати, знаешь, что в старину крестьянин обычно дарил тому, кто обучал его ребёнка грамоте? Новую шапку и горшок каши. Тебе смешно? Только знаешь, Дима, для кого-то и такой подарок был не по карману. А Фёдор Кузьмич учил крестьянских детей совершенно бесплатно» [с. 17]). Наличие в тексте информации учебно-образовательного характера позволяет выделить в качестве коммуникативных целей этого произведения не только воспитательную, дидактико-назидательную, но и просветительно-образовательную.

В двух взаимосвязанных сюжетных линиях произведения – вымышленной и агиобиографической – участвуют разные действующие лица: в вымышленной сюжетной линии соблюдается парность

ревском кладбище гор. Москвы Московской епархии Русской Православной Церкви (Издательство Сестричества во имя святителя Игнатия Ставропольского), 2012. С.4.

¹ Как признается в своем интервью писательница, «я написала цикл краеведческих рассказов о городе Архангельске, героями которого стали мальчик Дима и его крестный отец Николай – своего рода «занимательное православное краеведение». А потом перешла к художественным текстам» // Монахиня Евфимия Пашенко. Краткая биография. [Электронный ресурс]. URL: <http://childrenbook-m.ru/authors/monakhinya-evfimiya-paschenko>

в построении системы персонажей – наставник и ребенок, в агиографической части произведения ключевой фигурой является святой праведный старец Феодор Томский. Диалог-беседа между Димой и его крестным отцом проходит в неофициальном коммуникативном пространстве и отражает спонтанный устный диалог, функцией которого является знакомство с важными и назидательными эпизодами из жития святого: «Так ведь это же всё было в старину! – воскликнул Дима.

– Да ещё и с монахом! А этот Васька кто такой?

– Эх, Дима, Дима! – вздохнул отец Николай. – Ничего-то ты не понял! Не в том дело, где человек живёт и как он одет, да сколько у него денег в кармане, а в том, что у него на душе. Как раньше говорили: «Хоть шуба и овечья, да душа человеческая». А ты знаешь, что у нас в России был человек, которого при жизни осудили, как бродягу, и сослали в Сибирь. Зато потом, спустя почти сто лет после его смерти, причислили к лику святых. Что ты удивляешься? Разве тебе никогда не приходилось слышать о праведном Феодоре Томском?» [с. 7].

Задающий вопросы и слушающий рассказ о. Николая Дима выполняет в художественном тексте функцию имплицитного читателя – ребенка. Рассказ о. Николая построен по законам разговорной речи, при которой последовательность повествования прерывается воспоминаниями, ассоциациями, жизненными примерами, комментариями и назиданиями.

Если житийные произведения Ю. А. Успеневой и С. В. Татаркиной строились с помощью креативной интерпретационной стратегии по отношению к предтексту, то монахиня Евфимия (Пашенко) в центральной части, содержащей агиографический материал, более точной и дословной передачей фрагментов текста из канонического жития святого праведного старца Феодора Томского придерживается копиальной интерпретационной стратегии при моделировании художественного текста.

Житие святого праведного старца Феодора Томского	Текст монахини Евфимии (Пашенко)
«Однажды к праведному Феодору приезжал купец Нацвалов. Когда он вошел в келлию старца, тот внезапно обратился к нему с вопросом: «Зачем ты взял медные деньги? Они положены не для тебя». Незадолго перед этим Нацвалов действительно	«Ехал однажды в гости к старцу Фёдору один купец. И по дороге нашёл несколько медных монет. Как говорится, мелочь. Да только купчина рассудил иначе: «Раз ничё, так будет моё. Копейка рубль бережёт». И сунул находку себе в кошелёк. А как пришёл он к Фёдору Кузьмичу, старец ему и говорит:

поднял где-то несколько обретенных неизвестно кем медных монет» [с. 14].	«Ты зачем медные деньги взял? Они не для тебя были положены». Ведь и впрямь: чужое взял – всё равно, что украл» [с. 19].
--	--

Как видно из сравнения этих двух фрагментов текстов, писательница воспроизводит эпизод из жития старца Феодора Томского, буквально и дословно передавая слова сибирского праведника, лишь немного меняя порядок слов; творческой же модификации подвергается та часть текста, которая связана с второстепенным и не обладающим исторической конкретностью образом – купцом.

Последний анализируемый нами текст С. Фонова¹ «Тайна, унесенная на небо» принципиально отличается от рассмотренных выше произведений по ориентации его на предтекст, композиционному построению и стилю повествования. Вероятно, автор при написании произведения опирался не на «Житие святого праведного старца Феодора Томского», а на другие исторические источники, поскольку в его небольшом по объему тексте актуализируются отсутствующие в житии факты, такие как, например, знакомство царя Александра I со святым преп. Серафимом Саровским, неожиданная встреча служившего в Санкт-Петербургском военном гарнизоне казака Березина с Феодором Кузьмичом и др. Сергей Фонов строит свою авторскую стратегию, сделав акцент на загадке происхождения старца Феодора («Самый загадочный святой русской земли – это праведный старец Феодор Томский»²), которая придает «сенсационный» характер его произведению. Собственно житийная часть в произведении отсутствует, и повествование строится как передача слухов, толков, рассказов свидетелей чудесных и неожиданных встреч со старцем Феодором или императором Александром I («Но, как говорится, мир молвой полнится. Приехал к одному из жителей станицы родственник из далекой Тамбовской губернии. Поведал событие, которым еще больше озадачил сердца простых крестьян» [с. 8]). В таком построении житийного сюжета видятся традиции исторических анекдотов, а также жанров легенды и исторического предания. Отсутствие в этом произведении последовательного описания жизни старца Феодора приводит к редукции событийной на-

¹ О писателе Сергее Фонове нам не удалось найти биографической информации, но есть основания предполагать, что он живет в центральной части России.

² Фонов С. Тайна, унесенная на небо. М.: Местная религиозная организация Православный приход храма Святого Духа сошествия на Лазаревском кладбище гор. Москвы Московской епархии Русской Православной Церкви (Издательство Сестричества во имя святителя Игнатия Ставропольского), 2009. С. 3.

сыщенности сюжета. С. Фонов только актуализирует и комбинирует отдельные фрагменты из разных источников жизнеописания сибирского святого, которые помогают читателю «вычислить» правильную версию его происхождения и образа жизни в досибирский период. Сибирский топос, кроме упоминания «удивительно красивого города Томска», в котором находится Богородице-Алексиевский монастырь, в этом житийном произведении никаким образом не представлен.

Можно сделать следующие выводы. Четыре житийных произведения для детей о святом праведном старце Феодоре исследовались по нескольким параметрам: соответствие предтексту и реализация определенного типа художественной интерпретационной стратегии автора при моделировании нового текста – креативной или копиальной, композиционное построение жития, жанрово-стилевая природа произведения, принципы изображения образа святого и способы описания сибирского топоса. Произведения для детей Ю. А. Успеневой, С. В. Татаркиной, монахини Евфимии (Пашенко) достаточно близки предтексту в композиционном построении агиографического сюжета, передаче облика и образа жизни святого, авторской концепции жития, которая выражается в перенесении акцента с биографической тайны происхождения Феодора Кузьмича на описание духовного подвига святого. Томские писательницы создавали свое произведение, отталкиваясь от «Жития святого праведного старца Феодора Томского», используя креативный тип художественной интерпретационной стратегии; монахиня Евфимия (Пашенко) более точным воспроизведением некоторых эпизодов текста жития в агиографической части своего произведения следовала копиальному типу интерпретационной стратегии при создании религиозно-художественного произведения. Все рассмотренные книги для детей отличаются разными принципами композиционного построения текста и жанрово-стилевой спецификой, что обусловлено лингвоперсонологическими особенностями авторов.

Рассмотренные четыре житийных текста являются разными вариантами детской сибирской агиографии, поэтика которых строится на общих художественных принципах, характерных для современной детской агиографической литературы¹, и зависят от коммуникативной цели произведения. Так, образовательная цель детского жития находит выражение в описании природных условий, этнографических особен-

¹ Основные жанрово-стилевые традиции современной агиографии исследованы в статье Е.К. Макаренко «Жанровые модификации современных агиографических произведений для детей» // Вестник ТГПУ. Выпуск № 10. Серия: 10 Гуманитарные науки (Филология). Томск: Изд-во ТГПУ, 2015. С. 157-165.

ностей и местного колорита Сибири. Педагогическая стратегия детских писателей часто реализуется в выраженном психологизме жития. Авторские намерения привлечь внимание ребенка и увлечь его рассказом находят выражение в введении фольклорной сказочной стилистики, в использовании диалогической формы повествования, акцентировании на интересных и загадочных эпизодах из биографии святого.

Необходимо отметить, что какими-либо структурными или содержательными особенностями агиографические тексты для детей о сибирском святом не отличаются от других житийных детских произведений. Географический принцип выделения сибирской детской агиографии, который выражен в подробном представлении образа Сибири, также не может быть важным определяющим признаком региональной литературы, так как, не считая упоминания топонимов сибирских населенных пунктов и неконкретного описания ландшафта, климата и культурно-исторических реалий, образ Сибири представлен обобщенно и непоследовательно в большинстве рассмотренных текстов. Поэтому можно с условностью говорить о региональной поэтике сибирской агиографической литературы для детей. Поэтика современных житийных произведений обусловлена, в большей степени, принципами персоналогического моделирования текста, а не региональным фактором.

Автобиографическая проза о детстве сибирских писателей второй половины XX – начала XXI века¹

Елена Александровна Полева

Традиции автобиографической прозы о детстве и для детей были заложены в реалистической литературе XIX века: «Детство» (1852) Л.Н. Толстого, «Детские годы Багрова-внука» (1858) С.Т. Аксакова, «Детство Тёмы» (1892) Н.Г. Гарина-Михайловского². В начале XX века

¹ Раздел представляет собою переработанный и дополненный материал статей: Полева Е. А., Писаренко А. Е. Приемы психологизма в рассказе В. Распутина «Уроки французского» // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2016. Вып. 11 (176). С. 131-136, Полева Е. А. Жанр автобиографического миниатюрного рассказа о детстве: проза Ангелики Сумбаевой // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2017. Вып. 2 (179). С. 87-92.

² Совмещая писательство и работу инженером железных дорог, Михайловский был тесно связан с Сибирью. В частности, он руководил работами на участке «Челябинск–Обь» Западно-Сибирской железной дороги. Его инженерное решение размещения железнодорожных путей напрямую связано с возникновением Новосибирска (до 1926 года – город Новониколаевский, Ново-Нико-

жанр интенсивно развивается: реконструирует социальные условия становления личности в автобиографиях «Детство» (1913), «В людях» (1916) М. Горький; поэтизируют мир прошлого в автобиографической прозе эмигранты первой волны: «Детство Никиты» (1922) А.Н. Толстого, «Жизнь Арсеньева» (1929–1930) И. А. Бунина, «Подстриженными глазами» (1951) А. М. Ремизова¹, мн. др.

Заданная традициями гимназической повести XIX века (Н. Г. Гарина-Михайловского, др.), в автобиографических произведениях советского периода развивается школьная тема: «Школа» (1930) А. П. Гайдара, «Кондуит и Швамбрания» (1928–1931, вторая редакция – 1955) Л. Кассиля, «Серебряный герб» (1938) К. И. Чуковского, «Уроки французского» (1973) В. Г. Распутина, «Школьный вальс, или Энергия стыда» (изначально под названием «Старый дом под кипарисом», 1987) Ф.А. Искандера.

Обусловленная историей (революцией, гражданской междоусобицей, мировыми войнами), лейтмотивом в автобиографической прозе XX века проходит «сиротская» тема: Г. Г. Белых (1906–1938) «Дом весёлых нищих», Л. Пантелеев «Ленька Пантелеев» (1939, 2 редакция 1952), Л. Пантелеев и Г. Белых «Республика ШКИД» (1926), П. Ольховский и К. Евстафьев «Последняя гимназия» (1930); В. Астафьев «Конь с розовой гривой» и другие рассказы книги «Последний поклон», А.И. Приставкин «Ночевала тучка золотая» (1981, изд. 1987), «Кукушата, или Жалобная песнь для успокоения сердца» (1989), др.² Богатая палитра авторских стратегий в трактовке темы (приключенческо-романтические интонации, критический пафос, «жёсткий» реализм, граничащий с натурализмом, стремление передать шокирующую правду сиротской судьбы) объясняется разным жизненным опытом и пониманием писательских задач.

лаевск) и с судьбой Томска: именно он обосновал экономическую нецелесообразность расположения железнодорожных путей через Томск. В итоге был утверждён проект Михайловского, предполагавший проведение магистрали южнее Томска, с последующим строительством отдельной ветки на Томск от станции Тайга. Посетивший Томск в 1981 году Михайловский столкнулся с негативной (по понятным причинам) реакцией местной прессы. Это, в свою очередь, обусловило и восприятие будущим писателем Томска: «...радость заключалась в том, что я больше не в Томске, и, вероятно, никогда больше не увижу его». См. Канн С. К. Публицистика Н. Г. Гарина-Михайловского и ее роль в удешевлении проекта Сибирской железной дороги // VIII Макушинские чтения: материалы науч. конф., 13-15 мая 2009 г., Красноярск. Новосибирск, 2009. С. 135-140; Томские писатели. [Томские писатели]. URL: <http://kraeved.lib.tomsk.ru/page/52/> (дата обращения: 12.08. 2015).

¹ Существует практика включения *отрывков* из автобиографической прозы И. Бунина, В. Набокова, А. Ремизова в чтение школьников, хотя в целом произведения не адресованы конкретно детской аудитории.

² Полева Е.А. Детская литература: учебно-методическое пособие. Томск: ТГПУ, 2013.

В автобиографиях 1950–1970-х годов частная жизнь также дана и как самоценная, и как отражающая историю страны: «Дорога уходит вдаль» (1956) А. Бруштейн, «Дневные звёзды» (1959) О. Берггольц, «В начале жизни...» (1960) С.Я. Маршака, «Жизнь и приключения Заморыша» (1962) И. Д. Василенко, «Мальчики с бантиками» (1974) В. Пикуля, «Повесть о моём друге Игоре» (1971), «Тайна на дне колодца» (изд. в 1977) Н.Н. Носова.

Развивается жанр автобиографии о детстве и в современной литературе: сборник автобиографических рассказов Б. Д. Минаева «Детство Лёвы» (1988–2001), «Ждут меня тополя» (1991) Е. Асташкина, созданный на автобиографической основе сборник «рассказов маленького мальчика» «Солнце на потолке» (1997) О. Ф. Кургузова, сборники рассказов о Манюне (2010–2012) Н. Абгарян, цикл рассказов и миниатюр о Ленке (2010–2011) А. Сумбаевой.

Среди перечисленных есть писатели, биографически связанные с Сибирью: Красноярском – Виктор Астафьев, Иркутском – Валентин Распутин, Омском – Евгений Асташкин, Барнаулом – Ангелика Сумбаева.

Поэтика автобиографической прозы о детстве обусловлена спецификой взаимоотношений между автором и героем. По мысли М. М. Бахтина, в автобиографическом повествовании автору сложно занять позицию «внеаходимости» для создания полновесного, ценностно завершённого образа персонажа: «рассказчик-герой» «лежит как бы на границе рассказа, то входя в него как биографический герой, то начиная стремиться к совпадению с автором – носителем формы, то приближаясь к субъекту самоотчета-исповеди...»¹. По поводу трилогии Л.Н. Толстого М. М. Бахтин подмечает: «в «Детстве» разнопланность (в изображении автобиографического героя и других персонажей – *Е. П.*) почти не чувствуется, в «Отрочестве» и особенно в «Юности» она становится значительно сильнее: саморефлекс и психическая неповоротливость героя; автор и герой сближаются...»². С точки зрения Бахтина, отсутствие завершающих моментов в образе персонажей указывает на ослабление эстетической составляющей текста: он «перерождается» в самоотчёт-исповедь, в эго-текст. И дело не только во временной дистанции, которая даёт внешнее основание для завершения образа себя в прошлом, но и в установке автора и его способности стать трансгredientным по отношению к изображаемому миру.

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. С. 142.

² Там же.

Делегируемое биографическим автором повествователю отношение к автобиографическому герою обуславливает распределение ролей и функций, своеобразие наррации. М.М. Бахтин отмечает: в социально-бытовой автобиографии «обыкновенно более индивидуализована манера рассказывания, но главный герой-рассказчик только любит и наблюдает, но почти не действует, не фабуличен, ... и его активность уходит в наблюдение и рассказ»¹. Это не просто распадение одного сознания на действующее и созерцающее-описывающее: в художественной автобиографии, не выродившейся в «человеческий документ», в эго-текст, повествователь (или рассказчик) привносит завершающие моменты в образ персонажа, часто договаривая за него то, что персонаж-ребёнок не может понять, осмыслить. Сфера персонажа здесь – эмоции, переживание, непосредственный опыт, сфера повествователя – обобщение, подведение итогов, улавливание закономерностей.

Автобиографическая проза психологична в силу того, что призвана передать внутренний мир героя-ребёнка посредством описания различных состояний, чувств, мыслей, желаний, нюансов переживаний², во-вторых, часто философична или этико-назидательна, так как рассуждения повествователя, как правило, поднимаются над конкретикой частной жизни к рассуждениям об экзистенциальных (выбор, ответственность, вина) и онтологических (жизнь и смерть) вопросах. И третье: поэтизация жизни ребёнка, свойственная автобиографиям, обуславливает лирическую модальность в повествовании, усиленную и тем, что объектом художественного изображения становится не прошлое вообще, а собственное детство. Учитывая эти особенности поэтики художественной автобиографии, обратимся к анализу прозы двух сибирских авторов.

Рассказ В. Распутина «Уроки французского»: поэтика психологизма

*Елена Александровна Полева,
Александра Евгеньевна Писаренко*

Для В. Г. Распутина (1937–2015) характерно обращение к проблемам самоопределения личности, внимание к душевным переживаниям

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. С. 142.

² Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Просвещение, 1988. С. 176.

человека. Поэтому закономерно, что исследователи обращались к анализу поэтики психологизма на материале его прозы. Однако, в основном, анализируются повести В. Распутина; при всей значимости существующих интерпретаций нельзя говорить, что рассказ «Уроки французского» достаточно изучен.

Рассказ создан на автобиографическом материале; это тот случай, по определению Л. Гинзбург, когда события автору «даны, и он должен раскрыть в них латентную энергию исторических, философских, психологических обобщений, тем самым превращая их в знаки этих обобщений. <...> И в факте тогда пробуждается эстетическая жизнь...»¹. В «Уроках французского» обстоятельства жизни Распутина эстетически переосмыслены; установка на создание художественного текста позволили автору занять «позицию вненаходимости» и «завершить» образ автобиографического героя.

При этом автобиографизм прозы обусловил особенности отношения *рассказчика* к герою. У В. Распутина центральный персонаж и рассказчик представляют действующее и рефлексивное Я, сознание одного человека, но на разных возрастных этапах жизни. Форма перволичного повествования позволила В. Распутину передать эмоционально тёплое, сочувственное отношение рассказчика к персонажу, а временная дистанция от событий – внести рефлексивные моменты туда, где герой (в силу возраста, ограниченности знания, погружённости в обстоятельства) на это не способен. Поэтому сфера персонажа в «Уроках французского» – непосредственный опыт и вызванные им эмоции, ощущения, а сфера рассказчика – этико-философские обобщения, объяснения состояний персонажа.

По наблюдению А. П. Скафтымова, психологизм предполагает «изображение психики персонажа» во взаимосвязи «с данным моментом, социальной и бытовой обстановкой»². В рассказе сюжетные события разворачиваются в послевоенные годы; деревенский мальчик приезжает учиться в райцентр, в школу-восьмилетку, в одиннадцать лет он впервые отрывается от семьи. Уже в завязке рассказа «возникают аллюзии на сюжеты произведений XIX века о детях, отданных в учение / на работу: как и там, у Распутина показан мир, в котором мальчик не может найти защиту от несправедливости»³, переживает одиночество,

¹ Гинзбург Л. О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1977. С. 11.

² Скафтымов А.П. О психологизме в творчестве Стендаля и Толстого // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. С. 165.

³ Полева Е. А. «Уроки французского» В. Распутина в контексте традиций литературы второй половины XIX века о детях // Творческая личность Валентина Распутина: живопись – чувство –

тоску по дому и родным, голод, угрожающий здоровью и жизни. Однако в отличие от персонажей прозы XIX века (см., например, А.П. Чехов «Спать хочется», «Ванька», Д. Н. Мамин-Сибиряк «В каменном колодце», Д. Григорович «Гуттаперчевый мальчик», В.Г. Короленко «Дети подземелья», М. Горький «Встряска», Л. Андреев «Петька на даче») герой В. Распутина имеет возможность вернуться в родную деревню к матери, но не делает этого *по собственной воле*. Через поэтику психологизма (воссоздание характера, эмоциональных реакций, переживаний, внутренних монологов) в рассказе раскрываются мотивы такого выбора, ресурсы, обеспечившие внутреннюю победу моральных императивов над чувствами и желаниями.

Психологизм в литературе предполагает внимание к «психическому процессу как объекту изображения»¹, воспроизведение посредством художественных приёмов внутреннего мира человека во всей его *сложности и в динамике*. У В. Распутина раскрытию движения внутреннего мира мальчика, изменения его психологических состояний служит композиция рассказа. Повествование о конкретных событиях детства, обрамлённое прологом и эпилогом, делится на пять частей (не пронумерованных, но графически разделённых звёздочками). Каждая композиционная часть строится как партия игры мальчика с судьбой, обстоятельствами, окружающими и самим собой; он то проигрывает, то выигрывает. Предметом изображения становится процесс *нравственного выбора* (исполнения долга, данного слова, следования моральным нормам, отстаивания достоинства, верности своим принципам) в обстоятельствах *выживания*, когда для сохранения жизни, здоровья логичнее отказаться от собственных принципов.

Рассказ начинается с краткой этико-философской преамбулы, с вопрошания рассказчика, настраивающего читателя за частной судьбой разглядеть закономерности, в конкретных поступках персонажей – ответы на вечные и общечеловеческие морально-нравственные вопросы о самоопределении, выборе, ответственности: «Странно: почему *мы... всю жизнь* чувствуем свою *вину* перед *учителями*? И не за то вовсе, что было в школе, – нет, а за то, что случилось с *нами* после»² (здесь и далее курсив наш – *Е.П., А.П.*) [с. 402]. Использованное в преамбуле место-

мысль – воображение – откровение: сб. науч. тр. / под ред. И. И. Плехановой. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2015. С. 207 – 215., 216.

¹ Бочаров С. Г. Л.Н. Толстой и новое понимание человека. «Диалектика души» // Литература и новый человек. М., 1963. С. 225.

² Распутин В. Г. Уроки французского // Распутин В. Г. Уроки французского: повести и рассказы. М: Худож. литература, 1987. С. 401 – 428. С. 402. Далее в тексте в квадратных скобках указаны страницы этого издания.

имение «мы», апеллирующее к общему у рассказчика и читателя опыту, с начала повествования об учёбе в райцентре заменяется на «я», что фиксирует переход от обобщений к изображению частного опыта: «Я пошёл в пятый класс в сорок восьмом году» [с. 402].

В завязке воссоздаются первые дни самостоятельного существования героя. Ограниченный отрезок жизни (с начала сентября и приблизительно до конца 1948 года) осознаётся как значимый, как пограничный: герою угрожает болезнь, он сталкивается с обманом, предательством, но сдаться не может, так как от настоящего зависит его будущее. Деревенская жизнь всплывает в его воспоминаниях светлым пятном по контрасту с мрачным существованием в райцентре¹. Пространственная оппозиция подчёркнута местоимениями «там» (родное, ставшее далёким, пока недостижимым) и «тут» / «здесь»: «Голод *здесь* совершенно не походил на голод в деревне. *Там* всегда, и особенно осенью, можно было что-то перехватить, сорвать, выкопать, поднять, в Ангаре ходила рыба, в лесу летала птица. *Тут* для меня все вокруг было пусто...» [с. 404]. Радость и счастье в мыслях мальчика отнесены в деревенское прошлое или будущее («в скором будущем, как залечим раны войны, для всех обещали и *счастливое* время»), а настоящее характеризуется как время испытаний, несчастья: «...не могло быть во всем белом свете человека *несчастнее* меня» [с. 415].

Вдали от родных мальчик переживает тоску по дому, одиночество и бессилие перед несправедливостью (хозяйка квартиры ворует его продукты, и он вынужден голодать): «...наваливалась тоска – тоска по дому, по деревне. <...> Так мне было плохо, так горько и постыло! – хуже всякой болезни. ...мечталось об одном – домой и домой»; «я боялся», «Обидно было...»; «...я заставил себя смириться...» [403, 404]. Семантика подавленности проявляется в названии улицы, на которой селится мальчик (*Подкаменная*), а отчуждённости от окружающего – в устойчивой характеристике окружающего как неродного: «...чужие люди, чужие огороды, чужая земля» [с. 404].

Первая часть рассказа завершается нервным срывом мальчика («...не выдержал и с рёвом погнался за машиной», чтобы уехать домой [с. 403]), но всё же победой воли над чувствами: он «опомнился», остался. Понимание, что на него возложены большие надежды не только

¹ С. С. Имихелова верно подметила, что райцентр в рассказе семантически идентичен городу. См.: Имихелова С. С. Рассказ В. Распутина «Уроки французского» в контексте «деревенской прозы» 1960 – 1970 гг. // Время и творчество Валентина Распутина: Междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения В. Г. Распутина: материалы / отв. ред. И.И. Плеханова. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. С. 343.

семьи, но и односельчан (по их мнению, он «самой природой призван быть ученым человеком» [с. 402]), формирует ответственность и предопределяет невозможность не оправдать их ожидания: «...относиться спустя рукава к тому, что на меня возлагалось, я тогда ещё не умел» [с. 402]. Но сделав свой выбор, ребёнок был вынужден самостоятельно искать спасение от голода, влекущего смерть из-за развития малокровия. Выходом кажется игра на деньги, с которой в рассказе связаны мотивы искушения, нравственного испытания и оправдания средств целью.

В описании отношения к игре разных участников открывается, что функции и суть одной и той же игры различны, определяются установками играющих. Лидер игроков и самый старший из них по возрасту Вадик использует игру для развлечения, самоутверждения, он считает себя вправе не только руководить игрой, но и менять правила, так как не встречает сопротивления у остальных. Другие поддаются азарту, надеются на удачу и «лупят наобум», находятся во власти игры. Центральный герой, в отличие от остальных, воспринимает «чику» как честное состязание, пытается постичь её правила, чтобы контролировать результаты игры. Однако он смекалист, но социально наивен, у него нет опыта общения с игроками, он осваивает правила игры, но не правила общения в коллективе игроков, не способен предугадать реакцию на свою умелую игру. Герой не готов к нечестной игре, поэтому возмущается, испытывает обиду из-за несправедливости. Отстаивание своей правоты оборачивается тем, что его избивают и исключают из игры. В конце второй композиционной части рассказа мальчик одержал экзистенциальную победу, не струсив, выразив своё мнение, но *проиграл* обстоятельствам, так как, лишившись заработка, вновь начал голодать.

Развитие сюжетного действия связано с классным руководителем Лидией Михайловной, которая, узнав об игре, не осуждает, а выясняет мотивы поведения ученика. Признавая значимость цели поступка мальчика, она всё же указывает на immoralность игры на деньги и берёт с него слово не играть.

Разговор с учительницей и его следствия проявляют моральные установки обоих собеседников. Так, Лидия Михайловна способна разглядеть честность мальчика, отсутствие у него жажды наживы, слепого азарта, посочувствовать трудности его положения, но она недооценивает зависимость его жизни и здоровья от заработка. Герой, в свою очередь, обрадовавшись тому, что обошлось без огласки, без наказания, легко дал слово, которое не мог сдержать, так как альтернативы игре

у него нет: «Я говорил искренне, но что поделаешь, если искренность нашу нельзя привязать верёвками», – вспоминает рассказчик [с. 412]. Разговор с учительницей не меняет жизненную ситуацию, мальчик лишь повторяет свой неудачный опыт, и третья часть рассказа завершается *повторным* проигрышем мальчика обстоятельствам: голод вынуждает нарушить данное слово и вернуться к игре, но он вновь избит и изгнан.

Следствие повторного разоблачения в школе – мучительная вначале обязанность ходить на занятия французским языком домой к учительнице, которая под предлогом обучения решила поддержать мальчика. Однако и действия учителя (попытки накормить, передать посылку с продуктами) не меняют положения. Учитель для мальчика воплощает идеал, в том числе и нравственный. Поэтому, способный на компромисс со сверстниками, перед учительницей герой не может «дать слабину», отступить от своих этических императивов, хотя голод провоцирует сдаться и принять помощь учительницы: «...я боялся, что она меня уговорит, и, ... *мотая головой и бормоча* что то, *выскочил за дверь*» [с. 412].

В отказе от помощи проявляются не только нравственные установки героя, но и его ограниченность, неспособность понять поступки другого человека. Нарушение *его* представлений о морали, неважно с какой целью, вызывает неприятие, воспринимается как унижение достоинства. То, что отказом он не позволяет реализовать моральное право другому, он понять не может: «...*сердясь на себя* за то, что *понимаю* правоту Лидии Михайловны, и за то, что *собираюсь* ее все-таки *не понять...*» [с. 412]. Благородный *обман* учителя вызывает (как ранее подлость сверстников) *обиду*.

Обида (устойчивая реакция мальчика на обман) позволила преодолеть страх. Храбрость ребёнка проявляется в речевой активности, в отказе от замалчивания возражений, готовности отстаивать свои принципы: он уличает в жульничестве главаря игроков в «чику» Вадика, хотя понимает, что его изобьют, дерзает высказать учительнице, что он думает об её обмане с посылкой. Рассказчик передаёт внутреннее состояние обиды, возмущения через характеристики голоса героя: «дрожащий», «срывающийся».

В целом, речь героя служит передаче его характера и психологического состояния. Замкнутый и молчаливый, мальчик прибегает к речи в ситуациях сильного эмоционального возбуждения. Предпочтение односложных предложений свидетельствуют о его неготовности общаться

с новыми людьми, недоверии к окружающим, скованности. Парцеллированные конструкции, короткие реплики раскрывают упрямство, готовность отстаивать свою точку зрения, когда окружающие проявляют по отношению к нему жестокость, подлость или вызывают недоверие: «Ты переверну-у-ул!» [с. 410], «Играть пришел» [с. 415], «Не возьму» [с. 421], «Я совсем не голодаю» [с. 421], «Вы же учительница!» [с. 423]. Эмоциональность героя выдают восклицания, обилие вопросов. Герой отстаивает свою правоту и неоднократно повторением реплик: «Я видел, что перевернул. Видел», «Перевернул! Перевернул! Перевернул!» [с. 410]. Прием лексических повторов используется и для передачи отчаяния или возмущения несправедливостью, предательством: «...пропал, теперь пропал. Ну, Тишкин. Вот Тишкин так Тишкин» [с. 412], «Учительница называется!<...> Французский язык преподаёт, называется. <...> Лидия Михайловна называется!» [с. 423].

При этом краткость высказываний контрастирует с развёрнутыми внутренними монологами, в которых герой пытается осознать новые для него чувства, ищет решение проблем, выбирает, как реагировать на новые жизненные обстоятельства.

Важным приёмом психологизма, передающим самоощущения мальчика в пространстве, в городской среде, становится изображение его места в групповом портрете (игроков в чилу), в интерьере класса, затем квартиры учительницы. Вхождение в игру со сверстниками пространственно дано как сход «в низинку», а выход из неё как преодоление слабости, буквально подъём «на гору». Вначале посещения пустыря, на котором играли мальчишки, он занимает маргинальное место: его остерегаются, затем не замечают, но потом принимают в игру, он осваивается, постигает правила, начинает управлять ими для достижения своей цели – выиграть рубль на молоко. Дважды герой опускается до игры и дважды вынужден не по своей воле её покинуть (его изгоняют, не принимая свободу от азарта, приводившего других к неконтролируемой зависимости от игры, к проигрышам). Через игру происходит освоение языка улицы, но болезненно: ребята демонстрируют неуважение к правилам игры, утверждают право сильного физически (Вадика) устанавливать свои законы. Отстаивание героем правоты приводит к тому, что его избивают, но постижение правил общения с другими через игру учит его выживать.

Портрет мальчика в интерьере школьного класса проявляет неписанность героя в новое для него пространство и социальную среду. «От робости, молчаливости, излишней деревенской замкнутости»

он не завёл новых друзей. Среди одноклассников его выделяет одежда, внешний вид: «Посмотреть, конечно, было на что: перед ней крючился на парте тощий диковатый мальчишка с разбитым лицом, неопрятный без матери и одинокий...», в одежде не по размеру, в странной «обувке» («чирках») [с. 414]. Мальчик ощущает контраст между собой и юной, красивой, интеллигентной учительницей французского; неловкость усугубляется и неспособностью постичь иностранный язык.

Нахождение в том или ином пространстве по-разному влияет на состояние героя. В квартире хозяйки он чувствует себя одиноким, обманутым, незащищённым; в школе (вначале нейтральном в эмоциональном плане пространстве) – учится ради своего будущего, но и здесь переживает предательство, страх исключения. Поляна за свалкой, в низинке (где он играет со сверстниками в «чику») – место зарабатывания средств на жизнь, место компромисса с совестью (ведь он не забывает, что играть на деньги аморально). Квартиру учительницы вначале он воспринимает как пространство пытки, муки. Но учительница вынуждает приходить к себе домой. **Постепенно мальчик осваивает и новое пространство квартиры (вначале он боится сделать шаг, дышать, потому что даже воздух здесь казался пропитанным «незнакомыми запахами иной... жизни» [с. 418]),** и новые правила общения с взрослым человеком, и новый язык. Смена психологических состояний в отношениях героя с Лидией Михайловной (от боязни и стеснения к свободному общению) соотносится с успешностью постижения французского языка. Отношение доверия, свобода в общении и успешность обучения оказываются взаимозависимы: «С французским у меня не ладилось из-за произношения» [с. 405], «...я стал довольно сносно выговаривать французские слова, они уже ... позванивая, пытались куда-то *лететь*» [с. 411], «Как-то невольно и незаметно я почувствовал *вкус* к языку, *сам того не ожидая*» [с. 422].

Учительница возвращается к попытке помочь, когда ученик уже не ожидал этого, и в такой форме, которую мальчик воспринимает не как одолжение, а честное состязание, в котором появляется возможность заработать. Игра на деньги становится способом решения педагогической и человеческой задачи – преодолеть отчуждённость ученика. Лидия Михайловна выступает в роли равноправного игрока, даже в чём-то зависимо от своего ученика, выказывая ему тем самым безоговорочное доверие: «Господи, что творится на белом свете! Давно ли я до смерти боялся, что Лидия Михайловна за игру на деньги потащит меня к директору, а теперь она просит, чтобы я не выдавал её.

Светопреставление – не иначе. Я озирался, неизвестно чего пугаясь, и растерянно хлопал глазами» [с. 420].

Значение этой игры осознается только повзрослевшим героем: сближение с учительницей позволило выйти из границ своих возрастных и деревенских стереотипов, приблизиться к пониманию *переживания других*, а главное – вынести значимые жизненные уроки, понять, что буква закона (её воплощает директор) далеко не всегда совпадает с нормой морали; чтобы дать нравственную оценку чему-либо, за внешним нужно уметь рассмотреть сущность.

В. Распутин намеренно обнажает парадокс: герой играет в азартные игры, но не игра управляет им, лишает рационального мышления, а он сам рассчитывает, как и сколько он заработает. Отношение ребёнка к игре как к спортивному состязанию лишает её атрибутивных признаков пагубной азартной деятельности. В его сознании биологические потребности (поесть, чтобы выжить) менее значимы, чем нравственные. Он готов прекратить игру с учительницей, подозревая, что она поддаётся ему, играет нечестно. Ставя своего героя в ситуации морального выбора, когда на кону жизнь и здоровье, В. Распутин утверждает способность деревенского ребёнка к выживанию, смекалке при сохранении нравственной чистоты.

Использованные в рассказе приёмы психологизма подчинены художественной задаче – раскрыть внутренний мир мальчика, механизмы нравственного выбора в экзистенциальных ситуациях выживания, столкновения с ценностно иным отношением к игре / жизни (у игроков, учительницы).

Автобиографические миниатюрные рассказы о детстве Ангелики Сумбаевой

Елена Александровна Полева

Автобиографические мини-рассказы о деревенской девочке Ленке, изданные в 2010–2011 годах¹ – литературный дебют Ангелики Сумбаевой².

¹ Сумбаева А. Белые хочу! Дворцы весенние. Щекотунчик в бочке // Жёлтая гусеница. 2010. № 7. [Электронный ресурс]. URL: http://www.adl-22.ru/ycp/?cmd=arhiv_number&id=7 (дата обращения: 12.04.2015); Сумбаева А. Семь слоников и китайский болванчик. Федькина любовь // Жёлтая гусеница. 2011. № 9. [Электронный ресурс]. URL: http://www.adl-22.ru/ycp/?cmd=arhiv_number&id=9 (дата обращения: 12.04.2015).

² А. Сумбаева родилась в 1968 году и провела детство «в немецкой деревне на Алтае», жила и работала в Кемеровской области, в Ростове-на-Дону. Занимается журналистской деятельностью

Как признаётся А. Сумбаева, истории, описанные в рассказах, она «пережила лично»¹.

Автобиография как жанр может тяготеть к двум полюсам – художественности и документальности. В случае с А. Сумбаевой речь идёт о *художественной* автобиографической прозе, в которой «жизнь писателя становится протосюжетом, а его личность (внутренний мир, особенности поведения) прототипом главного героя»², однако факты жизни переосмысляются, верность собственной истории оказывается менее значимой, чем художественная убедительность сюжета и персонажей.

Проза А. Сумбаевой соответствует общим признакам жанра художественной автобиографии о детстве (психологизм, лиризм и т.д.). Вместе с тем, художественные автобиографии о детстве чаще воплощены в объёме повести (Л. Н. Толстой, Н. Г. Гарин-Михайловский, С. Т. Аксаков, А. Пантелеев, Г. Белых, А. Гайдар, К. Чуковский, Ф. Искандер, П. Санаев, др.), реже – рассказа / цикла рассказов (В. Распутин, В. Астафьев, Б. Минаев, Н. Абгарян). Цикл *биографических* миниатюр встречается в детской литературе XX века, в частности в творчестве Б. Житкова («Что я видел?»). Однако Б. Житков, скорее, расчленяет произведение на миниатюры для облегчения восприятия текста, объединённого одной фабульно-сюжетной и повествовательной логикой. Иначе у А. Сумбаевой: каждый миниатюрный рассказ (до одной – полутора страниц) – самостоятельное произведение, обладающее законченной композицией.

Жанр миниатюры ограничивает использование приёмов психологизма, характерных для художественных автобиографий: например, невозможны развёрнутые внутренние монологи персонажа, призванные воспроизвести мысли героя, воссоздать «реальные психологические закономерности внутренней речи», «речевую манеру ... и манеру

под псевдонимом Вольф. Её литературный дебют в 2010 году был знаменован победой в номинации «Малая проза» конкурса алтайского электронного журнала для детей «Жёлтая гусеница» «на лучшее прозаическое и поэтическое произведение для детей среднего школьного возраста»; кроме этого, за цикл своих миниатюр о девочке Ленке А. Сумбаева получила приз журнала для детей «Кукумбер» «За психологическую точность» // Главное – поймать правильное настроение: Интервью с победителем конкурса в номинации «Проза» Ангеликой Сумбаевой. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.adl-22.ru/ycp/?cmd=authors&id=161&type=Интервью с победителем конкурса в номинации «Проза» Ангеликой Сумбаевой&res=451> (дата обращения: 8.10.2015).

¹ Вопрос, который изменил жизнь: интервью с Ангеликой Вольф // Наше время (Ростовская область). 2011. № 153. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nvgazeta.ru/news/12381/470482/> (дата обращения: 18.10.2015).

² Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы. М.: Наука, 2002. С. 196.

мышления» персонажа¹. Тем не менее, ресурс поэтики психологизма остаётся актуальным: большое значение имеет крупный план, а также нюанс, мимическое движение, жест, деталь (портрета, пейзажа, интерьера).

Проиллюстрируем вышесказанное анализом миниатюр А. Сумбаевой, изданных в 2010 году и составляющих цикл. Расположение рассказов в журнальной публикации (без общего названия) подчинено календарной хронологии: зима («Белые хочу!»), весна («Дворцы весенние»), лето («Щекотунчик в бочке»).

Малый объем прозаической миниатюры диктует строгий отбор художественных средств и выверенность повествовательной композиции для раскрытия авторского замысла. А. Сумбаева использует повествование от третьего лица, но передаёт мировосприятие девочки через непосредственно-прямую речь. Например, описание пространства совмещает констатирующие характеристики повествователя и видение ребёнка, эмоциональное, преобразующее реальность ассоциативным мышлением, позволяющем усмотреть в реальном мире приметы сказки (в миниатюре «Белые хочу!» зимняя деревня уподобляется царству Снежной королевы, в «Дворцах весенних» ранняя весна локализуется в чудесной, укрытой ото всех, кроме играющих в принцессы девочек, полянке в лесу).

Открывающий цикл первый рассказ начинается с конкретизации места («Ленкино село на Алтае совсем даже не зря называлось *Северным*»²) и лаконичного (в двух предложениях), но ёмкого и живописного описания суровой сибирской зимы: «Слёзы, которые *зимой* вышибал *мороз*, катились по щекам *ледяным* бисером. *Занавесь инея* на ресницах мешала видеть тропинку, а двухметровые *сугробы* – дома!» (здесь и далее курсив мой – Е.П.). Посредством лексики с семантикой холода констатируется норма сибирской жизни, а интонация восклицания указывает, что эти условия исключительные, достойные эмоционального отклика. Мороз не вызывает уныния, так как в детском сознании реальность преобразуется в сказочную: «Поход из школы домой в такие дни превращался в путешествие по *царству Снежной Королевы. Студёное и бесконечное...*». Морозная улица противопоставлена тёплому дому («Дома мать натёрла Ленке Щёки шер-

¹ Есин А. Б. Литературоведение. Культурология: Избранные труды. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 75.

² Сумбаева А. Белые хочу! Дворцы весенние. Щекотунчик в бочке // Жёлтая гусеница. 2010. № 7. [Электронный ресурс]. URL: http://www.adl-22.ru/ycp/?cmd=arhiv_number&id=7 (дата обращения: 12.04.2015). Далее текст цитируется по этому источнику.

стяной варежкой...»), кроме того, от холода спасет одежда и валенки. Значимость последних для сибирского жителя подчёркивается во фразе-поговорке: «...валенки свалял» – начинает мать, «”Морозу навалял” – крикнула Ленка и рассмеялась». Валенки и становятся тем объектом, вокруг которого выстраивается сюжетная линия рассказа: в завязке Ленка узнаёт от пришедшей в гости подружки Ирмы «новость», что Ольке купили не просто новые, а «белые, как снег», валенки. В двух-трёх фразах А. Сумбаева передаёт особенности речи детей, их эмоциональность, отзывчивость на, казалось бы, бытовые мелочи, которые в детском мире наделены статусом события, в которое трудно поверить: «Да ладно врать» (Ленка), «Только я, всё равно, первая узнала» (Ирма).

В одном предложении воссоздаётся эмоциональное состояние, нюансы переживаний Ленки, прибежавшей к Ольке посмотреть на «чудо». Героиня пытается изобразить равнодушие, но ноги выдают подлинное состояние – нетерпения: «Ленка *очень старалась* держаться *независимо: на лице скука, ноги отбивают чечётку*». Короткий диалог между девочками раскрывает роли, отношения, обусловленные ситуацией. Ольга чувствует своё превосходство, торжество из-за обладания необычными, красивыми валенками, она степенна, спокойна («Чего “показывать”? – *протянула* Ольга»; «...ещё немного *помучила* Ленку и, наконец, *торжественно* вышла в новых валенках»). Ленка же эмоционально уязвима: «запрыгала от нетерпения», «онемела», не может скрыть своё желание примерить валенки, заполучить «это белое чудо», ассоциирующееся у неё с речными лилиями.

А. Сумбаева создаёт эмоционально напряжённую интригу, каждым предложением выстраивая горизонт читательских ожиданий и каждым последующим корректируя возможные направления развития сюжета, обретающего очертания детективной истории. Не добившись от матери покупки белых валенок, Ленка не отступает от своей цели – получить такие же, «даже ещё лучше»; «А через пару часов Ленка пропала». Последствия исчезновения девочки из дома могут быть драматичны и даже трагичны, учитывая лютый мороз на улице. А дочь не могли найти ни у подружки, ни в школе. Мать, отчаявшаяся найти девочку, вдруг слышит скрип: «В зале тихо отворился шифоньер. Женщина машинально встала, подошла закрыть дверцу и увидела торчащую из шифоньера ногу...

В полумраке, на стопках белья тихо посапывала Ленка. Она крепко обнимала валенок, наполовину выкрашенный школьным мелом. Нос у Ленки был белый-белый, как речная лилия...».

Тяготеющее к бытовой зарисовке повествование включает элементы детективной истории (внезапного исчезновения) и завершается портретом в интерьере, поданным в лирической тональности, что свойственно автобиографической прозе о детстве: напряжённость отношений, коллизий, составляющая суть повествования, в развязке снимается, проступает умилённое, вызывающее улыбку понимание и мотивов поступков ребёнка, и переживаний взрослых (матери).

Второй мини-рассказ цикла – «Дворцы весенние» – поэтизирует сибирскую весну, долгожданную, наполненную в детском сознании предвкушением волшебства, на которое намекает природный мир – и поющие гимн весне птицы, и уничтожающее царство льдов солнце: «Это самое “Ур-ра!” плескалось и пело в Ленкиной душе в предвкушении чего-то совершенно волшебного...».

Уже инверсия в названии рассказа указывает на лирическую модальность, которая поддерживается в повествовании. Ожидание волшебства от весны и самой весны как чуда природы – долгое, так как сибирская зима не отступает, и весна «всё откладывала свой приход, испытывая Ленкино терпение». Детской нетерпеливостью обусловлены и события, описанные в миниатюре: не дождавшись таяния снега, подружки идут на лесную полянку играть в принцесс, а для этого нужно было построить дворцы.

А. Сумбаева поэтизирует созидательную и творческую функцию игры, посредством которой ребёнок преобразовывает действительность, в привычном обнаруживает приметы сказочного мира: «Всё вокруг было белым в чёрную крапинку *таинственных* писем на нежной коре берёз». Летом девочки сооружали «купола дворцов» из материнских платков; а ранней весной сама природа им подсказала другой путь «строительства» – вытаптывать дворцы и улицы, создавая своё королевство, загадочный мир, «в который допускались только избранные». Смысл игрового созидания подчёркнут фразой, в которой содержится и улыбка, и уважение: «Подружки с гордостью посмотрели на дело своих ног».

А. Сумбаева использует поэтику намёка, не прямо, а опосредованно сообщая, что девочки забыли о времени, заигрались, не заметили, как наступил вечер: «Берёзы отбрасывали длинные *вечерние* тени, снег стал *матовым*, и, как будто источал *лёгкую тревогу*...». Вновь климатический фактор как бы обуславливает интригу: чувство тревоги, разлитое в природе и отмеченное повествователем, оправдано, так как долгие игры на природе *ранней сибирской весной* чреваты простудами,

и Ленка заболела. Когда же через неделю девочки пришли на свою полянку, «им показалось, будто наст облили яркой изумрудной краской! Комнаты и залы, которые Ленка с Олькой старательно вытаптывали..., были сплошь покрыты нежной травой и первыми, пока робкими, бутонами подснежников».

Так разрешается мотив ожидания чуда: оно не просто пришло с первым теплом – оказывается, дети своими силами приблизили приход весны, как бы помогли ей побороть сковывающую природу зиму. Осознание этого вызывает чувство восторга: «Это было настоящее чуда! Ковёр снега и – лоскут весны!!! Весны, которую они сделали сами. САМИ!!!» (выделено автором – *Е.П.*). А. Сумбаева использует графические средства (обилие восклицательных знаков, выделение слова прописными буквами), передавая через несобственно-прямую речь ощущения девочек, их восторг.

Последний абзац рассказа начинается многоточием, означающим разрыв во временной организации текста: в нём повествуется о будущем. Открыв однажды способ приближения весны, девочки пользовались им каждый год, видя в этом объединяющий их секрет, тайну, магия которой нарушится, если о ней узнают окружающие: «Ленка точно знала: стоит проболтаться, и волшебство исчезнет». Последнее предложение реализует продуктивную для детской литературы стратегию причисления читателя к сообщникам, к хранителям тайны: «Тс-с-с, и вы никому не рассказывайте, ладно?». С другой стороны, оно через слово повествователя передаёт сознание ребёнка, и ценящего тайну, и готового всё-таки рассказать о ней «по секрету всему свету».

В последнем рассказе цикла «Щекотунчик в бочке» А. Сумбаева передаёт насыщенность летней сибирской жизни в деревне. Это время, когда некогда долго спать (сон Ленки «мгновенно умчался в специальный магазин, за новыми сновидениями») и невозможно грустить, так как жизнь полна самых важных и интересных дел (предупреждать косцов о птичьих гнёздах, встречать отца с рыбалки и пр.). В центре повествования история о том, как в бочке с водой для полива, но служащей также для купания детей в начале сибирского лета (когда вода в прудах и озёрах не прогрелась) *перезимовал и выжил* пойманный отцом Ленки карась: «За проявленный героизм решила Ленка отпустить пленника. Тот только хвостом на прощанье махнул».

Таким образом, каждое время года оказывается интересным по-своему и своеобразно *чудесным* (чудо – сквозной мотив, объединяющий цикл). Детское сознание олицетворяет неживую природу, в обыденном

видит волшебное, бытовое превращает в сказочное. Так и простой карась воспринят как герой, которому, как и Ленке, не поверят, подумают, что он ребёнок-сочинитель невероятных историй: в рыбьей компании взрослые, не способные разглядеть чудо, «“Брехун! – скажут, – врёт и глазом не моргнёт!” Ну и пусть не верят, главное, жив остался!!!». Так в соответствии с логикой цикла – от зимы к лету – последний рассказ заканчивается гимном торжествующей над морозом, над смертью жизни.

Проведённый анализ позволяет выявить особенности автобиографических мини-рассказов А. Сумбаевой. Она использует не фигуру рассказчика (ретроспективно воссоздающего своё прошлое), а форму повествования от третьего лица, посредством которой можно «достоверно» показать внутренний мир персонажей. Учитывая специфику психологии ребёнка (он не *раздумывает* над ситуациями, а *переживает* их), Сумбаева воссоздаёт образ маленькой героини как чувствующей; повествователь вносит рефлексивные моменты, через несобственно-прямую речь передаёт то, что девочка сама сформулировать не может. С другой стороны, так проявляется согласие повествователя с ребёнком, принятие его картины мира, его восторга перед чудесами природы, дарами жизни.

По жанру рассказы – бытовые зарисовки, художественное пространство в них конкретизировано (посёлок Северный близь Барнаула) и локализовано – дом, огород, полянка в лесу, улица; вместе с тем, в миниатюрах возникает образ природного мира Сибири вообще, а автобиографический образ предстаёт как типичный, данный в узнаваемых, знакомых сибирскому читателю обстоятельствах.

Общая установка автора – «попасть в тональность *восторженного восприятия мира, ожидания чуда* от каждого следующего мгновения жизни, того самого, из далёкого и такого золотого детства...»¹. Это объясняет лиризм поэтики миниатюр. Ещё одна особенность: при тщательно разработанной интриге (исчезновение Ленки; разлитая в бытии тревога, таинственный щекотунчик в бочке) миниатюры стремятся к «бессюжетности», лирической зарисовке, передаче настроения, ощущения. Существенную семантическую нагрузку в повествовании несут прилагательные, наречия и глаголы, передающие психологические состояния и переживания персонажей. Автору удалось создать эстетически завершённый и психологически убедительный образ девочки.

¹ Главное – поймать правильное настроение: Интервью с победителем конкурса в номинации «Проза» Ангеликой Сумбаевой. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.adl-22.ru/ycp/?cmd=authors&id=161&type=Интервью с победителем конкурса в номинации «Проза» Ангеликой Сумбаевой&res=451> (дата обращения: 8.10.2015).

Миниатюры Ангелики Сумбаевой воссоздают мир детства как гармоничный, открытый новому, способный к принятию чуда, к преобразованию обыденности в мир сказки.

Анализ произведений, написанных в разные годы писателями-сибиряками, позволяют говорить о преемственности традиций автобиографической сибирской прозы. При всем своеобразии произведений каждого, для писателей важно воссоздать природное и социальное пространство малой Родины; каждый из них использует ресурс поэтики психологизма, воссоздавая коллизии и переживания юных персонажей, сюжеты постижения ими внешнего мира.

ПИСАТЕЛИ XX–XXI ВЕКОВ,
БИОГРАФИЧЕСКИ СВЯЗАННЫЕ С КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТЬЮ

Юрий Александрович Рудницкий

Фамилия, имя, отчество	Год рождения / годы жизни	С какими регионами связан(а)	Год вступления в Союз писателей	Произведения
Арбачакова Любовь Никитовна	1963	Кемеровская обл.	1997	Фольклор шорцев (2010), «Алып Кускун. Шорское героическое сказание» (2011).
Березницкий Евгений Николаевич	1909–1941	Киев Томск Кузбасс	–	«Приключения барабаника» (1937), «Похождения храброго Ерша» (1939).
Береснев Александр Михайлович	1936–1987	Новосибирская обл. Кемерово Хабаровск	1983	«Снегурочка» (1964), «Кузнецик-музыкант» (1971), «Солнышки» (1972), «Земляничная полянка» (1976), «Как нарисовать гром?», «С кем бы поделиться?», «Про скворца и про кога» (1980), «Шесть песенок» (1983), «Приходите в огород» (1984), «Семицветное чудо» (1985), «Подснежник» (1986), «Как мы доили корову», «Неужели улетит?» (1988), «О чем поют скворцы?» (1989), «Грибной дождь» (1991).
Блинов Геннадий Яковлевич	1932–1990	Алтайский край Кемерово Новокузнецк	–	«Патруль «Синяя стрела» (1968), Операция «Бременские музыканты» (1972), «Пятые приходят на помощь» (1975), «Зона действия» (1988).
Буравлев Евгений Сергеевич	1921–1974	Калужская обл. Иркутск Кемерово	1961	«Шкипер Чик» (1968), «Приключения Маришки и её дружка Ло-пушка» (1969).

Фамилия, имя, отчество	Год рождения / годы жизни	С какими регионами связан(а)	Год вступления в Союз писателей	Произведения
Волошина Валентина Дмитриевна (Тина Анжерская)	1947	Кемеровская обл. Москва	–	«Сундук, откройся!» (2006).
Ангелика Вольф (Сумбаева)	1968	Алтайский край, Одесса, Ростов, Оренбург, Кемерово	–	«Белые хочу!» «Дворцы весенние». «Щекотунчик в бочке» (2010). «Семь слоников и китайский болванчик» (2011).
Гержидович Леонид Михайлович	1935–2016	Кемерово Новосибирск Магадан	1987	«Как дела лесной народ?», «Приглашаю в лес гулять» (2004).
Глушкова Нина Петровна	1966	Новосибирская обл. Ленинск-Кузнецкий	–	Ручеек (2005), Радужное поле (2006), Заиграло в небе солнце (2007), Добрый дождик (2009), Волшебная сила (2011).
Гоголев Михаил Петрович	1929–2016	Красноярский край Кемерово	–	«Мельница моего детства» (2000), «Дедушкин чай» (2005), «Прости меня, Рекс» (2009), Взрослое детство войны (2010).
Гольцман Эдуард Данилович	1934–2016	г. Пултуск (Польша) Полоцк Тамбов Курган-Тюбе Ленинград, Ухта Прокопьевск Новокузнецк	1993	«Петушки» (1966), «Лесной переполох» (1973), «Фонарик» (1976), «Доброго пути» (1982), «Человек придумал печь» (1987), Мурындия (1991), «Теремок на стене» (1994), «Как мышки летать научились» (1998), «Читалочка» (2001), Отважный колобок (2004), «Живая сказка» (2009), «Постой дорожка» (2011).
Греп Евгений Викторович	1979	Новокузнецк Лимассон (Кипр)	–	«Маленький погонщик облаков» (1999), «Дом на краю света» (2000), «Вороне как-то бог послал кусочек сыра» (2008), «Мне бы так, или сказка про принцессу и прекрасного принца» (2011).

Фамилия, имя, отчество	Год рождения / годы жизни	С какими регионами связан(а)	Год вступления в Союз писателей	Произведения
Дмитриев Валерий Иванович	1948	Томск Новосибирск Тайга	–	Веселые капульки (2009), «Детишкам в книжку» (2013).
Долгов Станислав Анисимович	1945	Новокузнецк	2009	«Семечко клена» (2004), «Возьму лоскутик неба» (2009).
Дубро Екатерина Владимировна	1947–2008	Кемеровская обл.	1985	«Бумажный кораблик: Синие сказки» (1988).
Иванов Владимир Васильевич	1948	Поволжье Кемерово Урал Забайкалье	1983	«Все любимо с детских лет» (2005).
Катков Николай Тимофеевич	1929–2011	Алтайский край Красноярск Кемеровская обл.	2008	«Страна драконов» (2004), «Луковица саранки: сказки и быль для детей и взрослых в прозе и поэзии» (2005).
Кондрашов Владимир Викторович	1940	Кемеровская обл. Новосибирск	–	«Лето ходит босиком» (1992).
Коньков Владимир Андреевич	1935–1999	Красноярский край Кемерово	1983	Литература земли Кузнецкой: учебное пособие для школ (1998).
Косточаков Геннадий Васильевич	1959	Кемеровская обл.	1997	Перевод Детской библии на шорский язык (2006).
Кужелева Валентина Викторовна	1939	Воронежская обл. Алтайский край Кемеровская обл.	–	«Повесть о Растрепайке, растрепаях и вежливых человечках» (1993), «Бабушкина сказка» (1994), «Сказки и рассказы» (2007).

Фамилия, имя, отчество	Год рождения / годы жизни	С какими регионами связан(а)	Год вступления в Союз писателей	Произведения
Кузнецов Юрий Николаевич	1950	Кемеровская обл. Горький Ярославль Реутов	–	«Изумрудный дождь» (1992), «Возвращение арахны» (2000), «Лох-несская красавица» (2015).
Лаврина (Правда) Вера Леонидовна	1956	Кемерово Томск	–	«История Кузбасса в рассказах для детей», «Диковинки» (2003), «Что нужнее? Что вкуснее?» (2005), «Вдвоем» (2011, в соавторстве с А. Правда) «Пять сестер» (2015).
Лавряшина (дев.фам. Логова) Юлия Александровна	1965	Кемерово Московская обл. (г.Королев)	1995	«Веселый денек» (1994), «Улитка в тарелке» (2004), «Приключения Аленушки и Еремы» (2008), «Корабельный Мишка и Фага-Моргана» (2011), «Овечка пи имени Свечка», «Котенок в космосе» (2014), «Серебряный ключ», «Собачья жизнь Гриши и Васьки», Майя, Пес –рыцарь и Кот о фей» (2015).
Мазикин Петр Алексеевич	1918–2002	Комсомольск-на-Амуре Украина Кузбасс	–	«Лучик солнца», «С верой в добро» (2003), «Летающие яблоки», «Нас целует солнышко», «Мамин звездолет», «Побудка-незабудка» (2005).
Мазняк Варвара Ивановна	1945	Хабаровский край Томск Кемеровская обл.	–	«Приключения храброго лягушонка» (2008), «Книжки в книжке, три в одной» (2010), «Сказка о пшеничном зернышке и о храбром мальчике Илье», «Солнышко мое».
Матвеев Владимир Федорович	1932–2003	Тверская обл. Кузбасс	1981	Как не стыдно Сереже ? (1974), «Ах! Какие котята», «По грибы» (1976).
Минькова Валентина Алексеевна	1938	Кузбасс Красноярский край	–	8 поэтических книг для детей.

Фамилия, имя, отчество	Год рождения / годы жизни	С какими регионами связан(а)	Год вступления в Союз писателей	Произведения
Могутин Юрий Николаевич	1937	Москва Урал Сталинград Вязьма Кемерово	+	«Мы рисуем шар земной» (1966), «Запишите в космонавты» (1968), «Карамельная страна» (1970), «Мой северный поселок» (1973), «Говорил Иртыш с тайгой», «Лесное зеркало» (1974), «Ты идешь по улице» (1975), «Где живут чудеса» (1980), «Шишкопад» (1982), «Звезды в котелке» (1985), «Песенка веселого бурундучка» (1987), «Берег бродячих камешков» (1989), «У речки Ершовой» (1990), «Нива-Божия ладонь» (2007), «Пахнет вербой каждый храм», «Доброта» (2012). Переводы: «Почему пришла весна?» (1988), «Берестяная котомка» (1990).
Моженин Борис Павлович	1934	Кемеровская обл.	–	«Сказки для детей и взрослых» (2001), «О житие-бытье: пособие для учеников и студентов» (2006).
Наумов Николай Иванович	1838–1901	Тобольск, Томск Маринск Кузнецк, Омск Санкт-Петербург	–	«Еж», «Деревенский торгаш».
Небогатов Михаил Александрович	1921–1990	Кемерово Смоленская обл. Ворошиловградская обл.	1962	«Юным друзьям» (1957).
Немченко Гарий Леонтьевич	1936	Краснодарский край Москва Новокузнецк Майкоп	1964	«Красный петух плимутрок», «Зима на носу» (1970).

Фамилия, имя, отчество	Год рождения / годы жизни	С какими регионами связан(а)	Год вступления в Союз писателей	Произведения
Неунывахин Владимир Максимович	1938	Иркутск Новокузнецк Архангельская обл.	2010	«Подснежники», «Деревенские этюды» (2008).
Николаев Роман Викторович	1931–2005	Москва Красноярск Кемерово	–	Обработал и подготовил к изданию исторические предания, сказки кетского народа.
Никонова Любовь Алексеевна	1951–2012	Самарская обл. Новокузнецк	1985	«Перед чудом жизни» (1990).
Переводчиков Владимир Андреевич	1935	Читинская обл. Москва Кемерово Красноярск	1985	«Я работаю волшебником» (1978), «Несуразное», «Кудесия» (1993).
Петров Игорь Федорович	1955	Норильск Кемерово Москва Орел Тюмень	+	«Варенье из земляники» (1999), «Болотная страна» (2000), «Лимонандия» (2002), «Планета Конфета», «Цветок Ваты» (2003), «Золотое зерно» (2004), «Волшебный туюсок» (2005).
Русских (Куприк) Анастасия Евгеньевна	1971	Кемеровская обл.	–	«Улыбка феи: стихи, сказки» (2002), «Случай с феей» (2012).
Скарлыгин Геннадий Кузьмич	1950	Кемеровская обл. Томск	2005	«Егоркины причудки» (2008), «Плыл по озеру карасик» (2009).

Фамилия, имя, отчество	Год рождения / годы жизни	С какими регионами связан(а)	Год вступления в Союз писателей	Произведения
Скорик Любовь Трофимовна	1938–2012	Днепропетровский Минусинск Томск Кемерово	1988	«Ребята с Партизанской» (1985), «Обидчивый некто. Ненаучные заметки бывшего горожанина» (1987).
Сокол Иван Андреевич	1923–1990	Алтайский край Кемерово Томск	–	«Про девочку, которая ничего не хотела уметь» (1971).
Тотыш Софран Сергеевич	1907–1981	Москва Кавказ Кубань Омск Новосибирск Новокузнецк Киргизия	–	«Сказки шапкая» (1959), «Сын тайги» (1980).
Тудегешева Таяна Васильевна	1957	Кемеровская обл. Иркутск	1999	«Элим» (моя родина).
Уланова Светлана Владимировна	1967	Камчатский край Кемеровская обл. Томск	+	«Веселые трафареты в лесу, на ферме, овощи и фрукты, транспорт» (2015).
Федоров Тимур Николаевич	1931	Сахалинская обл. г. Тайга Томск	+	«Война без войны (Ревка и его друзья» (2009), «Сказки для детей про букашек и зверей» (2010).
Хохлов Александр Андреевич	1945	Кемерово Ленинград	+	«Знакомые босикомые» (2005), «Лесной народец» (2008), «Новогодняя сказка про девочку Лизу, собаку Батяню и елку Нагашу» (2009).

Фамилия, имя, отчество	Год рождения / годы жизни	С какими регионами связан(а)	Год вступления в Союз писателей	Произведения
Черемнова Тамара Александровна	1955	Кемеровская обл.	–	«Из жизни волшебника Мишуты» (1990), «Про рыжую Таюшку» (2003), «Шел по осени Щенок» (2006).
Чигарева Зинаида Александровна	1928–2007	Елец Ленинград Кемеровская обл.	1966	«Осторожно, сказка!» (1973), «След добра» (1983), «Требуются непослушные дети» (1986), «Праздник Маши Красильниковой» (2004).
Шабалдин Константин Алексеевич	1967	Кемеровская обл. Томск Чехословакия	–	«Организация желаемого будущего» (2014), «Маленькие колдуньи против злых волшебников» (2015), «Шагатели» (2016).
Шапиро Татьяна Лазаревна	?	Петрозаводск Кузбасс Израиль	–	«Что умеет попугай?», «В доме светятся окошки», «Дверь решила погулять», «Ежик –почтальон».
Шумилов Владимир Александрович	1954	Приморский край Владивосток Кемерово	1998	«Стреколет» (1997).
Юров Геннадий Евлампиевич	1937–2016	Кемерово Томск Магадан	1976	«Прогулка. Стихи для детей» (1979).
Яковлева Людмила Михайловна	1939	г. Тайга Томск Донбасс	2007	«Про зверят и про ребят» (2008), «Про бабу Ядвигу» (2009).
Яковлева Татьяна Константиновна	1940	Ленинград, Уфа Ломоносов Усть-Каменогорск Новокузнецк	2010	«Сказки бабушки Татьяны» (2000), «А зима – она какая?», «Подарок» (2004), «Про воровбушка Сашку» (2004), «Почему танцуют журавли?» (2005), «Почему лягушонок стал зеленым?» (2013).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бурмистрова Светлана Владимировна,

кандидат филологических наук, специальность 10.01.01 – русская литература, доцент, доцент кафедры литературы и методики её преподавания историко-филологического факультета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Томский государственный педагогический университет».

Сфера научных интересов – история русской литературы, русско-европейские литературные связи, поэтика детской литературы, история европейского романтизма, гендерные исследования, религиозное литературоведение.

Губайдуллина Анастасия Николаевна,

кандидат филологических наук, специальность 10.01.01 – русская литература, доцент, доцент кафедры истории литературы XX века Национального исследовательского Томского государственного университета.

Сфера научных интересов – история русской литературы XX – XXI века, детская литература.

Макаренко Евгения Константиновна,

кандидат филологических наук, специальность 10.01.01 – русская литература, доцент, доцент кафедры литературы и методики её преподавания историко-филологического факультета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Томский государственный педагогический университет».

Сфера научных интересов – русская агиография, религиозные мотивы в литературе, входящей в круг детского чтения.

Плешкова Ольга Игоревна,

кандидат филологических наук, специальность 10.01.01 – русская литература, доцент, доцент кафедры теории и методики начального образования Алтайского государственного педагогического университета, зав. лабораторией «Поэтика детской литературы».

Сфера научных интересов – литературное краеведение, методика организации детского чтения, поэтика детской литературы.

Полева Елена Александровна,

кандидат филологических наук, специальность 10.01.01 – русская литература, доцент, заведующая кафедрой литературы и методики её преподавания историко-филологического факультета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Томский государственный педагогический университет», директор «Сибирского научно-образовательного центра изучения детско-юношеской литературы и развития культуры чтения».

Сфера научных интересов – детская литература, современная отечественная литература, литература русской эмиграции.

Харитоновна Екатерина Владимировна,

кандидат филологических наук, специальность 10.01.01 – русская литература, научный сотрудник сектора истории русской литературы Института истории и археологии Уральского отделения Российской академии наук, доцент кафедры маркетинга и международного менеджмента «Уральского государственного экономического университета».

Область научных интересов: литература Урала, литература региона, детская литература.

Чернявская Юлия Олеговна,

кандидат филологических наук, специальность 10.01.01 – русская литература, доцент кафедры литературы и методики её преподавания историко-филологического факультета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Томский государственный педагогический университет».

Сфера научных интересов – литературное краеведение, массовая литература, современная литература.

Маслова Елена Станиславовна,

магистр педагогического образования.

Сфера научных интересов – творчество В.П. Крапивина.

Писаренко (Абрамова) Александра Евгеньевна,

магистр педагогического образования, учитель русского языка и литературы МАОУ СОШ № 49 г. Томска.

Сфера научных интересов – поэтика психологизма в прозе 1960 – 1970-х годов.

Рудницкий Юрий Александрович,

студент историко-филологического факультета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Томский государственный педагогический университет».

Сфера научных интересов – литературное и историческое краеведение.

Для заметок

This image shows a full page of blank, lined paper. It features approximately 20 evenly spaced horizontal grey lines across its entire width, providing a guide for writing. The paper itself is white and has no other markings, text, or illustrations.

Учебное издание

**СИБИРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА:
ТЕНДЕНЦИИ И КОНТЕКСТ РАЗВИТИЯ**

(1950–2010-е гг.)

Том 2

Коллективная монография

Технический редактор: Г. В. Белозёрова.

Ответственный за выпуск: Л. В. Домбраускайте

Печать: трафаретная

Бумага: офсетная

Усл. печ. л.: 9,77

Уч. изд. л.: 8,84

Сдано в печать: 27.11.2017

Формат: 60×84¹/₁₆

Заказ: 1017/н

Тираж: 500 экз.

Издательство Томского государственного
педагогического университета
634061, г. Томск, ул. Киевская, 60
Отпечатано в типографии Издательства ТГПУ,
г. Томск, ул. Герцена, 49. Тел. (3822) 311–484
e-mail: tipograf@tspu.edu.ru

