

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



Коллективная монография

Том 1

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.)**

Коллективная монография

Том 1

2016 г.

УДК 82:801.6; 82-1/-9; 82-93; 087.5

ББК 83.83(2=411.2)6

П-49

Рецензенты:

доктор филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета **И.А. Поплавская**,
кандидат филол. наук, доцент кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета **И.В. Ащеулова**

Сибирская литература для детей и юношества: тенденции и контекст развития (1950 – 2010-е гг.): коллективная монография / Е. А. Полева, С. В. Бурмистрова, А. Н. Губайдуллина, Е. К. Макаренко, О. И. Плешкова, Ю. О. Чернявская, др. Под ред. Е. А. Полевой. Т. 1. Томск : Издательство Томского ЦНТИ, 2015 – 2016.

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».

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.

На обложке: Sally Swatland «Story Time on Round Hill».

ISBN 978-5-89702-412-4

© Томский государственный педагогический университет, 2016

© Коллектив авторов, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
ГЛАВА I. ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА СИБИРСКИХ АВТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА	6
Эволюция жанра литературной сказки в творчестве писателей Алтая второй половины XX-XXI веков (О.И. Плешкова)	6
Художественное своеобразие миниатюр Татьяны Мейко и Анны Никольской в контексте развития жанров прозаической миниатюры для детей и лирико-философской сказки (Е.А. Полева)	33
ГЛАВА II. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА И ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ	53
Библейская парадигма в современной детской литературе (на материале творчества В.Л. Лавриной) (С.В. Бурмистрова)	53
Типология жанровых модификаций современных агиографических произведений для детей (Е.К. Макаренко)	67
ГЛАВА III. СЮЖЕТЫ САМООПРЕДЕЛЕНИЯ ПОДРОСТКОВ И МОЛОДЁЖИ В ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	86
«Уроки французского» В. Распутина: образ деревенского ребёнка и нравственная проблематика в контексте литературной традиции XIX века (Е.А. Полева).....	86
Приёмы психологизма в повести А. Г. Алексина «Безумная Евдокия» (Е.А. Полева, А.Е. Писаренко)	97
Проблематика и поэтика прозы Виля Липатова (Ю.О. Чернявская, Т. К. Балобанова, С. Ю. Колмаков)	107
ГЛАВА IV. ПОЭЗИЯ РУБЕЖА XX – XXI ВЕКОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ	140
Случай и событие в современной сибирской поэзии для детей (А. Олеар, Н. Ярославцев, А. Ерошин) (А. Н. Губайдуллина)	140
Игровая поэзия Александра Бергельсона (на примере анализа миниатюр) (А. Н. Губайдуллина)	152
Логика абсурда в поэтической книге для детей «Письмо с парохода» Г. Кружкова (А. Н. Губайдуллина)	160
Развёрнутые названия как приём в детской игровой поэзии конца XX – начала XXI века (Григорий Кружков / В.Э. Рью, Тим Собакин, Анастасия Губайдуллина) (Е.А. Полева).....	163
ПРИЛОЖЕНИЯ	172
Писатели XX – XXI веков для детей и юношества, биографически связанные с Томской областью (Ю.А. Рудницкий, Е.А. Полева)	172
Сведения об авторах.....	179
Библиографический список трудов о детско-юношеской литературе авторов монографии и их учеников	181

ПРЕДИСЛОВИЕ

Коллективная монография «Сибирская литература для детей и юношества: тенденции и контекст развития (1950 – 2010-е гг.)» отражает результаты первого года работы её авторов над заявленной темой. Проведённое исследование позволило определить круг сибирских писателей для детей и выявить особенности поэтики произведений некоторых из них.

С Сибирью биографически связаны авторы хрестоматийных произведений для детей и юношества, например: Н. Г. Гарин-Михайловский (1852 – 1906), В. Г. Короленко (1853 – 1921), А. М. Волков (1891 – 1977), В. П. Крапивин (1938) и мн. др. В 1960 – 1970-х годах в отечественный литературный процесс вошли сибиряки, сформировавшие направление «деревенской» («онтологической») прозы, писавшие, в том числе, о детях и для подростков: В. П. Астафьев (1924 – 2001), В. Г. Распутин (1937 – 2015) и другие. Существенен вклад коренных сибиряков и тех, кто отчасти связан с Сибирью, в развитие *современной* детской литературы. Однако именно детско-юношеская литература 1980 – 2010-х годов менее всего изучена. Между тем, требования времени (проблемы культурной идентичности подрастающего поколения, повышения уровня гуманитарного образования; необходимость позиционирования региона для определения его своеобразия, его «культурного лица») обосновывают необходимость углубления знаний в областях литературного краеведения и детско-юношеской литературы, напрямую влияющей на формирование личности детей и подростков.

Географический фактор биографии писателей сам по себе никак не обуславливает качество их произведений, поэтому вряд ли стоит акцентировать «провинциальность» в изучении творчества художников слова, если только какие-либо особенности региона (его природы, культуры, истории, др.) не входят в произведение как тема, мотив, образ¹. Этого принципа единодушно придерживались авторы монографии: причастность писателей к Сибири здесь – критерий отбора литературного материала, обусловленный темой исследования, задачи которого формулировались, исходя из двух факторов. Во-первых, нужен пересмотр или углубление интерпретации

¹ Полева Е.А. Детская литература: учебно-методическое пособие. Томск: Изд-во ТГПУ, 2013.

творчества писателей *советского периода*, во-вторых, необходимо введение в научный и читательский обиход произведений *современных авторов*. Изучение творчества писателей отдельных регионов позволило уточнить особенности отечественного литературного процесса в целом, восстановить панораму новейшей литературы, имеющей адресатом ребёнка или подростка.

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. Объектом литературоведческого анализа стали разные по уровню художественности, жанрово-родовой специфике, особенностям поэтики (психологическая, игровая, духовная литература) произведения.

Не ограничен материал исследования и ориентиром на читателей определённого возраста: для изучения взяты произведения, как адресованные преимущественно дошкольникам и учащимся начальных классов, так и представляющие собой явление «общей» литературы, имеющей адресатом ребёнка (или подростка) и взрослого¹.

Авторы выражают надежду, что удастся создать продолжающуюся серию монографических исследований по заявленной теме для уточнения тенденций развития детско-юношеской литературы в контексте литературного процесса XX – XXI веков.

Е. А. Полева

¹ Разграничение «детской» и «взрослой» литературы является перспективным для изучения аспектом в современном литературоведении в силу того, что наблюдается разные варианты диффузии: включение произведений, не создаваемых специально для детей, в круг их чтения; открытие в литературе, воспринимаемой изначально как «детская», кодов, ориентированных на взрослых и пр. Многим произведениям литературы XX – XXI века свойственна принципиальная, заложенная их авторами двуадресность. См. об этом: Губайдуллина А. Н. «Взрослое слово» в современной поэзии для детей // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2012. – №3; Губайдуллина А. Н. «Для бывших детей или будущих родителей» (К проблеме двойной адресации современной детской книги) // Антропологическая психология в XXI веке: проблемы и перспективы: сборник материалов V Сибирского психологического форума (3-5 октября 2013). Томск: ТГУ. С. 69 – 72; Полева Е.А. Детская литература: учебно-методическое пособие. Томск: Изд-во ТГПУ, 2013; Полева Е.А. Педагогические взгляды детского писателя Г. Остера и особенности их выражения // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2013. Вып. 6 (134). С. 86 – 92.

ГЛАВА I.

ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА СИБИРСКИХ АВТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Эволюция жанра литературной сказки в творчестве писателей Алтая второй половины XX – XXI веков

Ольга Игоревна Плешкова

Литература Алтая¹ представлена именами многих поэтов и писателей. Некоторые из них стали классиками русской литературы (как, например, Г. Гребенщиков, В. Шукшин, М. Юдалевич и др.), их творчество находится в центре внимания учёных-литературоведов. На официальном сайте Алтайской краевой универсальной библиотеки им. В. Я. Шишкова опубликована «Литературная карта Алтайского края», где представлены имена художников слова, родившихся и (или) в разное время живших на Алтае². Статьи о писателях и поэтах снабжены списками опубликованных произведений, а также ссылками на исследования творчества.

В центре нашего внимания будут литературные сказки, созданные писателями Алтая для детей дошкольного и младшего школьного возраста. Как оказалось, эта часть творчества писателей Алтая мало изучена. Вместе с тем, анализ развития жанра литературной сказки позволит выявить тенденции эволюции литературы Алтая.

Жанр литературной сказки, функционирующий на стыке фольклора и литературы, является благоприятным материалом для развития художественного восприятия начинающих читателей. С одной стороны, литературная сказка синтезирует конструктивные элементы сказки народной (композицию, образы, сюжетные мотивы и пр.), а также элементы других фольклорных жанров (считалки, заклички, песни, поговорки, страшилки и пр.). С другой стороны, литературная

¹ 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 до 1990 года.

² Литературная карта Алтайского края [Электронный ресурс]. URL: <http://akunb.altlib.ru/files/LiteraryMap/Personnels/index.html> (дата обращения: 12.12.2015).

сказка нередко обрабатывает, трансформирует известные литературные образцы, включая в свою канву образы и мотивы авторских текстов предшествующих эпох (особенно это ярко стало проявляться в литературных сказках XX века – у К. Чуковского, А. Волкова, Л. Лагина, В. Губарева, Л. Гераскиной, Н. Носова, С. Прокофьевой, Э. Успенского, Г. Остера, Н. Абрамцевой, Л. Петрушевской и др.).

Эпический жанр литературной сказки как произведение со сложной структурой позволяет учителю в ограниченное рамками урока время продемонстрировать начинающим читателям своеобразие художественной формы, что, несомненно, будет способствовать их вхождению в мир литературы, постижению его как искусства¹.

Литературные сказки для детей в литературе Алтая начинают появляться в 1950-е годы². К этому жанру обращаются многие писатели. В 1950 – 1970-е годы написаны сказки Ивана Злывко и Нины Головиной, Ивана Атаманова, Лазаря Кокушева, Александра Ередеева и др. В 1980 – 1990-е годы начинают публиковать сказки Владимир Свинцов, Георгий Рябченко, Нина Родионова и др. В наше время сказки пишут Анна Никольская-Эксели, Ирина Цхай, Юстасия Тарасова, Елена Бызова и др.

Сказки 1950 – начала 1960-х гг. отличает тенденция к утверждению значимости коллективного труда, любви к Родине, что, в целом, созвучно отечественной советской литературе этого периода. Например, в начале сказки И. Атаманова «Заяц-путешественник» (конец 1950-х гг.) дана традиционная фольклорная ситуация, восходя-

¹ См.: Плешкова О.И. Сказки писателей Алтая в круге современного детского чтения // Алтайский текст в русской культуре: Сборник научных статей. Вып. 5. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2013. С. 100 – 108.

² Следует отметить, что не всегда удавалось установить точную дату создания того или иного произведения. Часто время известной публикации в книге/сборнике, даже журнале не совпадало со временем первой публикации в газете, источник которой не всегда был доступен. Таким образом, в своём исследовании мы не везде смогли указать точные даты появления текстов, часто ориентируясь на косвенные данные. Безусловно, данный аспект изучения сказок для детей, созданных писателями Алтая, ещё требует кропотливого исследования. С другой стороны, это общая проблема, с которой часто сталкиваются исследователи современной детской литературы. Об этом см., например, Гераймович Д.А., Полева Е.А. Проблема определения эволюции творчества современного детского писателя Э. Н. Успенского // Материалы XVIII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование». Филология. Томск, ТГПУ, 21 апреля 2014 г. Томск: Изд-во ТГПУ, 2014. С. 298 – 304.

щая к волшебной сказке: отлучка родителей из семьи и выражение некоего запрета детям¹: «Жили в поле Заяц с Зайчихой. Было у них два маленьких зайчика. Однажды осенью заяц с зайчихой пошли добывать еду, а детей отвели в густой лесок», наказывая при этом: «Не ходите далеко <...> Волки по полям и лесам рыщут. Лиса зубами щёлкает. Орёл добычу высматривает. Помните об этом и будьте осторожны»². В данном запрете обнаруживается как сказочно-фольклорная образность, так и фольклорная стилистика, ритм. Однако родительский запрет, по законам жанра волшебной сказки, нарушается: один из зайчат уходит путешествовать. Продолжение сказки напоминает как известную сказку о животных «Заяц-хвостун», где герой до определённого момента – встречи с волком – демонстрирует свою храбрость и бесстрашие, так и кумулятивную сказку «Колобок», герой которой также уходит из дома, гуляет и беззаботно поёт песни, а в итоге погибает в зубах лисы. Следует отметить, что авторское начало в подобном смешении различных фольклорно-сказочных ситуаций проявляется, в первую очередь, в накладывании на канву известных фольклорных сказок идеологием значимости труда и необходимости учения. Все, кого встречает беззаботный Заяц – нарушитель запрета – заняты делом, трудятся: Мышка, Бурундук, Ёж работают, готовят припасы на зиму. Песенка героя, повторяемая дважды, функционально сближена с известной песенкой Колобка: «Я учиться не хочу, // Так на свете проживу...» [с. 8]. Авторским вмешательством в традиционное фольклорно-сказочное развитие действия, завершающееся гибелью героя, видится выход в этиологическую мифопоэтику (объясняющую происхождение животных и растений, их внешних черт, свойств). Сказка И. Атаманова заканчивается объяснением, отчего у зайца косые глаза и длинные уши: «С

¹ Литературно-методический комментарий сказки – в книге: Литература родного края: методические рекомендации / Л.Н. Зинченко, О.И. Плешкова, И.В. Фёдорова и др. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 21 – 23. Анализ сказки И. Атаманова включён в учебные пособия: Плешкова О.И. Теория литературы и практика читательской деятельности: учебное пособие. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 69 – 72; Плешкова О.И. Теория литературы и практика читательской деятельности. 2-е изд., перераб. и доп. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. С. 95 – 99.

² Атаманов И. Заяц-путешественник // Литература Алтая в детском чтении. Читайка раннего детства: хрестоматия / сост. Л.Н. Зинченко. Барнаул: Алтайский дом печати, 2011. С. 7 – 8. Далее текст сказки цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

тех пор у Зайчика глаза косят – с испуга, а уши длинные – вытянулись, когда он от Волка вырывался. Зимой побелеет земля, побелеет Зайка, а кончики ушей всё равно тёмные – отметка, что побывал в зубах у Волка» [с. 8]. Таким образом, материал сказки И. Атаманова «Заяц-путешественник» демонстрирует такие особенности жанра литературной сказки, как:

- синтез различных жанров (фольклорно-сказочных и мифологических): сказки о животных (герои – лесные звери, их номинации – имена собственные); волшебной сказки (наличие запрета, его нарушение и наказание героя); кумулятивной сказки (нарастание количества персонажей, встречающихся герою); элементов этиологического мифа;
- заимствование автором конструктивных элементов из фольклорных («Колобок», «Заяц-хвостун») и авторских сказок с их последующей творческой трансформацией. Из литературных текстов можно назвать «Лягушку-путешественницу» (1887) В. Гаршина, с которой сказку И. Атаманова роднит, в первую очередь, название, а также черты характера главных героев, в частности, склонность к хвастовству;
- использование автором типичных формул сказочной стилистики: «поскакал, куда глаза глядят...», «с тех пор...», повторы номинаций-обращений («Мышка, Мышка, посмотри...», «Бурундук, Бурундук, посмотри...») и т.п.

Сказка А. Ередеева «Чертышкэ» также включает тематику пользы трудолюбия, послушания¹. В центре сказки – путешествие медвежонка Чертышке и его встречи с жителями тайги. Композиционно она приближена к фольклорной волшебной сказке. Объединяющим фактором выступает и отлучка родителя (матери-медведицы), и доминирующий мотив пути героя-медвежонка, и его наказание за уход из дома, и фактическое преображение героя в финале произведения (инициация, взросление). Медвежонок, осознав свою вину, клянётся всегда слушаться родителей и не уходить без спроса. Од-

¹ Литературно-методический комментарий данной сказки – в книге: Литература родного края: методические рекомендации / Л.Н. Зинченко, О.И. Плешкова, И.В. Фёдорова и др. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 24 – 25. Анализ сказки А. Ередеева «Чертышке» включён в учебные пособия: Плешкова О.И. Теория литературы и практика читательской деятельности: учебное пособие. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 74 – 75; Плешкова О.И. Теория литературы и практика читательской деятельности. 2-е изд., перераб. и доп. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. С. 101 – 103.

нако в начале сказки А. Ередеева традиционное нарушение героем запрета отсутствует: мать-медведица уходит в тайгу за мёдом, не давая сыну наказ.

На функциональном и на формальном уровнях Чертышке напоминает фольклорного Колобка. Чертышке, как и Колобок, уйдя из дома, встречает по дороге трёх героев. В сказке А. Ередеева это – сынишка росомахи, бурундучок и лисёнок. Иерархическое увеличение персонажей в сказке не соблюдается (как в фольклорных кушумлятивных сказках – «Колобке», «Теремке» и др.). Для автора важно другое – донести до читателя, что все встреченные Чертышке, как и он сам – дети (на это указывают уменьшительные суффиксы их номинаций: сынишка росомахи, бурундучок, лисёнок), которые, в отличие от главного героя, слушаются своих родителей. Решая воспитательные задачи, автор сказки троекратно повторяет особенности встреч Чертышке с героями-ровесниками. На приглашение Чертышке идти с ним «смотреть, где тайга кончается», каждый из ребят отказывается, мотивируя отказ отсутствием родителей дома и невозможностью уйти без спроса. Так, например, бурундучок говорит: «Я бы пошёл, дружок, но как же мне уйти, если я у мамы не отпросился...»; лисёнок буквально повторяет то же самое: «Я бы пошёл, да мамы дома нет»¹ и т.д. Невозможно оставить без внимания и такую особенность речевого портрета героя, как пение. Песни Чертышке функционально сближены с песнями Колобка (в тексте на это имеется прямое указание: «Словно колобок, покатился Чертышке вглубь тайги» [с. 23]). В песнях Чертышке (как и в песнях Колобка) отражено такое качество характера героя, как чрезмерное хвастовство:

Моё имя – Чертышке,
никого я не боюсь,
и в тайге не заблужусь.
Вот какой я, Чертышке!
<...>
Кто орехи щёлкать может?
Это только Чертышке!

¹ Ередеев А. Чертышке // Литература родного края: учебно-методическое пособие для 2 класса начальной школы/ сост. Л.Н. Зинченко, И.В. Фёдорова. 2-е изд., испр. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 24. Далее текст сказки цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

Когти острые, как ножик,
у кого? У Чертышке!
Кто в тайге меня обидит,
силу тот мою увидит! [с. 24].

Как и в сказке о Колобке, на долю хвастливого медвежонка выпадает испытание, которое, при определённых обстоятельствах, могло бы стать фактическим финалом путешествия героя: Чертышке чуть не становится ужином филина. Отличие этой авторской сказки от фольклорной – в неожиданном спасении героя. На помощь Чертышке приходят два медвежонка. Их появление сопровождается традиционной сказочной формулой («откуда ни возьмись...»). Значимо, что герои-спасители – также дети, на что указывает уменьшительный суффикс их номинаций. Но важно, что они, как и все встреченные ранее Чертышке – послушные дети. Проводив Чертышке до дому, медвежата спрашивают его: «А ты у матери отпрашивался в тайгу?», и далее продолжают: «А мы с братом всегда отпрашиваемся, когда куда-нибудь идём. Поэтому мы никогда не блудим...» [с. 25]. Таким образом, в сказке обнаруживается мораль, доступная восприятию детей. Последние слова сказки принадлежат герою: «Теперь никогда больше не буду гулять без спроса» [с. 25].

Помимо ярко выраженной нравственной проблематики и дидактического пафоса сказки А. Ередеева, следует обратить внимание на её художественные особенности: использование фольклорных формул, приёма троичности (повторяющиеся эпизоды встречи, фразы героев); черты характера главного героя, проявляющиеся в его песнях и поступках (способность признать свои ошибки). Автор даёт эволюцию характера медвежонка Чертышке, что, как правило, не свойственно сказке фольклорной.

Название сказки акцентирует внимание на образе главного героя, имя которого указывает на его этническую принадлежность, а образ – способствует передаче атмосферы бескрайней алтайской тайги, которой, по словам одного из персонажей, «конца-края нет». Нельзя не отметить, что сказка А. Ередеева «Чертышке» композиционно близка рассмотренной ранее сказке И. Атаманова «Заяц-путешественник», где хвастливый герой, нарушив запрет родителей, также убегает из дома, встречает на своём пути разных зверей, и в итоге набирается ума-разума (как уже отмечалось, сюжеты обоих сказок отсылают к фольклорному «Колобку»).

В «Сказке о храбром Снегуре» Г. Рябченко (конец 1960-х – начало 1970-х гг.) варьируются жанровые особенности рождественской (в советской культуре – *новогодней*) истории. Основная тема – противостояние врагу, защита коллективного дела (сделанного детьми ледового катка). Привлекают внимание социальные и бытовые приметы 1960-х гг. (увлечение хоккеем, создание дворовых хоккейных площадок).

В центре произведения – Снегур-богатырь, образ которого вынесен в заглавие. Бой Снегура-богатыря, оставленного сторожить каток, с Вьюгой и её помощниками (Позёмкой, снежными шакалами, снежным Медведем) напоминает поединок героя с нечистой силой, где бой «главных курантов страны» (факт быта) ассоциируется с криком петуха, разгоняющим мрак ночи. Образ Снегура, безусловно, восходит к образу русского богатыря, выступающего в одиночку против несметной вражеской силы. Лексема *богатырь* непосредственно встречается в тексте. Слова Снегура перед боем, двукратно повторяемые в тексте («Эх, не оставь, силушка! Не подведи, дубинушка!»¹), напоминают древние заклинания богатырей, заговоры на оружие, что отражено в былинном эпосе. Сравните, например, заговор Ильи из былины «Первая поездка Ильи Муромца. Илья Муромец и Соловей-разбойник»:

...А ведь сам он стрелке приговаривал:

«Ты просвишни, моя стрелочка каленая,

По тому острою по ножеву,

Попади-ка в Соловья-разбойника...»².

Таким образом, в сказке Г. Рябченко синтезированы фольклорно-мифологическая основа и элементы быта Сибири 1960-х годов. Местом действия сказки является город Бийск, который не называется, но угадывается через приметы пространства и времени. Например: «А так как в том городе, где всё это происходило, полночь наступала на четыре часа раньше, чем об этом извещали главные

1 Рябченко Г. Сказка о храбром Снегуре // Барнаул. 2005. № 1. С. 97. Далее текст сказки цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках. (Сказка Г. Рябченко также включена в хрестоматию: Литература Алтая в детском чтении. Читайка раннего детства: хрестоматия / сост. Л.Н. Зинченко. Барнаул: Алтайский дом печати, 2011. С. 259 – 262).

2 Былины: В 2 т. т.1 / Сост., вступ. ст., подгот. текста и коммент. В.Я. Проппа и Б.Н. Путилова. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. С. 136.

куранты страны, то сказка могла длиться только четыре часа» [с. 98]. «Главные куранты страны» – безусловно, московские. Часовой пояс, в котором находился Бийск и Барнаул (как и некоторые другие города Сибири) до середины 1990-х годов, соотносился с часовым поясом Москвы как 0+4.

Осознание детьми места действия сказки, как показывает практика, позволяет приблизить сказочную реальность, подталкивает к способности увидеть сказочное начало в самых обыкновенных вещах¹.

Знаковым произведением рассматриваемого периода, на наш взгляд, выступает сказка И. Злышко и Н. Головиной «Как у ежа иглы появились» (1953)², где впервые была намечена тенденция, альтернативная изображению коллективного героя и постановке этико-назидательной проблематики в сказках писателей Алтая. Этому во многом, на наш взгляд, способствовала мифопоэтическая составляющая системы произведения и изображение психологической характеристики персонажа. Помимо названных особенностей, сказка И. Злышко и Н. Головиной «Как у ежа иглы появились» содержит этиологический (объяснительный) аспект возникновения облика ежа. В начале повествования описывается приятная внешность героя («глазки – бусинки», «шерсть мягкая, длинная, пушистая»), но его внутреннее состояние – душевная тревога: «Уши у ежа чуткие, они только и спасали его, беззащитного»³. Переживания героя переданы через внутренний монолог, раскрывающий сосредоточенность ежа на себе, своих проблемах. Внутренний монолог – один из способов передачи психологизма – в анализируемом произведении оформлен в соответствии с фольклорной стилистикой и передаёт чувства и мысли героя, приведшие его к отчаянию: «Лежал однажды ёж, на солнышке греясь, и горькую думу думал про жизнь свою горемычную. У каждого зверя своя защита есть: у кого – зубы, у кого – рога, у кого – когти острые. А

¹ См. подробнее: Плешкова О.И. Образы Алтая в литературе для детей // Алтайский текст в русской культуре: сборник статей / под ред. М.П. Гребневой. Вып. 6. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2015. С. 302 – 311.

² Литературно-методический комментарий сказки – в книге: Литература родного края: методические рекомендации / Л.Н. Зинченко, О.И. Плешкова, И.В. Фёдорова и др. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 25 – 26.

³ Злышко И., Головина Н. Как у ежа иглы появились // Литература Алтая в детском чтении. Читайка раннего детства: хрестоматия / сост. Л.Н. Зинченко. Барнаул: Алтайский дом печати, 2011. С. 85. Далее текст сказки цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

ежа кто захочет, тот и съест. Заплакал ёж и решил утопиться. Но до речки и то спокойно не дойдёшь: лиса пробежит – под куст хоронись, волк завоюет – опять прячься. Всего и не расскажешь. С утра вышел, а к реке добрался только к вечеру, хотя пройти нужно было всего двести ежовых шагов. Ну, жизнь ли это?» [с. 85]. Итак, сказка о еже отличается необычностью сюжета и героя. Доведённый до отчаяния, он решает утопиться: «Помахал ёж лапкой лесу на прощанье и – в воду. Да видно, не пришёл ещё час ежовой смерти» [с. 85]. Эпизод падения ежа в реку (образ которой содержит мифопоэтическую семантику) как бы предвосхищает знаменитую сказку С. Козлова «Ёжик в тумане» (1970-е годы). Река в сказке И. Злышко и Н. Головиной не принимает ежа («вода ли вынесла, сам ли выкарабкался...») и, более того, подобно языческому покровителю, одаривает его: наделяет особым колючим покровом (который по сути – застывшая на морозе в острые сосульки шерсть самого ёжика). Следующие эпизоды кумулятивно представляют встречи ежа со своими давними обидчиками – лисой-сплетницей и зубастым волком, которые, уколовшись о ледяные сосульки, убегают прочь. И «пошла по лесу молва про ежовую шубку колючую» [с. 86].

Но после зимней спячки, во время которой ежу постоянно снилась «шубка колючая», он опять начинает грустить, поскольку на ярком солнышке шубка его вновь стала мягкой, гладкой. Злоключения бедного ежа завершаются встречей с сосной, выполняющей функции, свойственные волшебному помощнику в фольклорной сказке. Ёж спасает сосну от «злых серых разбойниц» – мышей, грызущих её корни. И в благодарность она вознаграждает ежа своим соком – «янтарной смолой», которая в данной сказке функционально близка живой воде. Эпизод одаривания значим для осмысления образа главного героя и механизмов варьирования в литературной сказке фольклорных элементов. Обретению сосной речи предшествует «грустная песня» ежа, восходящая к традиционному фольклорному плачу. Ёж в песне жалуется на свою горькую судьбу, на отсутствие «в живых» (!) звериного портного, который смог бы сшить ему особую шубу, защищающую от недругов:

Только ёжик день-деньской
Не расстанется с тоской <...>
Только, видно, шубы новой
Мне иметь не суждено,

Ведь звериною портного

Нет в живых давным-давно [с. 86].

Песня-плач ежа обрывается внезапно заговорившей сосной: «Вдруг сосна ветвями качнула и говорит...». Авторы используют наречие *вдруг*, в фольклорной сказке обычно сопутствующее появлению чего-либо необычного, неожиданного (ср.: «вдруг, откуда ни возьмись», «вдруг поднялся стук да гром» и т.п.). Фольклорно-стилизованная, эпически-размеренная, инверсированная речь сосны содержит и новую номинацию главного героя – Ёж Ежович: «Не горюй, Ёж Ежович, не печалься, за услугу твою я тебе помогу. Напою я тебя своим соком янтарным, превратится шерсть твою в иглы колючие» [с. 86]. До обретения игл у ежа в сказке отсутствует как имя (лексема ёж пишется с маленькой буквы), так и отчество, в русских традициях подчёркивающее и соотносённое с родителем, и уважение окружающих. Таким образом, появление у героя имени тесно связано с обретением им нового облика, а, следовательно, и новой функции, статуса – колючего *Ежа Ежовича* теперь не будут обижать лесные недруги. Описание процесса превращения шерсти ежа в иглы также фольклорно-стилизованно, напоминает волшебство, заговор, обретение силы героем (например, богатырём Ильёй Муромцем), чему способствует и принцип троичности (сосна даёт ежу три капли смолы): «И выступили на коре три капли смолы золотой, пахучей. Выпил ёж одну каплю – шерсть вся дыбом поднялась, выпил вторую – превратилась шерсть в иглы, выпил третью – стали иглы у него твёрдыми да острыми, как шипы терновника» [с. 87]. Цвет смолы – янтарный, золотой – позволяет говорить о доминанте жёлтого цвета, семантика которого в мифопоэтической и фольклорной традиции соотносится с солнцем¹ и в целом с добром, счастьем. Получив новую одежду, ёж обретает спокойствие (=счастье). Фактически, сосна, благодарная ежу за своё спасение, уподобляет его мех своим иголкам, в чём проявляется традиционное сопоставление *колючести* ежа и ели, сосны: «И стал ёж с той поры жить не тужить и с сосною дружить» [с. 87]. Обилие единоначалий (с союза и) придаёт сказке И. Злышко и Н. Головиной интонацию торжественности, сближает текст с жанрами легенды, предания, сказания. Таким образом, варьирование, синтез различных жанровых элементов в сказке «Как у ежа иглы появились» вновь обнажает особенности жанра литератур-

¹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2002. С. 244 – 255; Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 147.

ной сказки. В целом, данная сказка презентовала нового героя в детской литературе Алтая. Здесь был намечен поворот к личности героя, становлению которого помогает не коллектив (как, например, в сказке Ередеева «Чертышке», или в сказке И. Атаманова «Заяц-путешественник»), а другая «личность» (сосна). От фольклора сказка И. Злышко и Н. Головиной отличается принципами изображения героя: авторы используют приёмы психологизма для раскрытия страданий ежа из-за незащищённости перед окружающим его миром.

Таким образом, жанр литературной сказки в творчестве писателей Алтая в 1950-е – начало 1960-х годов активно развивается в двух направлениях: этико-назидательном, утверждающем значимость труда, семейного, коллективного начала, и проявляющим лирическое начало, обращающееся к приёмам психологизма для воссоздания образа героя и его внутреннего мира.

В 1970-80-е годы проблематика литературных сказок писателей Алтая меняется, что находит отражение и в художественных особенностях текстов. От внимания к коллективному труду, от воспевания героя-труженика намечается переход к изображению личности, что соответствовало общим тенденциям отечественного литературного процесса. Появляются сказки философского содержания – о дружбе, верности, и, самое главное – о предназначении человека.

Сказки В. Свинцова «Нахальный лягушонок» (1975), «Цветок шиповника» (1982), «Маленькая сказка о большой дружбе» (1978) Г. Рябченко, «А ты для чего?» (1982) З. Пироговой и др. – демонстрируют синтез сказки и притчи, знакомой детям по творчеству Г. Х. Андерсена, Д. Родари, Н. Абрамцевой и мн. др.

Например, сказка-притча В. Свинцова «Нахальный лягушонок» (1975) варьирует фольклорные мотивы на тему «Кто на свете всех сильнее?». Столкновение Козлёнка и Лягушонка у озера (шире – у воды, образ которой мифологичен) наделён мифопоэтическим подтекстом. Начинается сказка с традиционного быличного зачина *однажды*: «Однажды маленький серый Козлёнок почувствовал себя взрослым и убежал от мамы. По узкой тропочке он спустился к озеру. Вышел на берег, наклонился к воде попить и вдруг...»¹ Оби-

¹ Свинцов В. Нахальный лягушонок // Свинцов В.Б. Клыч-клу-у: рассказы и сказки. Барнаул: А.Р.Т., 2007. С. 101. Сказка включена в хрестоматию: Литература Алтая в детском чтении. Читайка раннего детства: хрестоматия / сост. Л.Н. Зинченко. Барнаул: Алтайский дом печати, 2011. С. 286 – 288.

да, несправедливо нанесённая Козлёнку Лягушонком, его отказ от воды, наделяют образы героев аллегоричностью и подводят к притчеобразному финалу. Вся образная система сказки работает на раскрытие такого качества, как благородство.

В сказках этого периода акцентируется внимание к мельчайшим элементам природного мира – дождевой капле, снежинке и пр.; появляется герой созерцающий (например, снежинку), замирающий перед красотой природы. Фактически он – художник, в отличие от героя-строителя и создателя сказок 1950-х годов. Соответственно, проза для детей алтайских авторов развивается в русле общероссийских тенденций развития жанра сказки: в те же 1970-е годы начинается создавать свои лирико-философские произведения о Ёжике и Медвежонке С. Козлов.

В «Сказке о Снежинке»¹ Л. Кокишева (начало 1970-х годов) описан приход зимы в некий город. Город безымянен, абстрактен, но наделён приметами сибирского тоposa с лютой затяжной зимой, что даёт основание сопоставить его, в том числе, с любым алтайским городом, – Барнаулом, Бийском, Горно-Алтайском и др. Начинается сказка с описания мрачного, холодного города, в котором, кажется, нет места жизни, но выбраться отсюда практически невозможно. Безликие люди куда-то спешат и только манекены (куклы, подобия людей) остаются изящными: «Низкое пасмурное небо висело над городом. И оттого город казался придавленным и оглохшим. Почти бесшумно скользили по асфальту автобусы, люди куда-то спешили; из-за витрин магазинов неподвижно смотрели изящно одетые манекены... Холодом веяло от близких ледников. Город был окружён горами, даже непонятно было, как отсюда можно было выбраться...»².

На фоне мрачного города автор выделяет детей, мировосприятие которых отличается от взрослого. Городской сад, где гуляют эти дети, наделён признаками запустения и разрушения: помост танцплощадки сравнивается с палубой заброшенного фрегата, олицетворённые деревья словно доживают последние дни – они страхи-

¹ Литературно-методический комментарий данной сказки – в книге: Литература родного края. 3 класс: методические рекомендации / Л.Н. Зинченко, О.И. Плешкова, И.В. Фёдорова и др. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 26 – 27.

² Кокишев Л. Сказка о Снежинке // Литература родного края: учебно-методическое пособие для 3 класса начальной школы/ сост. Л.Н. Зинченко, И.В. Фёдорова. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 28.

вают остатки сухих листьев, по пустынным аллеям гуляет ветер. Но детям сад, «наверное, казался огромным и загадочным». Поэтому героиня сказки – Снежинка – будет увидена только ими, остальные эпизодические персонажи (парень и девушка, толпа людей у театра, человек в меховой шапке) волшебную Снежинку просто не заметят.

Детями первый снег воспринимается радостно, с изумлением: «Снег, снег!»; снежинки сравниваются с «десантниками на белых парашютиках». Семантика лексемы *десант* – высадка войск на чужую территорию, способствует рождению развёрнутой метафоры: десант снежинок означать первый снег в городе. Там, где ещё снега не было, он с наступлением зимы оккупирует территорию, принося с собой потепление и сияние белого цвета (по контрасту с холодом и серостью образа города в начале сказки).

«Парашютики» снежинок, с одной стороны, восходят к неперемennomу атрибуту образа десантника, с другой стороны, – иносказательно передают мягкий, не стремительный полёт снега. Образ главной героини – Снежинки – вводится в сказку только после пространного описания города и гуляющих в саду детей. Снежинка выделяется среди других «десантников» наличием имени, характера (она обижается, радуется и пр.) и собственной истории. Путешествуя по городу в поисках хорошего места для посадки, она находит его в саду среди детей.

Дети, единственные заметившие героиню, то есть разглядевшие среди, казалось бы, одинаковых снежинок её индивидуальность, выделяются на фоне холодного города, тягостной повседневности, «старого пустынного сада» наличием разноцветных рукавичек, привносящих в серый для взрослых мир многообразие оттенков. Дети кричат, «подставляя красные, синие, зелёные, жёлтые рукавички: «Опустись, Снежинка, опустись!»». В этом эпизоде Снежинка ассоциативно напоминает бабочку, кружащую над цветами. Вспоминается лето, и холод, которым как бы пронизана сказка, отступает.

Снежинка выбирает для посадки синюю рукавичку, цвет которой, возможно, кажется близким её родному цвету – цвету снега. Мальчик, хозяин рукавички, замечает её красоту, удивляется ей, восхищается и говорит об этом всем детям. После того, как Снежинка тает, мальчик плачет от жалости. Это демонстрирует авторскую концепцию чистоты и непорочности детей, способных увидеть и оценить прекрасное.

Завершается сказка авторским утверждением вечности красоты и уверениями, что «Снежинка вернётся». В традиционной сказочной стилистике он рассказывает о круговороте воды в природе, убеждая читателей (в том числе и детей) в значимости маленькой снежинки для всей жизни на земле: «Растаяв и испарившись, она (Снежинка – прим. О.Л.) упадёт на землю каплей росы или дождейкой. И тогда на земле вырастут цветы и травы, появятся на деревьях зелёные листочки, и маленькие дубки в старом парке тоже немного подрастут...»¹. Многозначие в конце сказки указывает на незаконченность истории о Снежинке.

Г. Рябченко уже в заглавии «Маленькая сказка о большой дружбе» (1978) обнажает тематику и проблематику произведения². В заглавие вынесены текстуально значимые прилагательные-антонимы: сказка – маленькая (по объёму), а дружба – большая, то есть настоящая.

Герои сказки Рябченко – Весёлый лягушонок, Добрый Карасик, Завистливая Жаба, Драчливый Рак, Серые Цапли. Константные эпитеты и наличие у героев прозвищ, фиксирующих их черты характера, позволяют однозначно распределить их на положительных и отрицательных. Дружбе первых – Весёлого лягушонка (Веселе) и Доброго Карасика (Добке) и совершённому во имя дружбы подвигу и посвящена сказка. Карасик Добка, предупреждая друга о появлении опасных Серых Цапелей, делает невозможное – передвигается по земле.

Добка, не имея ног, движимый исключительно любовью к другу, добирается до «вершины Кочки», где обычно проводит время Веселя. Кочка в образной системе сказки представляется значимым топонимом (на имя собственное этого «географического простран-

¹ Кокышев Л. Сказка о Снежинке. Указ. изд. С. 29 – 30.

² Литературно-методический комментарий сказки – в книге: Литература родного края: методические рекомендации / Л.Н. Зинченко, О.И. Плешкова, И.В. Фёдорова и др. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 32 – 34. Анализ сказки Г. Рябченко «Маленькая сказка о большой дружбе» включён в учебные пособия: Плешкова О.И. Теория литературы и практика читательской деятельности: учебное пособие. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 76 – 77; Плешкова О.И. Теория литературы и практика читательской деятельности. 2-е изд., перераб. и доп. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. С. 102 – 105. См. также: Плешкова О.И. Сказки писателей Алтая в круге современного детского чтения // Алтайский текст в русской культуре: Сборник научных статей. Вып. 5. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2013. С. 100 – 108.

ства» указывает его написание с заглавной буквы). Вершина Кочки, таким образом, представляется символом высоты духа героя, преодолевшего свои физические возможности. В итоге дружба спасаются, избегая участи оказаться съеденными цаплями.

По законам жанра, отрицательные герои в сказке наказаны, справедливость торжествует: Завистливой Жабой «обедают голодные цапли», а Драчливый рак лишается последней клешни. Конструктивной особенностью прозаической сказки Г. Рябченко является включённость в неё поэтических текстов – песен Добки и Весели и своеобразного ритуального заговора Серых Цапел, готовящихся к охоте. Тематика песен Добки и Весели посвящена дружбе. Поэтика «заговора» Цапел, процесс его исполнения (вожак *хрипло* начинает, остальные – подхватывают) обнажает коллективный образ врага, страшного как для положительных героев сказки, так и для отрицательных. Но, поскольку только Рак и Жаба оказываются во власти злых цапель, это ещё раз подчёркивает концептуальное значение понятия *дружбы* в системе сказки¹.

В основе сказки В. Свинцова «Опять обманула» (1971) – художественные принципы животного эпоса и варьирование традиционного фольклорного образа лисы-обманщицы². Эта сказка демонстрирует ещё одну наметившуюся тенденцию, отсутствующую в произведениях 1950-х годов. В сказке «Опять обманула» присутствует *комический модус*, отсылающий к традициям смеховой народной культуры. Сказка В. Свинцова уже в заглавии содержит указание на доминанту образа лисицы в фольклоре. Этому способствуют такие лексические средства, как наречие «опять», семантика которого подчёркивает повторяемость действия (в данном случае – обмана), а также глагольная форма «обманула», означающая прошедшее, совершенное событие. Существительное «лиса», обозначающее главную

¹ См. также: Пасикова И.А. Философская проблематика произведений 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. 296 – 302.

² Литературно-методический анализ сказки – в книге: Литература родного края: методические рекомендации / Л.Н. Зинченко, О.И. Плешкова, И.В. Фёдорова и др. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 23 – 24. Элементы анализа сказки В. Свинцова «Опять обманула» включены в учебные пособия: Плешкова О.И. Теория литературы и практика читательской деятельности: учебное пособие. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 72 – 73; Плешкова О.И. Теория литературы и практика читательской деятельности. 2-е изд., перераб. и доп. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. С. 99 – 101.

героиню сказки, в заглавие не вынесено, но «прячется» за наречием и глаголом (имеющим окончание женского рода).

В. Свинцов использует фольклорные образы, сюжетные ситуации и речевые формулы. Начало сказки – «Бежит раз серый Волк по лесной дороге, голодный-преголодный...»¹, – с одной стороны, настраивает на ситуацию слушания, характерную для эпического жанра народной сказки, с другой стороны – вводит традиционный фольклорный образ волка, вечно голодного и ищущего еды. В развитии сюжета, кажется, что Волк в сказке Свинцова отличается от фольклорного. Увидев на дороге хлеб с маслом, Волк задумывается: «Стоп! <...> А нет ли тут какой хитрости? Не капкан ли под хлебом» [с. 93], – демонстрируя, тем самым, осторожность, не свойственную образу волка из фольклорных сказок о животных, где он часто предстаёт не только злым, но и глупым (вспомним, например, сказку «Волк и лиса»). Но дальнейшее развитие сюжета сказки – делёж найденного хлеба с Медведем и встреча Лисы – имеет анекдотичный финал и подтверждает соответствие персонажей сказки фольклорным прототипам. Вызвавшись помочь Лисе вытащить из норы убежавшего поросёнка, Волк и Медведь добровольно дают «кумушке» «покараулить» свой бутерброд. Хрюкающий в норе поросёнок, представляющийся героям неплохой добавкой к бутерброду, внезапно оказывается Барсуком, которого «Лиса попросила похрюкать» [с.95]. В финал сказки-анекдота вынесена традиционная фраза, сопутствующая, как правило, образу плута, обманщика: «А Лисы и след простыл...», и аллюзивно отсылающая к басне И.А. Крылова: «Сыр выпал, // С ним была плутовка такова». В отличие от сказки и басни, где мораль выводит автор-рассказчик, у В. Свинцова финальные умозаключения делают сами персонажи: «Ни Лисы, ни поросятинки, ни хлеба белого с маслом... Вот так пообедали!» [с. 95].

Таким образом, традиционные фольклорные персонажи в сказке «Опять обманула» – Волк, Медведь, Лиса (которая также именуется и Лисонькой, и Лисой Патрикеевной) – включены автором в анекдотическую ситуацию. Текст сказки состоит из ярких диалогических

¹ Свинцов В.Б. Опять обманула // Свинцов В.Б. Клыч-клу-у: рассказы и сказки. Барнаул: А.Р.Т., 2007. С. 93. Далее текст сказки цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках. (Сказка включена в хрестоматию: Литература Алтая в детском чтении. Читайка раннего детства: хрестоматия / сост. Л.Н. Зинченко. Барнаул: Алтайский дом печати, 2011. С. 303 – 305).

сценок, демонстрирующих настроение, мысли героев, мотивы их поступков. Ярким выражением комического выступает образ Бурундука, хрюкающего по просьбе.

Значимым поворотом в развитии литературно-сказочных тенденций в творчестве писателей Алтая в рассматриваемый период является обращение к философской проблематике, которая, как правило, сложно осваивается детьми самостоятельно. Но при определённом уровне их литературного развития и при условии методического сопровождения чтения этих сказок (как показывает практика), философская проблематика юными читателями постигается.

Например, в центре сказки «Цветок шиповника» (1977) В. Свинцова – размышления о месте красоты в мире, об отношении к ней¹. Образ цветка вынесен в заглавие, что указывает на его значимость для концепции произведения. При рассмотрении образа этого героя обращает внимание трансформация его номинаций. Вначале автор говорит о «колючем, сердитом» стебельке, растущем у дороги, который постепенно превращается в некое чудо: весной на нём распускаются «резные зелёные листочки», а потом появляется бутон. Раскрытие бутона, и, собственно, появление цветка напоминает некое волшебное действие, на что указывает время – раннее утро (и, следовательно, отсутствие людей), сравнение цветка с солнцем и цветопись (*розовый, жёлтый*): «Рано утром раскрылся бутон, развернул розовые лепесточки и потянулся к солнцу, да и сам он был словно маленькое солнце: лепестки – лучи розовые, серединка цветка – весёлая, жёлтая...»². Дальнейшая жизнь «новорождённого» цветка наполнена гармонией с природой, что раскрывается системой глаголов: шиповник *цветёт, смотрит* в синее небо, *тянется* к солнцу, никому *не мешает, радует* глаз, *шевелится* вместе с ветерком, нежно *касается* ле-

¹ Литературно-методический анализ сказки – в книге: Литература родного края: методические рекомендации / Л.Н. Зинченко, О.И. Плешкова, И.В. Фёдорова и др. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 34 – 35. Анализ сказки В. Свинцова «Цветок шиповника» включён в учебные пособия: Плешкова О. Теория литературы и практика читательской деятельности: учебное пособие. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 77 – 78; Плешкова О.И. Теория литературы и практика читательской деятельности. 2-е изд., перераб. и доп. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. С. 105 – 106.

² Свинцов В.Б. Цветок шиповника // Свинцов В.Б. Ключ-клуб: рассказы и сказки. Барнаул: А.Р.Т., 2007. С. 111. Сказка включена в хрестоматию: Литература Алтая в детском чтении. Читайка раннего детства: хрестоматия / сост. Л.Н. Зинченко. Барнаул: Алтайский дом печати, 2011. С. 288 – 289.

пестками веток, *шелчет* ласково слова любви к миру. Однако гармония нарушается: обыкновенный мальчик обрывает жизнь цветка. И, как подчёркивает автор, делает мальчик это бездумно, заигравшись в воображаемого бойца Конной Армии, убивающего врагов.

Текст о цветке шиповника оказывается разделённым на две части. В первой говорится о зарождении красоты, во второй – о её гибели. Вторая часть, формально не выделенная в тексте, начинается словами «но однажды...». Данные лексемы призваны подвести некий итог описанному ранее и внести в повествование элемент неожиданности. Обращает внимание семикратное повторение во второй части сказки В. Свинцова прилагательного *обыкновенный*, которое концептуально противопоставляется *необыкновенности* цветка шиповника: обыкновенный мальчик, играя в обыкновенную игру с обыкновенным прутком, убивает необыкновенный цветок. Таким образом, повторение прилагательного *обыкновенный* подчёркивает обыденность ситуации и наделяет произведение притчеобразным смыслом: часто люди творят зло, не замечая этого.

Сказка З.Т. Пироговой «А ты для чего?» (1982) пронизана философской проблематикой, восходящей к традициям Г.Х. Андерсена¹. В центре произведения – олицетворённые, наделённые именами собственными животные и растения – Зайчонок, Ромашка, Ёлка, Шиповник. Герои сказки, ориентированной на детское восприятие, пытаются ответить на совершенно взрослые вопросы: каково место каждого на земле, буквально: «а ты для чего?». В итоге, после уяснения «полезных качеств» Ёлки и Шиповника, герои приходят к важному выводу о значимости в мире красоты. Символом красоты в сказке выступает Ромашка, которая вначале плачет от кажущейся своей никчёмности, бесполезности («...я – незачем. Качаюсь просто так»²). Подведением итога о значимости в мире Ромашки, а, следо-

¹ Литературно-методический анализ сказки представлен в книге: Литература родного края: методические рекомендации / Л.Н. Зинченко, О.И. Плешкова, И.В. Фёдорова и др. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 34. Анализ сказки З.Т. Пироговой «А ты для чего?» включён в учебные пособия: Плешкова О.И. Теория литературы и практика читательской деятельности: учебное пособие. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 77; Плешкова О.И. Теория литературы и практика читательской деятельности. 2-е изд., перераб. и доп. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. С. 105.

² Пирогова З.Т. А ты для чего? // Пирогова З.Т. Где живет птица ронжа: Рассказы и сказки. Л.: Дет. лит., 1982. С. 36. Сказка включена в учебное пособие: Литература родного края: учебно-методическое пособие для начальной школы/ сост. Л.Н. Зинченко, И.В. Фёдорова. 2-е изд., испр. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 52 – 53.

вательно, и красоты, видятся финальные слова Шиповника: «Ты как зацветёшь – сразу наша лужайка оживает. Всем от этого радостно, хоть у кого спроси! Просто так – ничего не бывает!»¹. Сказку З. Пироговой целесообразно сравнить со сказкой Г.Х. Андерсена «Ромашка» (1838), где значимость красоты остаётся скрытой от грубого окружающего мира.

Таким образом, в период 1970-1980-х гг. в сказках писателей Алтая формируется *тенденция индивидуализации героя*, которая будет продолжена в *лирико-философских произведениях 1990-2000-х годов* – сказках Нины Родионовой, Ирины Цхай, Анны Никольской-Эксели и др.

Например, в сказках Н. Родионовой – «Маленький летний дождик», «Кораблик» и «Сказка про слонёнка, который хотел летать, или Почему во сне падают», «Зима в Барнауле», «Дедушка сон» и др. – обнаруживается синтез сказки и притчи, что способствует формированию образа созерцательного героя, совершенно не похожего на героев-тружеников из сказок 1950-х годов.

Сказка «Кораблик»² напрямую соотносится с притчеобразными романтическими сказками Г.Х. Андерсена. Герой сказки – игрушечный кораблик – как истинный романтический герой вынужден находиться в двух мирах – реальном, которым выступает детская комната (а во время путешествия кораблика – большая грязная река), и в мире мечты, которым для него является далёкая Италия. Кораблик у Н. Родионовой со своим стремлением к прекрасному и историей побега напоминает андерсеновского стойкого оловянного солдатика. Упоминание имени Дюймовочки, которую ищет старая жаба для того, чтобы женить на своём сыне, утверждает предположения об использовании автором традиций датского сказочника. Однако сказка Н. Родионовой не заканчивается трагически. Неожиданно кораблик и жаба находят общие интересы: они вместе продолжают путь к далёкой Италии, которая выступает в сказке символом сбывшейся мечты.

Сказка Н. Родионовой «Сказка про слонёнка, который хотел летать, или Почему во сне падают» содержит аллюзии на ряд текстов

¹ Пирогова З.Т. А ты для чего? Указ. изд. С. 36.

² Литературно-методические комментарии сказок – в книге: Литература родного края. 3 класс: методические рекомендации / Л.Н. Зинченко, О.И. Плешкова, И.В. Фёдорова и др. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 33 – 34.

предшествующей литературы: миф о Дедале и Икаре, «Сказку про поросёнка, который хотел летать» Д. Бисетта, венгерскую народную сказку «Два жадных медвежонка», стихотворение «Топтыгин и луна» К. Чуковского. Названные тексты входят в круг детского чтения. Однако синтез мировых сюжетов в сказке Н. Родионовой подчинён определённой идее – утверждению благородства, дружбы. Летящий во сне на крыльях сороки слонёнок падает, предотвращая обман лисой медвежат, и финальные слова матери слонёнка о том, что все падают во сне, когда растут, могут быть интерпретированы не только в аспекте роста физического, но и духовно-нравственного. Благородный поступок слонёнка и его нечаянное падение подчёркивает эту идею¹.

В сказке Н. Родионовой «Зима в Барнауле» появляется ещё одна андерсеновская героиня – Снежная Королева. Сказка начинается с традиционного зачина, где и возникает этот образ: «На дальнем-дальнем севере живёт Снежная Королева. Все знают, что Снежная Королева живёт там в ледяном дворце. Но никто: ни пингины, ни моржи, ни даже белые медведи, – не могут показать дороги к её дворцу (так далеко она живёт!). Живёт там она с самого рождения»². Поэтика сказки строится на синтезе сказочного и житейского: скандинавский мифологический образ владычицы снегов и льдов обытовляется, перестаёт быть страшным, демоническим³. В сказке Н. Родионовой используются знакомые современным детям слова: «чупа-чупс», «мороженое», «телевизор». Одновременно повествователь ведёт неторопливый рассказ о жизни Снежной Королевы: например, она «вырезает снежинки из белого пушистого снега, и складывает их в большой сундук, а иногда ледяными иголками шьёт шубы для крыш, деревьев и своих коней» [с. 245]. В гости к ней приходят Санта Клаус и Дед Мороз. Использование глаголов несовер-

¹ См. также: 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.

² 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. Далее текст сказки цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

³ В творческой трансформации традиционных литературных образов и мотивов в системе нового произведения проявляется неизбежный аспект эволюции литературы. См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 158 – 161.

шенного вида при описании действий Снежной Королевы позволяет говорить об их постоянстве, традиционности, что подчёркивает размеренность жизни героини, работает на её позитивное восприятие: «Весь день она *трудится*, а вечером, поужинав шоколадным мороженым, *любит* при свете северного сияния *смотреть* телевизор» [с. 246]. Прекращение мирного распорядка жизни героини связано с принятием решения посетить Барнаул. О сибирском городе она узнаёт из телевизионных новостей, в которых сообщается, что зима в Барнауле наступила, а нет снега. Развивая внутренний монолог героини, повествователь передаёт её оценку услышанной новости: «...деревья стоят голые и грустные (кому же будет весело без снежных шуб?)», «Ноябрь на дворе, а земля ещё не спит! Что с ней весной-то будет?!» [с. 246] и пр. Развитие сюжета приобретает динамизм с прибытием Снежной Королевы в Барнаул. «Она появилась в Барнауле рано утром, когда барнаульцы собирались на работу, учёбу, а кто-то – в детский сад» [с. 246]. В финале сказки Н. Родионовой долгая зима в Барнауле объясняется тем, что «Снежная Королева в пробке на Ленинском проспекте бесится» [с. 246]. А.В. Семашкевич верно подметила, что для младших школьников-барнаульцев, знакомящихся с этим произведением Н. Родионовой, очень волнительным оказывается то, что пишут о городе, в котором они живут¹.

В сказке Н. Родионовой «Дедушка Сон» встречается другой андерсеновский образ: «Это был гном Оле-Лукойе, показывающий детям цветные сны. Мама знала, что Оле-Лукойе жил в Дании»². В этом произведении вновь возникает пространство Барнаула, подогревающее у маленьких читателей интерес к чтению³.

В сказке рассказывается история об одиночестве и обретении друга: «Всем на свете мальчикам хочется иметь дедушку, а вот Оле-Лукойе жил совсем один. Никто не гулял с ним в парке, никто не дарил ему игрушек, и никто не читал ему сказок перед сном» [с.

¹ 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 Родионова Н. Дедушка Сон // Литература Алтая в детском чтении. Читайка раннего детства: хрестоматия / сост. Л.Н. Зинченко. Барнаул: Алтайский дом печати, 2011. С. 244.

³ 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.

245]. От перелётных птиц Оле-Лукойе узнаёт, что в Барнауле живёт «добрый дедушка Сон». Оле-Лукойе добирается до Барнаула и находит дедушку, после чего они начинают дружить и ходить в гости к одной семье, в которой растёт мальчик Коля. Тёплые отношения мамы с сыном притягивают сказочных героев. Подчёркивая гармонию семейных отношений, автор использует лирическую тональность повествования: Оле Лукойе и дедушка Сон пьют в семье Коли «чай с ореховым печеньем и малиновым вареньем. Оле-Лукойе держал зонт над Колей (ему снились чудесные сны), а дедушка Сон рассказывал маме интересные истории» [с. 245].

Сказка Н. Родионовой «Маленький Летний Дождик» близка к этиологической легенде, мифу, объясняющему переход лета в осень¹. Главный герой – олицетворённый, персонифицированный Маленький Летний Дождик (на это указывает уже заглавие, представляющее номинацию героя). Любопытно варьирование детского начала в этом образе, на что работает и собственно авторское указание на то, что герой «тоже был ребёнком!», и константное прилагательное-эпитет *Маленький*, и наличие уменьшительных суффиксов в лексемах-номинациях (*Маленький*, *Дождик*), да и поступок героя, положенный в основу сюжета сказки: Маленький Летний Дождик убегает из дома без разрешения взрослых. Значимо, что у героя-ребёнка, как и предполагается, есть семья, любящие его взрослые, образы которых также – персонифицированные природные явления: мама Чёрная Тучка, тётушка Радуга, Дедушка Гром, бабушка Молния. Начало сказки варьирует традиционный фольклорный зачин с констатацией факта наличия героя и его места проживания: «Высоко в небе жил Маленький Летний Дождик»². Дальнейшие события наделены функцией «отлучки лица старшего поколения», запрета и его нарушения,

¹ Литературно-методический комментарий сказки – в книге: Литература родного края. 3 класс: методические рекомендации / Л.Н. Зинченко, О.И. Плешкова, И.В. Фёдорова и др. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 34. Анализ сказки включён в учебные пособия: Плешкова О.И. Теория литературы и практика читательской деятельности: учебное пособие. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 42 – 43; Плешкова О.И. Теория литературы и практика читательской деятельности. 2-е изд., перераб. и доп. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. С. 60 – 61.

² Родионова Н. Маленький Летний Дождик // Литература Алтая в детском чтении. Читайка раннего детства: хрестоматия / сост. Л.Н. Зинченко. Барнаул: Алтайский дом печати, 2011. С. 239. Далее текст сказки цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

традиционных для фольклорной волшебной сказки¹: мама Чёрная Тучка каждое утро «уплывает на работу и строго-настрого наказывает сыну никому не открывать дверь и не высовываться из окна» [с. 239]. Нарушение запрета Маленьким Летним Дождиком сопровождается традиционным оборотом «но вот однажды...». Далее явление тёплого летнего дождя, которому радуется земля и дети, интерпретируется автором сказки как некая случайность: Маленький Летний Дождик, нарушивший запрет мамы, выпадает из окна и оказывается на земле. Традиционным фольклорным наказанием героя является невозможность вернуться в родной дом. А приход осени интерпретируется как проявление горя и печали близких Маленького Летнего Дождика, навсегда потерявших его: мама Чёрная Тучка плачет холодными слезами, дедушка Гром «громыхает от негодования», бабушка Молния «сверкает от возмущения». Вследствие таких природных явлений «на земле сразу становится темно, холодно и неуютно», и все начинают говорить: «Вот и осень пришла. Какой холодный дождь!» [с. 240]. Так в сказке Н. Родионовой объясняется приход осени с холодными дождями. И неслучайным видится трансформация лексемы *дождик*, утрачивающей свой уменьшительный суффикс и функцию имени собственного: если в заглавии произведения и на протяжении всего повествования существительное *Дождик* соотносилось с именем главного героя, то финальным словом сказки оказывается существительное «дождь», означающее просто природное явление, но не героя. С завершением сказки уходит и сказочное олицетворение природы.

Следует отметить аллюзии в сказке Н. Родионовой на античный этиологический миф о Персефоне, дочери богини земли Деметры, похищенной владыкой царства мёртвых – Аидом. Согласно представлениям древних греков, когда Персефона приезжает к своей матери погостить, Деметра радуется, и на земле наступает весна и лето, а когда Персефона возвращается к своему мужу, Деметра плачет, и на земле наступает осень и холодная зима².

В целом, материал сказок Н. Родионовой демонстрирует такие особенности жанра литературной сказки, как заимствование автором конструктивных элементов (образов, сюжетных действий и пр.)

¹ Пропп В.Я. Морфология сказки. СПб: ACADEMIA, 2000. С. 36 – 37.

² Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 438-439.

из мифологии, а также фольклорных и авторских сказок с их последующей творческой трансформацией.

Оригинальны сказки И. Цхай, лауреата всероссийского конкурса детских писателей 2000 года. В 2007 году И. Цхай реализовала творческий проект «Сказки Ирины Цхай в иллюстрациях больших и маленьких художников». В проекте участвовали взрослые, известные художники, и дети. Одним из победителей проекта стал барнаульский школьник Владислав Сычёв-Плевако (МБОУ «Гимназия №69» г. Барнаула). Книга сказок И. Цхай с его иллюстрациями вышла в подарочном варианте в издательстве Алтайского университета¹.

Необычность сказок И. Цхай начинается с названий: «Сказка о Старой Зубной Щётке», «Улыбка грустного Ёжика», «Русалочкины заботы», «Сказка про Серебристого Дракончика». В сказках И. Цхай необычные герои: одни взяты из обыденной жизни (штопальная Игла, Старая Зубная Щётка), другие – словно пришли из каких-то древних сказаний (Русалочка, её папа Водяной, Серебристый Дракончик). Исследователи видят в необычности героев И. Цхай связь с традициями Г.Х. Андерсена². Герои И. Цхай часто одиноки, но к концу сказочного повествования обязательно находят себе друзей. Как, например, в «Сказке о Старой Зубной Щётке». С самого начала сказки становится жаль героиню, которая, всеми позабытая, доживает свой век в ванной на полочке, среди молодых щёток. Олицетворяя Зубную Щётку, автор наделяет её душой. Именно душа заставляет героиню мучиться от одиночества и даже задумываться о смерти. Старая Щётка ранима, но удары судьбы принимает достойно. Она переживает оскорбления, нанесённые ей новыми, молодыми щётками, молча, глотая слёзы. Но в конце сказки Щётка награждается за всё своё терпение, за испытания. У неё появляется новая семья – тонкие кисточки, и новая профессия – она становится художницей. И важно, что Щётке начинают сниться «замечательные цветные сны», что означает обретение душевного спокойствия.

«Улыбка грустного Ёжика» И. Цхай продолжает поднятую в произведениях З. Пироговой «А ты для чего?» и В. Свинцова «Цветок шиповника» тему красоты и близка лирическим сказкам С. Козлова («Ёжик в тумане», «Ёжикина скрипка» и др.). Заглавие сказки И. Цхай необычно сочетанием разноплановых (антонимичных) лексем, а со-

¹ См.: Цхай И. Сказки / рис. В. Сычёва-Плевако. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007.

² См., например, отзыв Г. Синельниковой на обложке книги: Цхай И. Поющая радуга: сказки. Барнаул: ИД «Алтапресс», 2011. 64 с.

держание имеет *взрослый* подтекст. Переданные в сказке события прочитываются метафорично. Обретение Ёжиком упавшей с неба звезды, выращивание из её семени необыкновенного цветка с голубым свечением восходит к традиционному в искусстве символу исполнения желаний (здесь «работает» и образ обретенной звезды, и голубой цвет, напоминающий о синей птице счастья). Однако Ёжику не удаётся в одиночку добиться раскрытия бутона (желание видится выполненным не до конца, счастье – не полным). Песни Ёжика бутону обнажают творческую натуру героя, тонко чувствующего красоту. Раскрытие цветка происходит только при совместной песне жителей леса, пришедших к Ёжику – Галчонка, Бурундучка, Белочки, Божьей коровки и пр., каждый из которых поёт о своём восприятии красоты окружающего мира. Так, Галчонок исполняет «песенку о том, как чудесно пахнет свежая влажная земля, когда из неё появляются зелёные ростки, как много солнечного света льется на них с майского неба!». Божья коровка поёт «об одуванчиках и ароматном июльском мёде»; Бурундучок с Белочкой – «про то, как душисты осенью кедровые орехи и сочны ягоды...». И «когда все звери и птицы спели любимую колыбельную Ёжика, бутон вдруг раскрылся!»¹.

Раскрытие цветка сопровождается преображением «всегда грустного» Ёжика: «И все увидели, что Ёжик улыбается – так ласково и так хорошо, как умеют улыбаться только Ёжики!»². Тема красоты в сказке Цхай тесно связана с искусством и восприятием прекрасного. Синтез в поэтике сказки разных видов искусств, таких как музыка, пение, танец (вокруг цветка водят «тихий хоровод»), живопись (в сказке представлена богатая цветовая гамма: домик у Ёжика *красный*, со «сверкающей *чёрной* трубой», из которой идёт «*синий* дымок», чай Ёжик пьёт «липовый – *ярко-жёлтый*, пахнущий июлем, солнцем» и т.д.), символичен. Постигание красоты, выраженной в природе и переданной в образах искусства, делает Ёжика счастливым.

В творчестве А. Никольской-Эксели, начавшей публиковать произведения для детей на рубеже XX – XXI вв. («Хвостатый лекарь», «Тобик», «Родственные уши», «Чудеса дедукции» и др.), наряду с акцентированием внимания на личных проблемах героев, любопытно использование образности и тематики англо-американской литературы (О. Генри, А. Конан Дойля и др.), что часто позволяет совместить

¹ Цхай И. Улыбка грустного Ёжика // Цхай И. Поющая радуга: сказки. Барнаул: ИД «Алтапресс», 2011. С. 24.

² Цхай И. Улыбка грустного Ёжика. Указ. изд. С. 24.

собственно-лирическое начало произведений с ироническим модусом. Так, например, в произведении «Родственные уши», вошедшем в книгу «Город собак» (2010), явна пародическая отсылка к творчеству О. Генри, в частности, к его рассказу «Родственные души» (1911), что обыгрывается в заглавии (души – уши) и в первом слове произведения, отсылающем непосредственно к имени автора первоисточника: «*Генри* слыл псом авторитетным, сильным и волевым...»¹. История бедного вора, забравшегося в дом к некоему почтенному господину, и неожиданно нашедшего в его лице друга мотивируется в рассказе О. Генри родством душ героев, возникшем на почве обострившегося общего заболевания – ревматизма. Данный сюжетный ход проецируется у Никольской-Эксели на образы пса Генри и кота Барсика. Функционально-трансформирующий аспект пародирования образов и сюжетной ситуации видится в некоем комическом недуге, объединившем героев А. Никольской-Эксели: пёс Генри и кот Барсик страдают от отсутствия ушей, которые они когда-то «потеряли» в сильный мороз. Первоначальная неприязнь пса к случайно встреченному коту постепенно сменяется дружеским отношением, что, в целом, пародирует сюжет О. Генри. А. Никольская-Эксели повторяет многие фразы оригинала, но, представленные в художественной системе нового произведения, они обретают более комическую окраску. Так, например, в финале произведения пёс Генри великодушно разрешает Барсику оставаться у мусорного бака, где можно найти «много вкуснятины», что, безусловно, отсылает к тексту О. Генри, где вор предлагает господину выпить на свои деньги. Сравните последние фразы произведений:

В рассказе О. Генри «Родственные души»:

– Ладно, пошли, – сказал он грубовато. Бросьте это. Я вас приглашаю. На выпивку хватит. А вы никогда не пробовали «Чудодейственный орех» и мазь из сосновых иголок»?².

В сказке А. Никольской-Эксели «Родственные уши»:

– А можно? – усомнился кот, подозрительно глянув на Генри.

– Ну конечно! Я тебя угощаю! Послушай, дружище, а ты мазь из кедровых орешков втирать не пробовал? У меня ещё есть немножко...³

¹ Никольская-Эксели А. Родственные уши // Литература Алтая в детском чтении. Читайка раннего детства: хрестоматия / сост. Л.Н. Зинченко. Барнаул: Алтайский дом печати, 2011. С. 195.

² Генри О. Родственные души // Генри О. Короли и капуста; Рассказы. М.: Худ. лит., 1983. С. 330.

³ Никольская-Эксели А. Родственные уши. Указ. изд. С. 198.

Таким образом, используя диалог с культурной традицией (конкретно – творчеством О. Генри) в литературе для детей, А. Никольская-Эксели создаёт произведение с комическим модусом, выражающее идею братства и любви к ближнему. Необычные герои А. Никольской-Эксели оказываются ближе к детскому восприятию, и могут послужить подготовкой к последующему чтению взрослой литературы. В свою очередь, взрослый читатель, обращаясь к тексту «Родственные уши», непременно испытает чувство открытия, связанного с обнаружения отсылок к творчеству О. Генри¹.

Любопытным фактом развития литературного процесса в конце XX-начале XXI вв. видится обращение детских писателей Алтая к большим жанровым сказочным формам, факт, нуждающийся в дополнительном изучении. В качестве примеров назовём циклы рассказов А. Никольской-Эксели «Приключения чёрной таксы» (2008) и «Город собак» (2010), повести-сказки Юстасии Тарасавы «Егорка и Змей Добрыныч» (2009) и «Приключения Сырного Мальчика» (2009), повесть-сказку Е. Бызовой «Большое приключение маленькой девочки» (2013) и мн. др.

Образность данных произведений соединяет описание реалий быта современных детей, мотивы фольклорных сказок, народных преданий, а также отсылки к предшествующей детской литературе (в частности, в повести-сказке Е. Бызовой прослеживаются традиции Л. Кэрролла, В. Набокова, В. Губарева и др.), что демонстрирует включённость прозы для детей, созданной писателями Алтая, в систему мировой литературы.

Обращение к литературным сказкам, созданным писателями Алтая, позволяет проследить динамику образности, проблематики и сюжетных ситуаций, указывающих на эволюцию рассматриваемого жанра, обусловленную как литературным процессом в целом, так и внелитературными факторами (согласно терминологии Ю.Н. Тынянова), а именно: традициями коллективизма, актуальными для 1950-х – 1960-х гг., обращением к личности человека, начиная с «оттепели» конца 1950-х – начала 1960-х годов, активным обыгрыванием классических образов, примеркой «новым» героям «старых» масок и пр., особенно в литературе постмодернистского периода.

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. 331.

***Художественное своеобразие миниатюр
Татьяны Мейко и Анны Никольской в контексте
развития жанров прозаической миниатюры для детей
и лирико-философской сказки¹***

Елена Александровна Полева

По формальному признаку миниатюра – произведение маленького объёма, «обычно заключающее в себе мысль (образ) широкого обобщения или яркой характерности»; композиционная и содержательная завершенность отличает её от фрагмента². Отсутствие уточнения о конкретном объёме, который, например, проще установить по отношению к поэтической миниатюре (от одной до четырёх строк)³, делает, с одной стороны, проблемным, а с другой, – возможным причисление к этому жанру произведений, занимающих одну или полторы страницы. Признаки миниатюры размыты, но в литературе отчётливо выделяются типологически схожие произведения, анализ которых позволяет говорить о наличии конкретных разновидностей жанра.

В России прозаические миниатюры были введены в круг детского чтения в начале XIX века благодаря общественной и писательской деятельности А.С. Шишкова, создателя «Детской библиотеки», активно использовавшего образовательно-просветительских опыт, сложившийся в европейской культуре⁴. Во второй половине XIX

¹ Раздел представляет собой переработанный и дополненный материал статьи: Полева Е. А. Художественное своеобразие прозаических миниатюр-сказок Татьяны Мейко // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2015. Выпуск 10 (163). С. 172 – 178; Полева Е. А. Художественное своеобразие цикла миниатюр «Сказки сиреневого леса» Анны Никольской в контексте развития жанра лирико-философской сказки // VII Всероссийская научная конференция «Русская литература в современном культурном пространстве», посвященная году литературы в России: сборник научных трудов. Томск: Изд-во ТГПУ, 2015 – 2016.

² Левицкий Л. А. Миниатюра // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962 – 1978. Т. 4: Лакшин – Мураново. 1967. С. 844.

³ Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. С. 160.

⁴ Конкретно А.С. Шишков занимался переводом «библиотеки для детей, созданной немецким педагогом И.Г. Кампе». Он же дал авторское определение ряду своих произведений как «рассказы-миниатюры» / Стрельникова Л.Н. Творчество А.С. Шишкова в области русской детской литературы. Автореф. дисс. к.филол.н. Москва, 2006. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/tvorchestvo-a-s-shishkova-v-oblasti-russkoy-detskoy-literatury#ixzz49Ms9a2Ur> (дата посещения: 12.08.2015).

века жанр активно разрабатывался писателями-педагогами, просветителями. К. Д. Ушинский («Родное слово»), Л. Н. Толстой («Азбука» и «Русские книги для чтения») адаптировали фольклорные, литературные тексты, сочиняли небольшие произведения, удобные для обучения чтению и направленные на решение воспитательных и просветительских задач¹, заложив традиции природоведческой, научно-познавательной миниатюры-описания, миниатюры-рассуждения, бытовой зарисовки («жанровой сцены», «были»), басни, притчи, мини-сказки.

В XX веке прозаические миниатюры для детей создавали М. Горький (1868 – 1936) [«Воробышко», «Самовар»], А. Гайдар (1904 – 1941) [«Василий Крюков», «Поход», «Маруся», «Совесть»], В. Катаев (1897 – 1987) [«Пень», «Голубок»], Е. Пермяк (1902 – 1982) [«Двойка», «Чугун и Сталь», «Как огонь воду замуж взял», «Как Маша стала большой»], Г. Цыферов (1930 – 1972) [«Муравьиный царь», «Бабочка», «Сирень и рябина», «Про чудака лягушонка», «Маленький тигр»], писатели-натуралисты – В. Бианки (1894 – 1959), М. Пришвин (1873 – 1954), Ю. Коваль (1938 – 1995), К. Яновский (1904 – 1983) и многие другие.

Отечественная детская литература конца XX – начала XXI века характеризуется повышенным интересом к этому жанру². Миниатюры представлены на сайтах литературного творчества (например, «Проза.ру», «Самиздат»), в детских журналах («Жёлтая гусеница», «Кукумбер», «Мурзилка», «Весёлые картинки», «Электронные Пампасы» и других), в печатных изданиях (как центральных, так и региональных).

Среди современных авторов прозаических миниатюр – Святослав Сахарнов (1923 – 2010) [книга «Сказки из дорожного чемодана»³ и др.], Людмила Петрушевская (род. 1938) [сказки «Пуски бьятые», «Белые чайники», «Дай капустки!», «Пушинка», «Будильник»,

¹ Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература: учебник. 4-е изд., испр. М.: Академия, 2008. С. 205 – 214.

² Ю. Орлицкий также считает, что «в современной русской прозе общий для всех жанров процесс минимализации сказывается ... в расцвете миниатюрной прозы во всем многообразии ее форм и вариантов» // Орлицкий Ю. Большие претензии малого жанра // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/38/orlic.html> (дата обращения: 12.07.2015).

³ В квадратных скобках приведены примеры, позволяющие судить о разнообразии жанровых вариантов миниатюр в современной детской литературе.

«От тебя одни слёзы» и др.], Борис Дружинин (род. 1943) [сборники мини-рассказов и сказок «Мы с папой», «Таинственный подарок»], Сергей Георгиев (род. 1954) [сказки и юмористический мини-рассказы «Сырный домик», «Просьба», «Музыкальная открытка», «Один мальчик», книга миниатюр «Ёжик-непоседа» и мн.др.], Сергей Седов (род. 1954) [сказки «Ведьма Луша», «Могущественный волшебник», «Волшебная палочка» и др.], Сергей Силин (род. 1955) [юмористический мини-рассказ «Куда пропал файл», садистские истории и страшилки («Школьные ужастики») «Не топите пятikleшек!», «Урок самбо», «Роковая пятёрочки»], Александр Мецгер (род. 1956) [мини-сказки «Скатерть самобранка», «Зоренька ясная», «Новогодняя примета», «Волшебный башмачок», «Первый подснежник», «Ничья капуста» и мн.др.], Валерий Роньшин (род. 1958) [страшилки «Про мальчика Митю, который всё делал наоборот», «Уродушка», «Комната с чёрной дверью», «Баня № 666», сказки «Сказка мамочки для Минечка», «Про маленького Володю, который любил всем помогать» и др.], Олег Кургузов (1959 – 2004) [мини-сказки, в том числе «филологические», и мини-рассказы «Неудобные имена», «Папа пишет письмо», «Надоело летать», «Тепло наших чувств», «Я уношу кота» и др.], Станислав Востоков (род. 1975) [природоведческие миниатюры «Балбес», «Листья и сороки», циклы «Чистые пруды», «сны» «Сны Веры Павловой», страшилки «Как правильно пугать детей?» и мн. др.], Наталья Дубина (Евдокимова, род. 1979) [сборник жизненных историй «Послушный папа» и мн. др.], Лена Климова (род. 1988) [мини-сказка «Летающий лев», миниатюры-рассуждения / наблюдения «Чего нет у игрушек», «Зуб», филологические сказочки «Приставка без-», «Кухонные сплетни» и др.].

Значительный вклад в развитие детской миниатюры для детей вносят и авторы, биографически связанные с Сибирью: Мария Юрасова (1913 – 2003, Омск) [сборник рассказов, автобиографических миниатюр и бытовых зарисовок «Берёзки» и пр.], Алла Кузнецова (род. 1943, Тюменская область, затем Омск) [сборники рассказов и сказок «Кружевная вода», «Как Маша телят пасла»], Евгений Асташкин (род. 1955, Уральск, Омск) [книга «Стозвонье: записки натуралиста» и др. природоведческие миниатюры], Вера Лаврина (род. 1956, Кемерово) [философско-поучительные сказки-аллегии о неживой природе «Как головешка из печи выбралась»; миниатюры, наследующие традиции фольклорных социально-бытовых и волшебных

сказок: «Топор, лопата и метла», «Как Мартын, крестьянский сын, небо чинил»; Татьяна Сапрыкина (род. 1970, Новосибирск) [сказки о животных с философским подтекстом «Лев», «Про мышшь с длинным носом», «Лягушка с разными глазами»; серия мини-рассказов про девочку Буковку и её семью; цикл миниатюр «Куумба»], Ирина Цхай (Барнаул, мини-сказочки «Поющая радуга» и др.), Николай Воронцов (наст. фамилия Мурынкин, род. 1972, Иркутская область [сказка-притча «Избушка на Байкале» и др.]; Ольга Колпакова (род. 1972 в Алтайском крае) [цикл развлекательно-поучительных сказок «Бука сама боится. Нестрашные истории про страшную Буку»], Анна Никольская (род. 1979, Барнаул) [лирико-философские «Сказки сиреневого леса», «Сказочки про жёлтую гусеницу», пр.] и другие.

Этот существенный по объёму современный литературный материал ещё не становился, за редким исключением (см., например, статьи о сказках И. Цхай, малой прозе Вл. Востокова¹), предметом филологического анализа ни в плане систематизации и классификации, ни в аспекте изучения особенностей поэтики и проблематики.

Изначально небольшой объём произведений для детей обусловлен назначением (обучение чтению) и возрастными особенностями адресата. Но развитие жанра миниатюры и его расцвет на рубеже XX – XXI веков объясняется не только этим. Во-первых, есть социокультурные факторы повышенного интереса к миниатюрам в «постперестроечный» период: клиповость мышления современного подрастающего поколения, предпочитающего короткие тексты (и чаще развлекательного характера). Отсюда востребованность в детской литературе рубежа веков жанровых матриц фольклора (анекдота, страшилки, садистской истории, небылицы, сказок о предметах, о животных), предполагающих небольшой объём повествования. Во-вторых, наряду с игровыми, потешными миниатюрами в XX веке и начале XXI века развивается литературная сказка, связанная с традициями философской сказки, притчи, с одной стороны, и «стихотворениями в прозе», с другой. В этом случае обращение к жанру миниатюры объясняется стремлением автора «уместить» смыслы в

¹ См., например: Хомич Э. П. И. Цхай «Поющая радуга»: феномен детского писателя // Алтай литературный: сборник методических материалов в помощь работе библиотек по продвижению произведений алтайских писателей / сост. Т. А. Старцева; ред. Т. В. Смелова. Барнаул: РИО АКУНБ, 2012. С. 34 – 40; Губайдуллина А.Н. Проза С. Востокова как новый тип детского текста // Вестник детской литературы. 2015. № 9. С. 18 – 26.

лаконичное повествование, используя поэтику метафоры, афоризма, иносказания.

В целом, можно говорить о двух типах философской сказки-миниатюры в современной литературе, предполагающей адресатом ребёнка. Первый тип тяготеет к поэтике философской притчи (в разных вариациях: лирико-философская притча; назидательная сказка-притча) и ориентирован на рефлексивный читательский отклик. Второй тип воплощён в сказочно-лирической поэтике, предлагает установку на эмоциональное читательское восприятие.

Итак, **первый тип** воплощён в произведениях, тяготеющих к притче с её установкой на иносказательность, многозначность смысла, который нужно разгадать¹, возможную назидательность; здесь, как правило, большую роль играют аллюзии на культурные архетипические сюжеты, мотивы, образы. Для таких миниатюр характерны, свойственные притче признаки: «неразвёрнутый сюжет, <...> неразработанные характеры, строгая и простая композиция, лаконизм и точность выражения, опора на пресуппозиционные знания слушателя»². К этому типу относится ряд миниатюр томского автора Татьяны Мейко.

Татьяна Ефремовна Мейко (род. 1964) училась в литературном объединении томского писателя-фантаста Виктора Дмитриевича Колупаева, закончила филологический факультет Томского государственного университета и Литературный институт; с 2001 года ведет свою литературную студию в Томске³. Рецензенты изданий Т. Мейко определяют её прозу как «философско-поэтические сказки» (В. Колупаев, О. Чайковская). Миниатюры объёмом от одного абзаца (в десять строк) и больше входят в каждое издание её «сказок».

Книга «Сад судеб» (1994) открывается философско-поэтической

¹ «...притчевая дискурсия с ее иносказательностью требует, во-первых, истолкования, активизирующего позицию адресата, а во-вторых, извлечения адресатом некоего ценностного урока из сюжета притчи – лично для себя» // Тюпа В. И. Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс. Новосибирск: Изд-во СО РАН, Научно-изд. центр ОИГГМ СО РАН, 1999. С. 385.

² Тюпа В. И. Указ. соч. С. 382.

³ Биография и библиография публикаций Т. Мейко до 2008 года представлена на сайте Томской областной детско-юношеской библиотеки // Татьяна Ефремовна Мейко: сказки, библиография, рецензии. [Электронный ресурс]. URL: <http://odub.tomsk.ru/ElectronicLibrary/TomskWriters/Meyko.aspx> (дата обращения: 12.08.2015).

сказкой¹ «Планета», выражающей своеобразный космогонический миф: «Не было когда-то планет, были только звёзды. И горели они все вместе, одним костром, одним пламенем.

Но однажды от собственного огня взорвалась Вселенная, разбросала звёзды так далеко, что они своим светом и теплом уже не согревали друг друга. Маленькие звёздочки затерялись в холодной Вселенной, остыли, обуглились и превратились в планеты. ... и забыли, что произошли от большого огня»². Образование планет и нового космического порядка обусловлено деструкцией, взрывом, приведшим к разобщению, обособленности: «Закружили планеты вокруг больших звёзд, завертелись вокруг собственной оси...» [с. 4].

«Неостывшие большие звёзды» выступают субъектами, желающими вернуть планетам огонь, хотя бы частично восстановить утраченный миропорядок: «Как можно жить непылающей жизнью?! Мы заставим планеты гореть» [с. 4].

Такая завязка подготавливает развитие основной темы сказки – выбора своей судьбы планетой Земля: «Дошла очередь до планеты Земля. К тому времени на ней зародилась жизнь – неяркая, невеликая, сколько не вглядывались звёзды с высоты, ничего не могли разглядеть» [с. 4]. Кажущееся несущественным и мелким в масштабе вселенной и с высоты больших звёзд является бесценным для Земли, которая оберегает зародившуюся на ней жизнь, не давая звёздам себя зажечь, вернуть в первозданное состояние: «Посланники-метеориты сгорали в тихом голубом сиянии. А Земля светилась и молчала» [с. 4].

Т. Мейко здесь, как и в других произведениях, работает с этимологией заглавий и имён. Название «Планета» (а не Земля, например) принципиально и связано с концепцией произведения. Этимология слова актуализирует значения судьбы (от древнерусского «планида») и дороги/пути (от греческого «блуждающий»)³. Объекты космического мира в прозе Т. Мейко олицетворены, наделены личной волей и правом выбора.

¹ «Сказка» – авторское определение всех произведений Т. Мейко, анализируемых в данной статье; рефлексия его соответствия литературоведческому понятию не входит в задачи исследования.

² Мейко Т.Е. Сад судеб: сказки. Томск: Изд-во Том. Ун-та, 1994. С. 4. Далее текст сказки цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

³ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1964 – 1973. [Электронный ресурс]. URL: <http://enc-dic.com/fasmer/> (дата обращения: 12.08.2015).

Земля является частью вселенной, а значит, находится в сфере влияния больших звёзд (которые на неё гnevаются, повелевают ей, удивляются), но она же и субъект, самостоятельно выбирающий свою *судьбу заблудшей*, то есть не подчиняющейся устанавливаемым большими звёздами законам Планеты. Автор даёт экзистенциальную трактовку отказа Земли от возвращения к своему естеству горячей звезды: «...знали звёзды: даже у самых холодных планет не угасает внутри огонь, словно горячее сердце, бьётся он, просится наружу. И когда всё на Земле засыпало, звёзды тайно манили её за собой. <...> Иногда не выдерживает планета, вспоминает, что была звездой, хочет огня – и пробегает по ней волны, пламя взрывает земную кору. Но вдруг опомнившись, она почему-то сдерживает себя, клокочет, сжимается, но не даёт волю пожару. И раны затягиваются, остывают» [с. 4 – 5].

Смысловая плотность текста в этой миниатюре достигается за счёт того, что универсальные образы-персонажи вступают в такие связи, которые позволяют прочитывать сказку как авторскую космогонию и как натурфилософию, раскрывающую подвиг материнства Земли, отказавшейся быть звездой для сохранения зародившейся на ней жизни, и как метафору человеческого выбора – отказа от своих желаний ради внутренних, непонятных другим целей: «Что там, на этой планете? – допытываются звёзды. – Что там за жизнь, ради которой можно погасить в себе вечный огонь? Для чего эта жизнь?

Молчит Земля. И светится» [с. 5].

Подбор признаков «светится» – «горит», на сопоставлении которых выстраиваются образы Звёзд и Планеты Земля, указывает на скрупулёзную работу Т. Мейко со словом. Свечение как действие и свойство отчасти синонимичное горению, но меньшей интенсивности, характеризует Землю, готовую понемногу растрачивать своё тепло (внутренний огонь), так как она заботится не о себе, а об окружающем мире. Вечному горению звёзд – метафоре персональной яркой жизни – противопоставлен образ тихого, не требующего к себе внимания («Молчит») свечения Земли, актуализирующий ассоциации с устойчивыми словосочетаниями «светиться от счастья», «освещать путь», «светить всегда», «озарить своим светом», означающими и проявление внутреннего состояния счастья, и направленное на других позитивное воздействие (светиться – *излучать свет*).

Уже анализ этой сказки позволяет говорить о прозе Т. Мейко как о феномене «общей» литературы, которая интересна и взрослому читателю, но удовлетворяет и всем требованиям прозы для детей – как в плане повествования (здесь не встречается трудной для понимания лексики, усложнённых синтаксических конструкций), так и образостроения – яркого, легко рождающего ассоциации, визуальные представления вербально воссозданных образов. (Закономерно поэтому, что все книги Т. Мейко являют собой произведения не только словесного, но изобразительных искусств – графики Л.В. Колотовой в «Саде судеб»¹, картин Н.М. Реморовой из птичьих перьев в «Пёстром пёрышке»², корнепластики С.М. Ксенца в «Томских сказках»³). Философская доминанта в поэтике сказки органично соединяется с элементами познавательной литературы и фантастики; «Планета» провоцирует читателя проверить свои знания астрономии, географии, других наук, творчески, по-новому посмотреть на окружающий мир.

Идея, тема восприятия мира как впервые или заново увиденного, непознаваемого, загадочного, но готового открыть человеку свою красоту, проявить доброту к нему лейтмотивом проходит в прозе Т. Мейко, в том числе, в сказках книги «Пёстрые пёрышки» (2011) – «Начало», «О Лике и семилике» и других.

Миниатюры «Солнце и Туча» и «Ромашка», вошедшие в книгу «Пёстрые пёрышки», соединяют признаки природоведческой и философской сказки; в них ощущаются и традиции сказок К. Ушинского (таких как «Два плуга», «Солнце и ветер», «Солнце и радуга») и В. Катаева («Пень»), созданных для выражения народной мудрости, локальных, но универсальных наблюдений (не случайно некоторые сказки К. Ушинского прочитываются как развёрнутые пословицы). Зачин сказки «Солнце и Туча» («Заспорили как-то весной Солнце и Туча: хороша ли Земля»⁴) определяет повествовательную

¹ Мейко Т.Е. Сад судеб: сказки. Томск: Изд-во Том. Ун-та, 1994. 87 с.

² Мейко Т. Пёстрые пёрышки: сказки и рассказы. [Картины Н. Реморовой]. Томск, 2011. 111 с.

³ Мейко Т. Томские сказки. [Корнепластика С. М. Ксенца]. Томск: Изд-во «Красное знамя», 2013. 94 с.

⁴ Мейко Т. Пёстрые пёрышки: сказки и рассказы. [Картины Н. Реморовой]. Томск, 2011. С. 16. Далее текст сказок «Солнце и Туча», «Ромашка», «Звезда и огонёк» цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

логику – сравнения двух контрастных взглядов и мнений. Сменяются времена года, и каждый раз Солнце видит красоту природы, а Туча – убогость, Солнце цветной мир, а Туча – серый: «...солнце лишь бросит взгляд – мир засверкает, заиграет радужными блёсками. <...> Туча таращится, то так, то эдак повернётся, но ничего хорошего не видит» [с. 17]. Образы Солнца и Тучи воссоздаются через их речь, в которой преобладают сравнения: «Земля, как нищенка в лохмотьях лесов и заплатах полей», «Земля, как невеста в свадебном узоре» [с. 17]. Сравнения и описания («...капли дождя на изумрудном полотне полей бисером светятся...» [с. 16]) провоцируют читателя не только воссоздать в памяти образы природы в разные времена года, но и развивают ассоциативное мышление (для Солнца осенняя Земля «Была царевной – царицей стала!» [с. 17]). Т. Мейко скрупулёзно работает с языком сказки, находя доступные детскому восприятию образы природы.

Концовка («И до сих пор спорят» [с. 17]) констатирует, что каждый остался при своём мнении, а это заставляет задуматься, отчего одна и та же реальность воспринимается по-разному? Сказка не даёт ответ, а провоцирует его поиск, что для произведения детской литературы является несомненным достоинством.

На той же работе с перспективой видения, разницей мировосприятия построена миниатюра «Ромашка», однако в ней дано не сопоставление взглядов разных героев, а изменение мнения одного персонажа – маленькой ромашки, которая пока росла и видела своих сестриц снизу оценивала их как убогих и некрасивых: «Она родилась позже других, была мала ростом, поэтому видела вокруг только грубые стебли и беспорядочно торчащие лохматые листья...» и печалилась, что и сама она ничуть не лучше, «ведь ничто не радует, когда ты недовольна собой» [с. 21], – констатирует повествователь.

Своеобразный поворот темы «гадкого утёнка», ещё и усугублённый отсутствием перспективы вырасти в нечто прекрасное, так как взрослые ромашки являли собой «дурнушек», – актуален для младшего подросткового возраста, когда ребёнок оценивает себя с точки зрения внешней привлекательности.

Авторская концепция заключается в том, что невозможно оценить что-либо, наблюдая его частично и не с лучшего ракурса. Когда ромашку сорвали, она увидела своих подруг сверху, и её восприятие изменилось: «Это были те же дурнушки, которые росли рядом с ней,

но теперь она взглянула на них с высоты, и какими восхитительными оказались они!

И она всё поняла: на цветы нужно смотреть сверху, откуда видит их само солнце – тогда они прекрасны!» [с. 22]. Значит, восприятие субъективно, каждый сам определяет образ себя и мира, но не нужно спешить с выводами – стоит посмотреть на себя и окружающих с лучшей, «солнечной» стороны.

Если проанализированные выше миниатюры Т. Мейко построены на использовании персонифицированных образов и явлений природы, то в миниатюре «Звезда и огонёк» появляются персонажи-люди. «Звезду и огонёк» можно было бы прочесть как случай из жизни, как сказку-быль: лесник встретил на вокзале приехавшего к нему внука, идя домой через ночной лес, мальчик с помощью дедушки обнаружил для себя два путеводителя, которыми оказываются звезда Вега и свет в окне дома. Но благодаря тому, что пространство в этой миниатюре, как и других сказках Мейко, не локализовано и конкретно (это не такой-то город, село, а Земля, мир, лес, дом вообще), как и время не определено, а жесты, состояния, поступки персонажей обозначаются глаголами несовершенного вида (выражающими незавершённое, продолжающееся, а не однократное действие – «высматривал», «указывали», «не боялся», «думал», «стоял» и др.), она прочитывается как философско-поэтическое авторское высказывание. Для человека наряду с явным и несомненным ориентиром в земном пространстве (родным домом) есть ещё загадочный маяк в космосе, который помогает найти путь, но не открывает своей тайны: «...Димка думал о светивших им путеводных звёздочках. Одна из них была окошком родного дома.

А другая?

И отыскав в небе Вегу, он долго стоял с поднятой головой, пытаясь различить что-то в далёкой таинственной тьме» [с. 71]. Как всегда у Т. Мейко выбор звезды не случаен, но и не объяснён в сказке, что провоцирует читателя выяснить, почему именно Вега стала путеводной звездой? Финал, таким образом, выполняет несколько функций: даёт завершение конкретной истории, формирует философско-поэтический образ и задаёт перспективу расширения знаний по астрономии, географии, древней мифологии и других отраслей знания¹.

¹ Вега – самая яркая звезда в созвездии Лиры, третья по яркости звезда, которая может наблюдаться в России.

Иного плана миниатюры «Колос» и «Поговорим?», входящие в книгу «Сад судеб» и тяготеющие к поэтике притчи и аллегории, с одной стороны, и фольклорной назидательной сказке, – с другой.

Персонажи миниатюры «Колос» как бы дискредитируют свои собственные имена и функции. «Шёл Иван-дырявый карман из села Иванова – из кармана зерно выронил. Шла Паранья из села Парамонова ..., оступилась, воду на зерно пролила. Шёл медведь из леса – на зерно наступил, в землю вдавил. Оно и проросло»¹. Имя Ивана из села Иванова связано в русской культуре с семантикой родного, Родины; Паранья образовано от имени Параскева, которое, в свою очередь, отсылает к образу святой Параскевы – покровительницы полей и скота². Шла она из села Парамонова, название которого этимологически связанного со значениями «постоянства», «надёжности». Счастливое стечение обстоятельств, в которых участвуют мужчина (сеятель), женщина (полившая зерно водой, дающей жизнь) и тотемный зверь (медведь), приводит к чуду рождения: «Вырос из зерна колос от земли до небес» [с. 30]. Однако между участниками события нет единства: они начали колос делить, не договорились, «а медведь ничего не сказал, колос заломал и в лес уволок. С тех пор на земле колосья до небес не вырастали» [с. 30]. Миниатюра выражает авторскую концепцию миропорядка: Земля готова одаривать живущих на ней, и только от человека зависит, как он распорядится дарами.

Изданная в середине 1990-х годов книга «Сад судеб» отличается от последующих изданий Т. Мейко наличием ряда произведений, заостряющих этическую, социальную проблематику и направленных на осмысление человеческих пороков. В «Колосе» – это жадность и неготовность договариваться, в «Поговорим?» – неспособность к деятельности, преобразованию своей жизни, отсутствие героя, умеющего совместить знание и силу (что в контексте 1990-х годов прочитывается как метафора постсоветского беспутья): «Собрался на-

¹ Мейко Т.Е. Сад судеб: сказки. Томск: Изд-во Том. Ун-та, 1994. С. 30. Далее текст миниатюр «Колос», «Поговорим?», «Как грязь вывозили, или Дуракам счастье» цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

² Пара Иван и Паранья вызывает в памяти культурные (народная песня «Ой, ты, Порушка, Параня, ты за что любишь Ивана?») и исторические (вторая жена царевича Ивана, сына Ивана Грозного в постриге Параскева; пострижена на Белоозере в монахини за бездетность) ассоциации.

род, испил по чарке и начал о деле говорить. «Плохо, – говорят, – у нас всё». <...> Попался в народе Иван-дурак» [с. 33], который испив из чарки, решил пойти «дело делать». Однако «осадили дурака»: «Думаешь, сила есть – ума не надо? Посидел бы лучше да послушал, чего люди скажут» [с. 33]. Так сидят до сих пор и рассуждают «...не плохо, кабы хорошо стало» [с. 33].

Композиционно и тематически связана с «Поговорим?» миниатюра «Как грязь вывозили, или Дуракам счастье», герои которой, в отличие от бездеятельных персонажей первой, наоборот постоянно пребывают в действии: «Шёл народ шумной толпою от хорошей жизни к ещё лучшей. Бури не испугались, грома не уstraшили, град стерпели, но когда от тягучих дождей дорогу смыло, в грязи увязли. Того, кто всех довёл, в кювет скинули, решили нового вожака избрать» [с. 34]. Меняет народ вожakov (Гришку Суrowого, которой принялся грязь ругать и приказал её бить – «Грязи меньше не стало, ... только перепачкались все» –, Фролку Жалостливого, который рекомендовал «над грязью слёзы лить», «Николку Деятельного», придумавшего грязь в подолах выносить), а всё без толку – грязи не убывает. «Пришлось выбрать Ваньку Рыжего. Ванька, честно признаться, не совсем умный был – вернее, совсем дурак. Он на всё рукой махнул, сам с дороги сполз, под кустом улёгся, где посуше, и на небо загляделся» [с. 33]. Вначале возмущался народ, а затем устал, «Присели отдохнуть да тоже на небо залюбовались. И как не залюбоваться – после дождя-то над землёй радуга!

А грязь, когда её месить кончили, от солнца сама просохла. Землёй стала» [с. 33].

Сюжет выборов «вожака» бездумным народом отсылает к традициям фольклора и сатирической, «иронической» литературы XIX – XX века («История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедринa, прежде всего). Но социально-историческая ирония – лишь один из смысловых пластов сказки.

Эта миниатюра следует сразу за «Поговорим?», рождая полифонию вопросов: почему в одном случае бездеятельность не привела ни к чему хорошему, а в другом стала спасительной? Если «Поговорим?» имеет социальное-философское звучание и иронично интерпретирует ситуацию тотального бездействия, то «Как грязь месили...» – притча ещё и о другом: погрязая в мелких неурядицах и заботах, человек перестаёт замечать большое, бытийное. Т. Мейко,

следуя избранной для себя стратегии, не даёт ответы на вопросы, которыми завершается эта сказка-притча: «Тут самое время спросить: почему это тот, кто старался, в дураках остался, а тот, кто под кустом валялся – совсем наоборот, и какая из этого мораль следует? Разобраться мудрено... Одно ясно – дуракам счастье» [с. 33]. Но авторскими знаками в миниатюре становятся аллюзии на библейскую историю о потопе и радуге – знаке завета Бога с человеком. Думается, именно это задаёт вектор размышления, в русле которого можно искать ответы на финальные вопросы сказки.

При наличии социально-исторического и даже религиозно-философского кода, рассчитанного на понимание взрослыми, эти миниатюры не утрачивают понятного детям среднего школьного возраста смысла, так как ставят актуальные универсальные вопросы.

Анализ миниатюр Т. Мейко позволяет утверждать, что её проза заслуживает пристального исследовательского внимания как своеобразный феномен современной общей литературы, удовлетворяющей интересам как взрослых, так и детей. На фоне активного развития игровой, развлекательной, юмористической миниатюры в новейшей детской литературе проза Т. Мейко выделяется философским звучанием, пристальным вниманием к красоте и богатству родной речи, постановкой онтологических и экзистенциальных вопросов, актуальных для читателей всех возрастов.

Второй тип философской сказки – лирико-философские сказочные миниатюры с ослабленным фабульно-сюжетным уровнем, стремящиеся к зарисовке, эскизу, к воссозданию взгляда и оцеляющего бытие, и выражающего принципиальную недосказанность мира, изменчивость восприятия, значимость нюансов. Генезис поэтики сказок этого типа связан с лирическими прозаическими миниатюрами («стихотворениями в прозе»)¹ в «общей» литературе, а так-

¹ Открывателем жанра «стихотворений в прозе» в России считают И. Тургенева. Однако Ю. Орлицкий уверяет, что «прямые аналоги прозаической миниатюры в духе Тургенева можно обнаружить еще у Батюшкова, Жуковского, Теплякова, Сомова», Ф. Глинки. Среди продолживших традицию – В. Короленко, В. Гаршин, И. Анненский, А. Белый, И. Бунин, М. Пришвин, В. Астафьев, Ю. Бондарев, В. Белов, Ф. Абрамов, А. Солженицын и др. // Геймбук Е. Ю. Поэтика жанра лирической прозаической миниатюры (лингвостилистический аспект): автореферат дисс. ... д-ра филол. н.– Москва, 2005. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/v/185745/d/#?page=2> (дата обращения: 10.11. 2015); Орлицкий Ю. Большие претензии малого жанра // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/38/orlic.html> (дата обращения: 12.07.2015).

же с развитием традиций фольклорной сказки и «сказки-нонсенса» в детской литературе XIX – XX века.

От «стихотворений в прозе» наследуется «жанровое содержание», которое, по определению Е. Ю. Геймбух, заключается в следующем: «...выражение неразрывной целостности мира при возможной раздробленности его частей; диалектическое единство внешнего и внутреннего..., <...> осознание мира ... предполагает сосуществование обобщающего и глубоко интимного взглядов, следствием чего являются философичность и лиризм как конструктивные признаки жанра»¹.

Однако, попадая в сферу детской культуры, жанр модифицируется, испытывая влияние сказки-нонсенса (яркий пример которой – дилогия об Алисе Л. Кэрролла), получившей развитие от абсурдистского фольклора (перевёртышей, небылиц, прежде всего). Из этой традиции почерпнуты повествовательные приёмы, принципы работы со словом (словотворчество, лингвистические игры, в числе которых обыгрывание многозначности слов и речевых конструкций, «буквализация» смысла метафорических, устойчивых выражений и мн. др.²). Во-вторых, черты «стихотворения в прозе» часто соединяются с поэтикой сказки о животных, например, в циклах С. Козлова

¹ Геймбух Е. Ю. Поэтика жанра лирической прозаической миниатюры (лингвостилистический аспект): автореферат дисс. ... д-ра филол. н. Москва, 2005. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/v/185745/d#?page=2> (дата обращения: 10.11. 2015).

² А. В. Тихомирова отмечает: «Конструирование абсурда (нелепица, нонсенс) в философской сказке второй половины XX – начала XXI в. реализуется за счет употребления различного рода девиантных приемов: в области логики (подмена аргумента следствием, игнорирование индивидуальных свойств субъекта или объекта); алетики (утверждение невозможного как обыденного); гносеологии (гипертрофия отдельных свойств познаваемого объекта, подмена объясняющих аргументов). Нонсенс-ситуации создаются также с помощью приемов языковой игры (расподобления денотата, подмены референта, разрушающего горизонт читательских ожиданий, несостоявшихся речевых актов; подавление причинно-следственной логики лингвистической и пр.) и приемов логико-лингвистической игры (энантиосемия, различного рода каламбур, опредмечивание и буквализация метафорических выражений и пословиц; обыгрывание неопределенных и отрицательных местоимений, отождествление их форм с категориями пустоты и пр.)» // Тихомирова, А. В. Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX – начала XXI в.: автореф. дисс. ... к. филол. наук. – Ярославль, 2011. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/zhanrovye-osobennosti-filosofskoy-skazki-v-russkoy-literature-vtoroy-poloviny-xx-nachala-xxi-v> (дата обращения: 15.11. 2015).

(о Ёжике и Медвежонке, о Львёнке и Черепахе»). Как справедливо отметила А. В. Тихомирова, «в стратегии выстраивания пространственных координат современной философской сказки ... соблюдают сказочный канон, сохраняя номинативный характер пространства, лишая его четкой детерминированности, а также характерное для фольклора стремление к олицетворению природы и персонафикации отдельных ее объектов...»¹.

В целом, лирико-философские сказки XX–XXI веков характеризуются следующими жанрообразующими признаками²: «нивелировка внешнего конфликта ... и, как следствие, редукция событийной насыщенности сюжета; акцентуация словесно-семантического уровня произведения...; сюжетообразующая функция логико-лингвистических игр»; на первый план выдвинуты не события, а «процессы созерцания, рефлексии (а отсюда – значимость лиризации нарратива)»³. Примеры подобного типа сказок в детской литературе XX века представляют произведения Г. Цыферова, С. Козлова (в том числе, «Ёжик в тумане»).

К этому типу относятся «Сказки сиреневого леса» (2011) Анны Никольской⁴. По авторскому определению – это «мини-сказки»; опубли-

¹ Тихомирова А. В. Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX – начала XXI в.: автореф. дисс. ... к. филол. наук. – Ярославль, 2011. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/zhanrovyie-osobennosti-filosofskoy-skazki-v-russkoy-literature-vtoroy-pолоviny-xx-nachala-xxi-v> (дата обращения: 15.11. 2015).

² В отличие от выявившей их А. В. Тихомировой, мы относим эти черты исключительно к лирико-философским сказкам; для другого, обозначенного нами, типа философской сказки они не кажутся соответствующими. (Отметим, что значимое и новаторское для изучения современной детской литературы исследование А.В. Тихомировой строилось на материале именно лирико-философских сказок; в орбиту внимания не входили сказки, построенные на поэтике притчи, аллегории).

³ Тихомирова А.В. Указ. соч.

⁴ Анна Олеговна Никольская (после замужества – Никольская-Эксели) (род. 1979) – главный редактор журнала для детей «Жёлтая гусеница» «Алтайского дома литераторов». Автор прозы для детей: «Город Собак», «Приключения черной таксы» (2010). «Почтовый ящик Д. М.» (2010), «Кадын – владычица гор» (2010), «По Зашкафью кувыком» (2011), «Про Бабаку Косточкину» (2010 – 2011), «Сказки сиреневого леса» (2011), «Сказочки про жёлтую гусеницу». В качестве любимых она назвала произведения Льюиса Кэрролла, Эдварда Лира, Сашу Черного, Уолтера де ла Мэра и Обриутов, что указывает на значимую для Никольской литературную традицию // Никольская, А. Анкета // Жёлтая гусеница: журнал для детей. [Электронный ресурс]. URL: <http://adl-22.ru/ycp/?cmd=authors&id=74&type=анкета&res=65> (дата обращения: 10.11. 2015).

кованы циклами в трёх номерах журнала «Жёлтая гусеница». Между миниатюрами, в основном, нет сюжетной связи, лишь в некоторых случаях сказка событийно связывается с последующей. Например, «Одуванчики» завершаются фразой «...сегодня я приглашена к самой Сосновой королеве!», а следующая сказка – «Сосновая королева» – представляет зарисовку предполагаемой в «Одуванчиках» встречи¹. Миниатюры соединены в цикл благодаря сквозным персонажам и мотивам, образу повествователя, пространству Сиреневого² леса.

Лес населён олицетворёнными объектами и существами природного мира (бабушка Ежиха, Сосновая королева, матушка Медуница и др.), персонажами славянской мифологии: русалки («Мадмуазель Луна»), дядька Леший («Вечер»), а также вымышленными сказочными персонажами: ямлики, поселившиеся в старом пне («Пень»), Кто-то («Кто-то»). Отношения персонажей в «Сказках...» характеризуются бесконфликтностью, их жизнь – бессобытийностью в том смысле, что действия, движения персонажей не меняют «семантического поля» (Ю.М. Лотман). Незначительные проступки не нарушают гармонию сосуществования: «Бабушка Ежиха делает для меня бусики. Землянично-черничные, авторские. <...> “Зачем ты съела мои бусики?!” – кричит бабушка Ежиха.

Улыбаюсь виновато.

“Я сделаю тебе кудряшки из яблочной кожуры”»³.

Жители Сиреневого леса включены в процессы (чаепития, вязания, созерцания, слушания и т.п.), проявляющие состояние бытовой и бытийной гармонии вне линейного времени⁴. Меняются времена

¹ Никольская А. Сказки сиреневого леса (мини-сказки) // Жёлтая гусеница: журнал для детей. – 2011. – № 7 (15). [Электронный ресурс]. <http://adl-22.ru/usc/?cmd=authors&id=74&type=произведения&res=663> (дата обращения: 10.11.2015). Далее текст цитируется по этому источнику.

² В текстах встречается разное написание названия леса – с заглавной и строчной буквы. Можно предположить, что «сиреневый» отражает не только название, но и просто цветовую характеристику.

³ Никольская А. Сказки сиреневого леса-2 (мини-сказки) // Жёлтая гусеница: журнал для детей. – 2011. – № 8 (16). [Электронный ресурс]. <http://adl-22.ru/usc/?cmd=authors&id=74&type=произведения&res=690> (дата обращения: 10.11.2015). Далее текст цитируется по этому источнику.

⁴ Угадываются аллюзии на сцены чаепития и созерцания звёзд / снегопада в сказках С. Козлова. Вспоминается и Л. Кэрролл, но сцена чаепития в «Алисе...» намного более полисемантична.

года¹, время суток (наступает утро, вечер, ночь), олицетворённые явления и объекты природы буквально выполняют свои функции: дождь, как ему и следует, идёт и развешивает капли, «Земляничина подставляет личико дождю – на небо глядит. А небо глядит на земляничину». В сиреневом лесу все занимаются будничными делами, но при этом ощущают полноту бытия: «Бабушка Ежиха устроилась в кресле-качалке – вяжет сиреневый шарф из воспоминаний леса». Это мир, в котором никто никуда не торопится и всё происходит вовремя: «Бонифаций и тетушка Му хрустят поджаренной корочкой, запивая ее подогретым молоком, и считают до ста одного.

На счет сто два с неба падает звезда.

– Плюх! – прямо в горшочек со сливками.

– Отдохни до рассвета, – шепчет Бонифаций.

И они снова вместе считают до ста одного» («Отдохни до рассвета»).

Новостным событием является не нарушение норм, границ и пр., а, наоборот, проявление природно-сказочного порядка вещей. Наиболее убедительно это выражено в завершающей все циклы миниатюре «Ты приходи к нам, приходи»², практически полностью состоящей из перечисления «новостей»: «Пью сливки с маковым рогаликом и слушаю весенние новости: “В набухшей почке новоселье. Госпожа Б (гриб – Е.П.) усочла за зиму вдвое. Жасмин влюбился в черноплодную рябину. <...> У крошечек Лу и Ли самые розовые пяточки в округе. Сморчки затеяли играть в догонялки, а по лесу

¹ В расположении миниатюр нет строгой подчинённости принципу природной цикличности (весна, лето, осень, зима). Но первый цикл начинается с летнего времени, заканчивается – зимой; цикличность и гомогенность сказочного мира подчеркнуты кольцевой композицией. Первая фраза цикла: «В сиреневом лесу идёт хрустальный дождь»; последняя – «В хрустальном лесу падает сиреневый снег».

² Смысл заимствования А. Никольской названия у Виктора Голявкина (1929 – 2001) – художника и писателя, автора прозы, в том числе миниатюр, для детей и взрослых, которому и посвящена сказка, – отдельный предмет изучения. Пока лишь предположим, что Никольской близко понимание полноты бытия как гармонии цвета, формы и звука, доступной детям. Так, в миниатюре В. Голявкина «Рисунок» мальчик, нарисовавший «цветными карандашами деревья, цветы, траву, грибы, небо, солнце и даже зайца», спрашивает у окружающих, «чего здесь не хватает?». Несмотря на то, что всем всего достаточно, он дополняет свой рисунок надписью на обратной стороне «И ЕЩЁ ПЕЛИ ПТИЦЫ» // Голявкин В. Тетрадки под дождём (рассказы). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.e-reading.by/book.php?book=145377> (дата обращения: 10.11.2015).

идет грибник. Первый солнечный луч женился на сестрице сойке. На Лисьем холме расцвел старый березовый пенёк...

Ты приходи к нам, приходи!

На рассвете родится

новый

удивительный

день!»¹.

Из всего перечисленного только расцвет старого пня можно считать чем-то неожиданным, но то, что это *весенние* новости *сказочно-го* леса, снимает алогичность.

Эта миниатюра и все циклы в целом проявляют ценность самых мелких нюансов, жестов, запахов, звуков. Рождение нового дня – и есть самое большое ожидаемое событие, формулируемое не лестными дикторами, а повествователем. А удивительным каждый день делает «деавтоматизированное» восприятие мира, свойственное Ребёнку, Художнику, Сказочнику. В этих ипостасях и проявляет себя повествователь, статус которого в сказках неоднозначен.

Открывающая циклы «Земляничина» начинается с «объективированного» повествования: «В сиреновом лесу идёт хрустальный дождь. На ходу он развешивает стеклянные бусы на макушки голубых сосен», но уже завершение первого абзаца позволяет понять, что это точка зрения «перволичного повествователя»: «Бусины круглые и продолговатые – неровные, как леденцы в *моей* коробочке» (здесь и далее курсив мой – Е.П.). Это соединение объективного описания с личным восприятием принципиально для «Сказок...» А. Никольской, которая таким образом и удостоверяет действительность волшебного леса, и личную сопричастность повествователя к нему. Причём эта сопричастность различна и формирует сложный образ рассказчика, который:

– выступает как повествовательная инстанция – голос («Старый пенёк», «Отдохни до рассвета»),

– является и одним из персонажей, который, однако, не явлен, а можно только догадываться, является ли она девушкой, чей образ дан метафорично, или сказочным существом, способным на метаморфозы: «Свернусь клубочком. У камелька танцуют шерстяные

¹ Никольская А. Сказки сиренового леса-3 (мини-сказки) // Жёлтая гусеница: журнал для детей. 2011. № 9 (17). [Электронный ресурс]. <http://adl-22.ru/usp/?cmd=authors&id=74&type=произведения&res=734> (дата обращения: 10.11. 2015).

тени. Глоток густого какао – горячо внутри»; «У меня на голове растут одуванчики. <...> укладываю одуванчики в высокую причёску»; «Я съела заговорённый клевер... Я стала маленькая-премаленькая»;

– проявляет свою демиургическую природу – художника, создателя сказок («Ночь»).

В «Земляничине» героиня-рассказчица – гость в волшебном лесу, где природные явления (дождь, гром) и объекты (плоды земляники) олицетворены: «Прыгай в моё лукошко! – предлагаю. – «Вот ещё!» – хмурится земляничина». (Положение гостя проявляется и в других миниатюрах, например, «Восемнадцатизимие»). Вторая сказка «Госпожа Б» представляет рассказчицу как полноправного жителя сказочного мира: «Мы пьём чай с госпожой Б и любимся на отражения звёзд». Третья сказка «Ночь», завершаясь фразой: «Долька мандарина на блюде из фиалковых лепестков – оранжевым по сиреневому пишу сказку леса», фиксирует иной статус рассказчицы – как создателя мира сказочного леса. Таким образом, А. Никольская следует сложившимся в отечественной лирико-философской сказке второй половины XX века традициям оформления повествования, отмеченным А. В. Тихомировой: «В текстах утверждается дискретность границ текст-реальность за счет взаимопроникновения художественного мира персонажей и действительности, в которой находится рассказчик (нарратор часто дружен с героями, может пить с ними чай...)»¹.

Образ Сиреневого леса рождается соединением черт пейзажа и интерьера кондитерской. Локусы природного мира ассоциируются со сладостями и наоборот – можно представить, что лакомства перевоплощены в ландшафт Сиреневого леса: «Ночь в сиреновом лесу густая и пряная, как чашечка топленого молока с щепоткой корицы. Вкусная, сладковатая. <...> Дрожит в лунном свете, подрагивает болотце из яблочного мармелада.

Луна – головка творожного сыра с абрикосом. Летучий мышонок откусил от нее кусочек, не удержался.

Под ногами ломко хрустит лесная подстилка – смесь кешью, грецких орешков и шоколадной крошки... Муравей, отлитый из карамели, бежит по ней, торопится в свой дом из медового хвороста» («Ночь»). Наложение двух кодов прочтения – прямого и метафорич-

¹ Тихомирова А.В. Указ. соч.

ного – рождает сложный художественный образ: смесь кешью, грецких орехов – кондитерский вариант лесной подстилки или лесная подстилка подобна смеси из орехов и шоколадной крошки? Мир сиреневого леса – это одновременно и ожившие под рукой кондитера изделия и материалы (рукотворный волшебный лес и его жители), и природное сказочное пространство, переданное посредством метафорических описаний с семантикой сладостей.

Явления природы (ветер, дождь, туман и пр.) имеют вкус, форму, запах, цвет лакомств, а приготовленные лесными жителями чаи и ужины имеют привкусы и запахи нематериального, абстрактного – августа, вечера и т.д.: «По вкусу добавляю сливки и щепотку весеннего вечера в сиреновом лесу» («Госпожа Б»); «Туман – теплый бисквит, пропитанный лимонным соком» («Одуванчики»); «Бабушка Ежика возится на кухне. Еще теплый шоколадный бисквит пропитывает звездным вечером» («Восемнадцатизимие»). Образы конкретно-вещного и природно-универсального соединяются, взаимообогащая друг друга. Посредством этого А. Никольская создаёт сказки-настроения, сказки-погружения в мир цветов, запахов, звуков, тактильных и вкусовых ощущений. Она стремится посредством слова выразить фактуру¹ не только разных предметов, но и явлений природы, которые в её сказках становятся осязаемыми, обоняемыми, ощутимыми. Она предлагает попробовать мир на вкус, одновременно и одомашнивая бытие и выводя локальное, бытовое в сферу бытийного: «В хрустальном лесу падает сиреневый снег. Падает, укрывает пушистые лапы сосен сладкой ватой. Лизнёшь языком – мигом растает» («Маленькая леди»). Образы у Никольской стремятся преодолеть свою природу временного (неизобразительного) искусства, стать зримыми, ощутимыми.

Принципиально, что действия разных персонажей (полёты, чаепития, созерцание звёзд) одновременно и повторяющиеся, и каждый раз неповторимые, разные, другие. Думается, в этом проявляется близость автора к феноменологическому восприятию мира: каждый момент предстаёт как ценный и уникальный, каждый новый взгляд меняет восприятие мира, открывает новое.

¹ Фактура – осязательное качество поверхности (гладкое, шероховатое; фактура дерева, шёлка, кружева и т.п.). Как правило, задачи предать фактуру ставят создатели произведений изобразительных искусств. В произведениях литературы в связи с задачей передать фактуру говорят о приёмах визуальности.

ГЛАВА II. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА И ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Библейская парадигма в современной детской литературе (на материале творчества В.Л. Лавриной)¹

Светлана Владимировна Бурмистрова

Интерес современной гуманитарной науки к изучению христианской модели человека и мира, христианской аксиологии, библейского текста обусловил становление в рамках академического литературоведения номолого-аксиологического подхода, обращенного к исследованию «религиозной природы русской литературы». Заметим, что положение о значимости конфессионального фактора в развитии отечественной словесности было отчетливо обозначено еще в отечественной критике середины XIX века и обстоятельно развито в религиозной философии рубежа веков. Современное литературоведение сосредоточено не только на выявлении религиозных кодов в произведениях искусства, но и на изучении их семантики и особенностей функционирования как на индивидуально-авторском, так и общекультурном уровне.

Библия, послужившая источником сюжетов для мирового искусства и ставшая основой для формирования принципов классической этики и эстетики, играет важную роль в организации поэтики современной детской литературы. В настоящее время православные книжные издания для детей представлены в широком жанровом диапазоне, включающем переложения житий, рассказы, повести, сказки, мистерии и др.

Актуализация христианского вектора в детской литературе обусловила формирование в современной научной парадигме специальной интерпретационной модели, направленной на изучение механизмов воплощения религиозной картины мира в поэтике художественного текста. Традиционный алгоритм литературоведче-

¹ Раздел включает материал статьи: Бурмистрова С. В. Библейские аллюзии в современной детской литературе (на материале сказки В. Л. Лавриной «Чудесные платья») // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2015. Вып. 10 (163). С. 179-183

ских исследований, посвященных детской литературе, организован, как правило, в логике одного из двух методологических подходов, которые условно можно обозначить как педагогический и психологический¹. В рамках первого специфика произведений для детей рассматривается в воспитательно-образовательном аспекте: как реализация авторских педагогических стратегий. Второй подход связан с изучением выраженных в тексте особенностей детской субкультуры, мировидения ребенка. Вместе с тем обе методологические традиции в качестве доминанты, определяющей специфическую поэтику детской литературы, утверждают категории духовно-нравственного содержания, которые могут проявляться в тексте как отражение особенностей мироощущения ребенка и/или как модель авторской картины мира, его представлений о детской личности и принципах воспитательного воздействия на нее.

В основе художественного мира кемеровской писательницы Веры Леонидовны Лавриной (Правды) лежит этическая концепция, восходящая к библейскому дискурсу. Литературный талант у В. Л. Лавриной проявился еще в студенческие годы. Первые стихи она начала писать в конце 1970-х гг., обучаясь на последнем курсе исторического факультета Томского государственного университета. Однако подлинное обращение к литературному творчеству и общественное признание пришло в 1990-е гг., когда была опубликована первая подборка ее стихов в журнале «Огни Кузбасса». С начала 2000-х гг. Лаврина создает ряд произведений, адресованных детскому читателю: «Диковинки», «Пять сестер», «История Кузбасса в рассказах для детей»² и др., которые получили высокую оценку и были отмечены престижными наградами. Сочинения Лавриной для детей представлены в разных жанровых моделях: исторические и анималистические рассказы, житийные переложения, сказки и, заметим,

¹ Более подробно смотрите об этом: Кон И. С. Ребенок и общество: Историко-этнографическая перспектива. Москва, 1988; Липелис А. Сказка и реальный мир // Детская литература. 1974. № 1 (97). С. 42-47; Никифоров А. И. Сказка и сказочник. Москва, 2008; Акимова А. Н. Мировая детская литература и субкультура детства // Детское чтение: феномен и традиция в конце XX столетия / Под ред. В. В. Головина, Л. В. Степановой. Санкт-Петербург, 1999. Ч. I. С. 46-49 и др.

² Последняя из перечисленных книг выдержала три издания и получила несколько наград, в том числе медаль «За веру и добро» в 2009 году, а также Диплом I степени Международной выставки-ярмарки «Всекузбасский образовательный форум» (2012 год).

ориентированы на читателей разных возрастных групп: детей дошкольного и младшего школьного возраста, а также их родителей.

Доминанта христианской традиции в аксиологической концепции Лавриной определяет функционирование библейского кода в поэтике ее произведений. Комплекс проблем духовно-нравственного содержания, маркированный библейским текстом, включает авторскую рефлексию о любви и страсти, жертвенности и самолюбии, преданности и предательства, подлинном и мнимом и др. Насыщенность произведений Лавриной этической проблематикой объясняется, прежде всего, педагогической стратегией автора, которая направлена на нравственное воспитание юного читателя, а также предполагает принцип интеллектуальной игры с ним.

Ориентация на психологию детского восприятия обуславливает используемые в текстах адаптационные приемы, переводящие сложный спектр вопросов этического характера на доступный для детей язык. Адаптационную функцию выполняют такие элементы поэтики текста, как художественная образность, символика, хронотопическая система, ономастика, звукопись и др. Кроме того, немаловажное значение в художественной организации произведений Лавриной имеют разработанные рецептивной эстетикой представления о горизонте ожидания читателя и автора, жанровой памяти. Механизмы читательской памяти ребенка обусловлены, прежде всего, литературными кодами, связанными с жанром фольклорной и авторской волшебной сказки. Вместе с тем генетическая общность фольклора и религиозной парадигмы позволяет Лавриной расширить диапазон читательского восприятия, включив библейские тексты.

Обращение к библейскому дискурсу определяет характерный для поэтики Лавриной принцип бинарности. Сюжетные модели, связанные с нравственно-философской проблематикой, обнаруживают в сказках два плана: конкретный, бытовой и универсальный, притчевый. В частности, бинарный принцип определяет особенности поэтики в сказке «Чудесные платья» (сюжетная, повествовательная, хронотопическая организация), которые на аллюзионном уровне маркированы ветхозаветной историей о царе Давиде и Урии.

Источником этого сюжета выступает фрагмент Второй Книги Царств, повествующий о том, как царь Давид, страстно пленившись красотой случайно увиденной им женщины по имени Вирсавия, приказал доставить ее к себе во дворец, а ее мужа – Урию Хеттеянина – отправить

на войну, распорядившись в послании к военачальнику Иоаву поставить его там, где будет «самое сильное сражение», и отступить, «чтоб он был поражен и умер»¹. Впоследствии от союза Давида и Вирсавии родился Соломон, будущий царь израильский. Однако Давид, о котором в Библии сказано, что он был «любезен пред очами Бога», через пророка Нафана получил обличение за содеянное зло. Душевные терзания и сила покаяния царя Давида нашли отражение в пятидесятом псалме, входящем в состав написанной им «Псалтири».

Безусловно, целью автора является не столько интеллектуальная игра с юным читателем, построенная на узнавании интертекстуальных маркеров и аллюзий, сколько педагогическое воздействие, «воспитание чувств», осуществляемое на основе христианской этики. При этом, как и полагается по законам жанра, авторская рефлексия о законах нравственного воспитания представлена в тексте не в форме сухой абстракции, но выражена с помощью яркого художественного языка: через сюжетные ситуации и мотивы, а также хронотоп, образность и др.

Так, сложившийся в отношениях героини сказки, девушки Амелии, с кавалером Еремеем и королевичем Георгием любовный треугольник разрешается с помощью мотива гибели Еремея на войне. Наследник престола волшебной страны Таврской, пленившись красотой Амелии, отдал приказ отправить ее жениха, благородного кавалера Еремея, на поле боя. Мотив гибели жениха из-за невесты в ситуации любовного треугольника, часто встречающийся в фольклорных источниках, сопровождается в сказке Лавриной библейским аллюзионным планом, восходящим к сюжету о царе Давиде и Урии. В частности, писательница использует мотив «тайного послания», в котором сообщается о подлинном намерении царственной особы с помощью войны уничтожить соперника: «Сразу же вслед за Еремеем из дворца выехал чёрный всадник с тайным письмом его величества <...> Чёрный всадник в широком развивающемся плаще напоминал летящего ворона <...> Очень скоро Амелии пришло сообщение о том, что её жених, доблестный кавалер Еремей, убит на войне при выполнении опасного задания»².

¹ Вторая книга царств. 11:15 // Библия: Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета (Синодальный перевод). Москва: Российское Библейское общество. 2013. С. 298.

² Лаврина В. Л. Чудесные платья // В. Л. Лаврина Пять сестер. Канада : Altaspera. 2015. С. 12. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

Индивидуально-авторское осмысление сюжета о Давиде и Урии выражается в сказке смещением акцента с образа царя на образ героини, поведение и мысли которой, ее роль в любовной коллизии мотивирует развитие действия. Если в Библии идея расправы с соперником с помощью войны исходит от царя, то в сказке Лавриной инициатором трагического варианта разрешения любовного треугольника становится героиня. Именно Амелия, очарованная дворцовым блеском и вниманием к себе со стороны королевича Георгия, подсказывает ему коварный способ избавления от ставшего лишним Еремея.

Данный момент становится кульминационным в развитии психологического сюжета, раскрывающего этапы духовной деградации героини. Автору важно показать, что любое нравственное преступление, в том числе то, которое совершает героиня, имеет «обуюдоострый» характер, т.е. направлено не только на окружающих, но и на саму преступную личность. Так, совершенное Амелией предательство, результатом которого стала гибель кавалера Еремея и несбывшиеся надежды царевича Георгия, оказывает разрушительное действие, прежде всего, на душу самой героини, о чем она, однако, не подозревает.

Нравственно-психологический сюжет сказки определяется внутренней эволюцией героини и предполагает движение по следующей схеме: от помыслов к словам и поступкам. Анализируя развитие психологического действия, следует обратить внимание на его ономастическое содержание. Так, семантика имен главных героев сказки соотносится с их духовно-нравственной ориентацией. Имя кавалера Еремея восходит к имени ветхозаветного пророка Иереми и в буквальном переводе означает «возвышенный Богом». По контрасту с духовной доминантой имени Еремей соотносится имя царевича Георгия, означающего в переводе с греческого «возделывающий землю», «земледелец». Ситуация любовного треугольника предполагает возможность выбора у героини между двумя мужчинами, а в символическом аспекте – между духовным и материальным. Выбор Амелии в пользу царевича Георгия становится не только фактом самоопределения героини, но и знаком ее духовной деградации.

Выраженные в тексте механизмы развития внутреннего действия акцентируют в авторской рефлексии о законах духовной жизни доминанту христианской антропологии, постулирующей иерар-

хичность и взаимообусловленность трех составляющих личности человека: духовного, душевного и телесного. Следствием этого триединства становится принцип нравственного детерминизма, предполагающий зависимость поведения человека, внешнее течение его жизни от состояния его душевного мира, определяемого свободой собственного выбора.

Тема воспитания души, составляющая концептуальную основу произведения, подчеркивается инициальным статусом ключевых событий сказки. Уже в начале повествования предельно четко обозначен возраст героини: «Ровно полгода осталось до совершеннолетия юной красавицы Амелии» [с. 3]. Указание на возраст является одной из косвенных характеристик героини, призванной создать образ сформировавшейся личности с определенными ценностными ориентирами. Достижение героиней совершеннолетнего возраста сопровождается обрядовым событием – представлением царице Таврской. «Всех дворянских детей, которым исполнялось шестнадцать лет, каждый год в одно и то же время привозили со всего царства ко двору государыни и представляли их лично её высочеству. Такой порядок был заведен с давних пор. При дворе устраивался пышный праздник первого знакомства, который длился три дня. Его называли ещё праздником вишневого стола» [с. 3]. Подробное описание праздничного события необходимо автору для создания контрастной ситуации между самим событием и его восприятием героиней: «роскошный праздник», который сопровождался «пышным обедом» и «завершался грандиозным балом», вызывает не радость, а печаль в душе девушки.

Душевное состояние Амелии становится точкой отсчета для развития двух линий сюжета: внутреннего, психологического и внешнего, событийного. Грусть и тоска героини вызваны мыслями о неизбежности унижения на предстоящем празднике вишневого стола, т.к. ее родители бедны и не смогут подготовить ей три платья, в которых она смогла бы достойно предстать перед царским двором. При этом автор вводит пояснения, которые, казалось бы, оправдывают героиню. Ее сугубая сосредоточенность на вопросах внешней репрезентации вызвана тем, что успешность человека, представление о его личности определяются в сказочной стране через категории вещного мира, а идея индивидуального развития замещается знаками внешних перемен в облике человека, иными словами, сменой

его костюма. Царица Таврская выступает не только пропагандистом «вещной» идеологии, но и сама является ее воплощением. Так, автор сообщает, что царица «необыкновенно любила наряжаться и без конца менять наряды. Если она больше двух часов была в одном и том же платье, у нее начинались головокружения или даже головная боль. Она прерывала самые важные приемы и совещания, откладывала все государственные дела и спешила в гардеробную, чтобы надеть новый костюм. Но даже, когда она сидела на троне, к ней поминутно подходили придворные дамы и меняли ей перчатки, накидки, веера и другие мелочи ... чтобы царица каждую минуту выглядеть по-новому» [с. 4].

Однако смягчающие обстоятельства не могут полностью оправдать героиню, т.к. автор дает ей возможность выбора. Мотив свободы выбора, которой обладает личность, подчеркивается сопоставлением образа Амелии с образом ее жениха – «благородного Еремея». Еремей, также как Амелия, принадлежал к обедневшему дворянскому роду. Однако в отличие от своей невесты он не испытывал страданий от материальных лишений, т.е. внешние факторы бытия не определяли процессы его внутренней жизни, в том числе самоидентификации. Более того, он пожертвовал всем своим состоянием – небольшим родовым замком, чтобы приобрести для возлюбленной «чудесные платья», в которых она сможет достойно предстать на дворцовом празднике и обратить на себя внимание царицы и наследника престола.

Мотивы переодевания костюма, праздника с заданным сценарием вводят в текст мотив игры, тему подлинного и мнимого. Категории истинного и ложного, призрачного сопрягаются в сказке с темой любви. В авторской аксиологии настоящая любовь всегда носит жертвенный характер и предполагает отречение от своего Я ради другого, что парадоксальным образом не разрушает Я, но сохраняет его через обретение в едином Мы. Именно такую любовь переживает кавалер Еремей: ради возлюбленной он отдал не только все свое состояние, но и собственную жизнь. Напротив, чувство Амелии, которое она испытывает к Еремею, а затем к королевичу Георгию и называет любовью, определяется в этической концепции произведения как самолюбие.

Духовное неведение, неспособность отличить подлинное от мнимого становятся следствием тех страстей, которые зрели в душе

героини – гордыни, тщеславия, эгоизма – и которые привели сначала к тоске и печали, а затем к преступному деянию. Героиня оказывается не в состоянии увидеть подлинное сокровище – чистую и искреннюю любовь Еремея, символическим выражением которой являются сотканые из эфирных стихий – воздуха и солнечного света – чудесные платья. Ради временного материального блага она отказалась от подлинной ценности – любви Еремея.

Апогей нравственного падения героини подчеркивается мотивом крови, который усиливается в финале сказки с помощью символики цвета. Автор показывает, что преступная мысль об убийстве Еремея, подсказанная Амелией во время танца царевичу Георгию, постепенно разрушает девушку, погружая ее душу в адское пламя. Так, первый намек на преступление сопровождается комментарием, что алое платье Амелии, сотканное из «вечерней розовой зари, приобрело в этот миг красноватый оттенок»; а когда коварный сговор совершился и героиня уже передала царевичу Георгию коварный замысел, её «платье горело кроваво-красным цветом» [с. 12]. После гибели Еремея «наряд, сотканный из вечерней розовой зари, превратился в капли крови» [с. 14].

Следует отметить, что цветовая семантика является значимой не только в поэтике «Чудесных платьев», но выступает в качестве художественной доминанты и в других сказках Лавриной. Наряду с символикой красного тона автор использует мотив черного цвета для того, чтобы усилить разрушительный смысл совершенного Амелией и царевичем Георгием злодеяния. Образы, представленные в черных тонах, противопоставляются белизне «первого снега» и прозрачной дали, в которой растворилась фигура «благородного» Еремея: «выпал первый снег ... Черный всадник в широком развивающемся плаще напоминал летящего ворона. Он долго был виден на заснеженном поле с городских башен»¹. Сообщая о том, что вслед за Еремеем, оправленным на войну, выехал «черный всадник с тайным письмом его величества», автор акцентирует контрастное сопоставление добра и зла, белого и черного.

Тема преступления и наказания осмысливается Лавриной в контексте христианской этики и подразумевает ситуацию покаяния, ис-

¹ Лаврина В. Л. Пять сестер // В. Л. Лаврина. Пять сестер. Канада : Altaspera. 2015. С. 12. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

купления греха ради спасения души в вечности. При этом земное наказание имеет временный и поучительный характер. Семантика слова «наказать» соотносится в христианстве со значением «показать, указать, научить», что также подчеркивается этимологией глагола. В финале сказки героине приоткрывается понимание ложности ее нравственного выбора, обусловившего ее настоящее положение. Амелия лишилась молодости и красоты, богатства и надежды на счастье; ее тело сделалось согбенным от тяжести вериг, в которые превратилось свадебное платье. Однако все внешние атрибуты наказания (вериги, капли крови и др.) имеют целью сподвигнуть Амелию к покаянию и способствовать ее духовному возрождению, которое предполагается открытым финалом сказки.

В сказке Лавриной «Пять сестер» диалектический принцип, включающий наряду с семантикой повседневности комплекс библейских значений, выражен в способах характерологии, сюжетостроения, мотивной организации, ономастике.

Концептуальный уровень сказки (сюжет, мотивная структура, идейно-тематическое содержание) определяется несколькими библейскими кодами: рождественским архетипом, притчами о добром самарянине, о блудном сыне и др.

Отправной точкой в развитии сказочного повествования служит событие, связанное с рождением у молодых супругов Анны и Захария пяти девочек близнецов. Семантика имен центральных персонажей – Анны, Захария, преданной им служанке Елизаветы, царевича Симеона – позволяет соотнести завязку основного действия с евангельским аллюзионным планом – темой Рождества Христова. В Новом Завете ближайший ономастический контекст, отсылающий к рождественскому архетипу, включает не только имена Девы Марии и Иосифа Обручника, но также Иоакима и Анны (благочестивых родителей Девы Марии), пророка и Предтечи Иоанна Крестителя, рожденного от добродетельных Захарии и Елизаветы, праведного Симеона, получившего откровение о непорочном характере земного воплощения Бога от пречистой Девы Марии.

В соответствии с евангельской логикой рождественского архетипа появление в семье ребенка представлено как чудо, т.е. как знак благословения от Бога, как награда родителям за их добродетельную жизнь. Поэтому в сказке Лавриной история близнецов предвещается историей их родителей, а в качестве устойчивых опреде-

лений, характеризующих Анну и Захария, выступают не элементы портретного описания, а этические маркеры – «добрые», щедрые, указывающие на высокую нравственность героев.

Примечательно, что первое упоминание об Анне возникает в пространстве рыночной площади, среди торговков, рассуждающих о молодой матери, а также о событиях, произошедших в ее семье. Именно через их восприятие читатель формирует первое представление о героине как доброй женщине, умеющей не только видеть красоту окружающего мира, но и преумножать ее. При этом автору важно подчеркнуть взаимосвязь категорий красоты и добра, которые составляют неразрывное единство в образе Анны. Душевная чистота героини выражается в ее способности к эстетическому преобразованию действительности. Автор сообщает, что Анна очень любила цветы, которыми она украсила не только свой дом, но и городское пространство. «Анна со своими слугами сажала цветы по всему городу: в скверах, на площадях и улицах, просто потому, что она любила цветы, свой город и горожан» [с. 49]. Неслучайно «прекрасная душа» Анны сравнивается рыночными торговками с цветком.

Красота внутреннего мира Анны передана также через мотив жертвенной любви к ближнему, восходящий, в частности, к евангельской притче о добром самарянине. «В прошлую субботу, – обратилась к собравшимся на базаре горожанам торговка зеленью, – я подвернула ногу возле ее дома. Так она выбежала ко мне сама, хотя ей было нелегко накануне родов, помогла мне встать, велела служанке отвести меня к доктору, и дала денег на лекарство» [с. 49]. В рассказанной торговкой истории можно выделить ряд ситуаций, соотносящихся с евангельским сюжетом: во-первых, восприятие постороннего человека, которому необходима помощь, как ближнего, как посланного Богом, а оказанную ему помощь как проявление любви не только к человеку, но и Богу. Во-вторых, Анна так же, как добрый самарянин, позаботилась как о сиюминутной помощи, так и о последующем лечении пострадавшей, дав «денег на лекарства».

Содержание внутреннего мира Анны осмысливается в христианском ключе и раскрывается в тексте с помощью разных приемов: через поступки героини, прямые авторские оценки, технику ситуационного портрета, хронотоп. Организация системы персонажей также выступает способом характеристики душевного облика героини. В частности, автор использует принцип контраста: Анна и ее се-

мья нравственно возвышаются над другими участниками сказочного действия – горожанами, которые, заметим, представлены преимущественно в образах торговцев и лавочников. Духовная устремленность, эстетическая утонченность Анны, подчеркиваются использованием таких определяющих героиню формул, как «прекрасная душа», «доброта», «цветы», коннотация которых противопоставлена семантике образов городской среды: «рыночная площадь», «базар», «торговки».

Рождественские аллюзии возникают в сказке Лавриной и в связи с включенным в ее сюжет евангельским мотивом царских даров в честь новорожденного. В «белокаменный резной домик, где живут Анна и Захарий, и где у них родились близняшки», – сообщается в сказке, – были доставлены подарки из царского дворца: «пять крошечных пуховых перинок, одеял и подушечек, а к ним белоснежные простынки с царскими вензелями» [с.49].

Изображенная в сказке реальность представлена не как модель идеального бытия, но как обычная земная действительность, которая, однако, включает духовное измерение. В мире, где живут добродетельные Анна и Захарий, существует не только счастье, но и горе. Присутствие негативного начала в мироздании осмысливается автором не как средство дискредитации земной реальности, но как способ испытания героев и их ценностных установок. При этом локализация разрушительной силы наблюдается не только во внешних источниках, но и в пространстве души человека. Следуя фольклорной традиции, Лаврина использует образ «глухого леса» в качестве внешнего топоса, несущего опасность для человека. В «глухом лесу» во время охоты на медведя погибает Захарий; лес становится местом реализации преступных планов младшей дочери Анны, а также ловушкой и темницей для других ее дочерей.

В эстетической парадигме образ леса традиционно противопоставляется образу сада, что обуславливает функционирование устойчивой оппозиции природа – культура. Кроме того, в религиозно-мифологическом контексте лес символизирует страсть, грех, а сад соотносится с семантикой райского блаженства и одновременно с идеей воздвигания души (искоренения страстей и воспитания добродетелей). Комплекс этих значений функционирует в поэтике сказки Лавриной, и, в частности, позволяет дешифровать деятельность героини по окультуриванию городской среды, разведению

цветочных садов как ведущий способ характеристики ее внутреннего духовного мира, устремленного к высшей красоте.

Примечательно, что даже в процессе имянаречения дочерей Анна использует цветы, предложив каждой девочке выбрать одно из пяти садовых растений: лилию, розу, мальву, фиалку, ромашку. Все дочери, кроме младшей, проявили послушание: старшая дочь выбрала лилию, и Анна нарекла ее Лилией, прикрепив к платью цветок; вторая – розу, третья – мальву, четвертая – фиалку, а для младшей остался любимый цветок Анны – ромашка. Однако строптивая дочь отказалась носить имя столь обыкновенного цветка и предпочла самостоятельно наречь себя: «Ромашка! Фи, какой противный цветок! – злобно воскликнула младшая дочь. – Носить ромашку, да еще и называться ромашкой. Нет ничего смешнее! Ха-ха-ха! Уж лучше носить колючку!» [с. 56]. При этом важно заметить, что девочка подбирает себе растение за пределами дома, вне возделанного стараниями Анны сада-рая: «она выскочила за ограду сада, сорвала на обочине дороги колючку и приколотла к своему платью» [с. 56]. Внешнее неокультурное пространство содержит опасность: «острый шип колючки проткнул нежную кожу на груди и вошел в самое сердце» девочки. Устойчивый сказочный образ пронзенного острием сердца осмысливается Лавриной в христианском ключе, сопрягаясь с мотивами наказания и покаяния: «Ее пронзила сильная боль, но она не показала виду – упрямец не хотела чувствовать себя наказанной за непослушание» [с. 57].

Приколотые Анной к платьям дочерей цветы приобрели чудесные свойства: «они не увядали, благоухая день за днем и сияя так, будто только что срезаны с клумбы» [с. 57]. Неувядаемые цветы становятся символом глубокой материнской любви. Не случайно автор сообщает, что через цветы Анна передала дочерям часть своей душевной энергии: «каждый цветок Анны одаривал дочерей своей особенной прелестью. Лилия росла чистой и беспорочной, Роза – обворожительной и чарующей, Мальва была прямая и бесхитростная, Фиалка – нежная и скромная» [с. 57]. И только характер младшей дочери, носившей на своем платье «сухую острую колючку», год от года становился «все более скверным и несносным, а взгляд – холодным, колючим и жестким ... заноза изъязвила сердце, лишила его доброты и сострадания» [с. 57]. Флористическая символика закрепила за образом колючки (чертополоха, терна) негативную

коннотацию, связанную с семантикой греха, вызова, мстительности, злобы, печали и др.

Постепенно повествование фокусируется на сюжетной линии Колючки, а интерес читателя смещается с образа Анны на образ ее младшей дочери. При этом концептуальная парадигма сказки не ограничивается семейной проблематикой, связанной с вопросами воспитания детей, взаимоотношений детей и родителей, формирования личности ребенка и др., но дополняется вторым, религиозно-нравственным, планом, прежде всего, темой воспитания души для вечности.

Включая в сюжет знакомые юному читателю ситуации, связанные с проявлением детских шалостей и капризов, писательница подчеркивает их разрушительное воздействие на детскую душу. Ябедничество, непослушание, своеволие и другие поведенческие сценарии ребенка постепенно могут привести к духовной катастрофе – эгоцентризму, самолюбию и, соответственно, потере чувства любви к ближнему.

Изображая недолжный вариант поведения младшей дочери, автор акцентирует внимание не только на внутренних процессах, происходящих в личности ребенка, но также на позиции родителей. Модель взаимоотношений Анны с детьми вписывается в воспитательную систему христианской педагогики. Мудрая мать пыталась исправить «дурной нрав» Колючки любовью и терпением, но когда она поняла, что это «не в ее силах», то возложила молитвенную надежду на Бога. Утешением для Анны послужили слова ее «верной служанки» Елизаветы: «Слезы матери не падают напрасно ... Господь каждую слезинку считает и впрок собирает. Той матери, которая не плачет о дурном нраве своего ребенка, потом нечем будет отмыть грязь с души его» [с. 59].

Одно из ключевых положений христианской педагогики заключается в том, что воспитательная функция в семье лишь частично принадлежит родителям, поскольку подлинным отцом всех христиан является Бог и судьба человека находится в руках высшего Творца. Таким образом, обращение автора к библейской парадигме позволяет ему осветить проблему внутрисемейных отношений во вневременном аспекте. Кроме того, сюжетный план центрального персонажа – Колючки – соотносится с евангельским мотивом блудного сына, а также обнаруживает традиции житийного канона.

Эгоцентризм Колючки определил ее духовную изолированность, отстраненность от целостного мира семьи. При этом следует заметить, что Анна и ее старшие дочери изображаются, преимущественно, в пространстве дома-сада, тогда как Колючка интенсивно осваивает внешний мир, ту среду, которая противопоставлена дому-Эдему. Чувство зависти побуждает Колючку привести в исполнение коварный план в отношении своих сестер, что в свою очередь становится причиной преждевременной кончины матери. Смерть Анны становится знаком предельности нравственного падения Колючки. Однако в соответствии с агиографической логикой развитие сказочного сюжета включает мотив духовного просвещения грешника, покаяния и преображения. Поэтому в финале сказки сообщается о чуде, благодаря которому происходит духовное возвращение/преображение Колючки. Пролившиеся с неба слезы Анны омыли нечистоту души дочери, избавив ее сердце от острого шипа, и привели к глубинному покаянию. Символом очищения и воскресения души Колючки становится возвращение ей имени Ромашка, которым нарекла ее мать.

В финале сказки старшие дочери Анны выполняют не только функции сестер по отношению к Ромашке, но и являют значение родительского начала. В логике притче о блудном сыне, они, подобно евангельскому отцу, с радостью принимают в семью Ромашку. Однако боль, стыд, «вина за смерть матушки» терзает сердце девушки, что обуславливает ее решение покинуть семью для того, чтобы когда-нибудь вернуться в нее навсегда. «Когда-нибудь, когда искуплю вину, и рана перестанет кровоточить, – признается Ромашка, – когда я стану достойной вас и памяти матушки». «На рассвете, – сообщает автор, – в простом платье, с маленьким узелком в руках, никем незамеченная, она вышла из дворца и направилась на рыночную площадь. Там она смешалась с толпой странников и вместе с ними покинула город» [с. 59].

Таким образом, анализ произведений Лавриной в номолого-аксиологическом аспекте позволяет выявить функцию библейской парадигмы в современной детской литературе, заключающуюся в художественном моделировании ценностно-значимых установок, призванных участвовать в формировании этико-эстетической картины мира читателя.

Типология жанровых модификаций современных агиографических произведений для детей¹

Евгения Константиновна Макаренко

В последнее время на книжных полках в магазинах и церковных лавках появилась в большом объеме детская духовная литература², которую составляют адаптированные для детей молитвословы, пaterики, житийные истории, духовно-нравственная проза, духовная лирика, православные календари, Закон Божий, проповеди, духовно-просветительская литература и др. Ядром детской религиозной литературы являются издания Священного Писания, пересказанные и переложенные для детей разного возраста. Вся эта литература адаптирована для восприятия юными читателями с учетом их возрастной специфики. Читательский горизонт ожидания зависит от возрастной группы детей: дошкольный возраст, младший школьный возраст, старший школьный возраст. В зависимости от ориентации автора произведения или составителя книги на определенную возрастную группу детей, литература имеет в содержательном плане и в оформлении более «детский» или более «взрослый» характер, рассматривает наиболее актуальный для определенного периода жизни ребенка круг психологических и нравственных проблем и, в соответствии с этим, она создается в определенной стилистической манере.

Подобную читательскую адресность не знала древнерусская литература, которая стремилась охватить весь круг читателей без учета их возрастной и социальной специфики. Как известно, в период Киевской Руси не было детских текстов. Но в древнерусской литературе существовали жанры, близкие к детской литературе, к которым относятся поучения и жития. Например, переведенное с греческого романическое житие «Повесть о Варлааме и Иосафе» (пер. не позд-

¹ Раздел включает материал статьи: Макаренко Е. К. Жанровые модификации современных агиографических произведений для детей // Вестник ТГПУ 2015. Выпуск № 10. Серия: 10 Гуманитарные науки (Филология). – Томск: Изд-во ТГПУ, 2015. С. 157 – 165.

² К духовной литературе можно отнести религиозную литературу, а также нравственно-назидательную прозу и духовную лирику, в которых не выражены религиозные темы.

нее 12 в.) было любимым чтением для детей и отроков на протяжении нескольких веков. Также и другие «произведения житийной литературы, в той или иной степени адаптированные применительно к специфике детского восприятия (жития русских князей Александра Невского, Дмитрия Донского, Андрея Боголюбского, Андрея Смоленского и др.), оставались в круге детского чтения вплоть до 1918 года»¹. Хотя среди первых рукописных и печатных книг Нового времени религиозная литература занимала достаточно большое место, мощный толчок в развитии православной детской книги произошел только в середине XIX века после знаменитой школьной реформы, осуществившейся при Николае I. В тот период многие деятели церкви, педагоги и писатели приняли участие в формировании детской духовной литературы. Известный педагог К. Д. Ушинский обратил особое внимание на необходимость подбирать литературу с учетом возраста ребенка, чтобы представлять нравственные уроки в доступной и наглядной форме: «На нравственное чувство должно действовать непосредственно само литературное произведение, и это влияние литературных произведений на нравственность очень велико; то литературное произведение нравственно, которое заставляет дитя полюбить нравственный поступок, нравственное чувство, нравственную мысль, выраженные в этом произведении»². Уже во второй половине XIX – начале XX веков «сложились устойчивые традиции создания детской религиозной книги, определились формы и способы подачи материала для разных возрастных групп читателей, сформировались основные виды и типы изданий»³. Прервавшийся в 1918 г. выпуск религиозной литературы вновь возобновился в 1990-х годах и до настоящего времени активно продуцируется.

Религиозная литература для юного читателя отличается от взрослой более простым и доступным для детского восприятия способом изложения информации: произведения написаны живым,

¹ Карайченцева С. А. Книговедение: Литературно-художественная и детская книга. Издания по филологии и искусству. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook738/01/part-004.htm>. (дата обращения 10.08.2015).

² Ушинский К. Д. О первоначальном преподавании русского языка. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.biografia.ru/arhiv/93.html> (дата обращения 10.08.2015).

³ Карайченцева С. А. Книговедение: Литературно-художественная и детская книга. Издания по филологии и искусству. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook738/01/part-004.htm>. (дата обращения 10.08.2015).

понятным, простым литературным языком, в книгах встречаются объяснения и комментарии учебно-познавательного характера (детали прежнего быта, исторические события, старославянские слова и т.д.), богатый иллюстративный материал, тексты представлены в доступном для детского сознания и памяти объеме. О необходимости введения наглядных образов в детские книги писал К. Д. Ушинский в своей «Книге для учащихся»: «...дитя, если можно так выразиться, мыслит формами, красками, звуками, ощущениями вообще, и тот напрасно и вредно насиловал бы детскую природу, кто захотел бы заставить ее мыслить иначе»¹.

Многие книги для детей написаны в виде доверительной беседы автора с читателем (например, можно встретить такое обращение к адресату: «Мои юные читатели»), причем специфика диалога автора с адресатом заключается в выстраивании способов художественной коммуникации с учетом различия уровней интеллектуального, этического и эстетического восприятия. Авторы нередко стараются сократить дистанцию между собою и юным читателем с помощью определенной манеры письма, воссоздающего тон непринужденного разговора, что достигается постоянными обращениями автора к адресату, введением в художественную ткань произведения разговорного экспрессивно-эмоционального стиля, близкого и знакомого ребенку по каждодневному бытовому общению («Как они (*святые* – Е.К.) смотрят на нас! Как ждут от нас прекрасных поступков! Так пристально, так строго и в то же время ободряюще. Дескать, ну, что же ты? Поторопись! Даже иногда мурашки по спине пробегают. Вот»²). Подобная манера повествования является понятной ребенку и, возможно, привлекательной, но приводит к тому, что о сакральном, о святом нередко говорится в фамильярном тоне. Это является нарушением важнейшей черты эстетики агиографического дискурса – установления ценностно-смысловой дистанции между образом повествователя и героем жития³. Составитель средневекового

¹ Ушинский К. Д. Книга для учащихся. [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.gnpbu.ru/textpage/download/html> (дата обращения 10.08.2015).

² Худошин А. Святые дети. Рассказы для детей и юношества. Москва: Терирем, 2013. С. 5 – 6.

³ Шатин Ю. В. Эстетика агиографического дискурса в поэме В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» // Дискурс. Новосибирск. 1996. № 2. С.34 – 40.

жития осознавал свою греховность, немощность и недостойность, чтобы описывать жизнь святого подвижника, которые выражались в самоуничижительных и смиренных словах автора. Благоговейная авторская установка передавалась и читателю, так как и автор, и читатель находились на одном иерархически-ценностном уровне по отношению к содержанию жития. В современной агиографической традиции отсутствуют самоуничижительные слова автора, но объективный стиль повествования не должен допускать фамильярный тон, уравнивающий изображенный завершённый сакральный мир святого и непреображенный, профанный, становящийся мир, к которому относятся автор и читатель. В житийной литературе для детей противопоставление мира святости миру обычного человека, мира сакрального миру профанному нередко снимается за счет стилистической манеры произведений, для которых характерны разговорный и публицистический стили повествования.

Традиционные для агиографических произведений проповеднические фрагменты, написанные в риторическом стиле, в детских житиях заменяются духовно-нравственными наставлениями, словами одобрения, призывами к подражанию святым и пожеланиями.

Все современные жития для детей написаны на русском языке, церковнославянские вкрапления и богослужебная лексика сохраняется не во всех текстах, поскольку адресат – ребенок – еще не успел усвоить подобную лексику. Устаревшие слова если и встречаются, то получают объяснение в специальных комментариях. Частотными являются те старославянизмы, которые вошли в современный русский язык (благочестивый, благодатный, благовест и др.). Также характерное для канонических житий обилие цитат из Священного Писания в меньшей степени присутствуют в житиях для детей, которые еще не успели так хорошо познакомиться с ним, как взрослые.

Агиографический жанр в современной детской литературе весьма неоднороден, что связано с дискурсивной и персонологической спецификой каждого отдельного текста. Это во многом происходит потому, что детская религиозная литература и агиография как часть ее в конце XX века возрождается вновь после большого перерыва. Адресат – современный ребенок – значительно отличается по культуре, воспитанию от детей, которые росли в дореволюционную эпоху в России. Поэтому современные писатели ищут наиболее подходящие для детской аудитории художественные способы суггестии важнейших нравственных и духовных основ. Детские авторы конца XX

– начала XXI вв. находятся в поиске новых литературных форм для агиографического жанра, что выражается, с одной стороны, в их ориентации на разные канонические формы взрослой агиографии, существовавшей на протяжении многих веков, с другой стороны, они стремятся к созданию оригинального стиля и неканонического построения сюжетно-композиционного целого. В связи с этим возникает необходимость выделить определенные модели жанрообразования, встречающиеся в детской агиографической литературе, ориентированные на конкретную традицию и предтекст. При исследовании жанровой природы агиографических произведений для детей значимыми являются такие жанрообразующие признаки агиографических текстов, как тема, композиция, стиль, коммуникативная цель, характер адресата¹. Тема в житийных произведениях для детей, как правило, остается той же, что и во «взрослой» агиографии – описание пути святого ко спасению². В житии описываются только те факты биографии святого, которые становятся ступенями на пути его духовного преображения, обожения. Цели же несколько модифицируются: если канонические жития XX века несут просветительскую и дидактическую (часто не выраженную эксплицитно) функции, то целью житийной литературы для детей являются, как правило, вместе с просветительской и дидактической также воспитательная и образовательная функции, которые авторы стараются сочетать с принципом увлекательности. Сюжетно-композиционное построение агиографических текстов и их стилистическая реализация оказываются в зависимости от фактора адресата – ребенка – и коммуникативной цели, что приводит к разным жанровым модификациям. Если выстраивать жанрообразующие элементы в доминантно-детерминационные цепочки³, то доминантными элементами выступают тематика, адресат и коммуникативная цель, а детерминированными являются стиль и композиция.

Для изучения нами были взяты более шестидесяти агиографи-

¹ Теоретической и методологической базой для исследования жанров являются труды М. М. Бахтина «Проблема речевых жанров», Ю. Н. Тынянова «Литературный факт», Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы».

² Живов В. М. Святость. Краткий словарь агиографических терминов.[Электронный ресурс]. URL: <http://azbyka.ru/svyatost-kratkij-slovar-agiograficheskix-terminov.shtml> (дата обращения 10.01.2015).

³ Лебедева Н. Б., Зырянова Е. Г., Плаксина Н. Ю., Тюкаева Н. И. Естественная письменная речь: жанры «студенческое граффити», «маргинальная страница тетрадей», «частная записка». Москва: КРАСАНД, 2011. С.50.

ческих текстов разных современных авторов, предназначенных для детской читательской аудитории.

Наиболее распространенную группу житийных текстов для детей составляют произведения, которые восходят к четьи-минейной традиции. К таким произведениям относятся «Неисчерпаемое море чудес. Житие и чудеса Святителя Николая, архиепископа Мир Ликийских» в пересказе Татьяны Коломийченко, «Батюшка Серафим» архимандрита Тихона (Шевкунова), книги в пересказе А. Велько «Святая великомученица Параскева Пятница» и «Святитель Павлий Милостивый», книги Юлии Карпухиной, некоторые из которых «Сердце – Христу, жизнь – ближним: житие святого праведного Иоанна Кронштадского», «Провозвестница Христова Воскресения: житие святой равноапостольной Марии Магдалины», «Апостол страны восходящего солнца: житие святого равноапостольного Николая Японского», также книга в пересказе для детей Светланы Кишкиной «Я поняла, что нет ничего важнее Него: житие святой великомученицы Екатерины» и др. Эти произведения написаны художественным стилем и представляют собой адаптированные для детского восприятия «взрослые» жития святых. Как правило, сюжет четьи-минейных житий составляет биография святого от его рождения до кончины и включает описание посмертных чудес. Часто в детских произведениях сохраняется характерное для четьи-минейной традиции указание в заголовочном комплексе названия месяца и дня памяти святого. Этот принцип соблюдается в книгах, которые заимствуют четьи-минейный принцип упорядочивания жизнеописаний святых в сборниках, изложенных в порядке празднования их памяти по православному церковному календарю (например, книга Роберта Балакшина «Избранные жития святых для детей»). Такой же принцип лежит в основе книги прот. В. Ильенко «Жития святых для детей», впервые опубликованной в 1956 г. в Лос-Анжелесе.

Жития рассматриваемой группы характеризуются относительной близостью предтекстам по тематике, фабуле, мотивному комплексу и композиционным принципам (соблюдается трехчастная структура: вступление, основная часть, заключение). Некоторые жития соответствуют требованиям современного агиографического канона¹

¹ Макаренко Е. К. Жанровое своеобразие «Жития святого праведного старца Феодора Томского»: к проблеме современного агиографического канона. Часть I. Вестник ТГПУ 2014. Выпуск 9 (150) Серия: Гуманитарные науки (Филология). Томск: Изд-во ТГПУ, 2014. С. 114-120.

строгой и объективной манерой изложения. К таким произведениям относятся книги «Батюшка Серафим» архимандрита Тихона (Шевкунова), книги в пересказе А. В. Велько «Святая великомученица Параскева Пятница» и «Святитель Павлий Милостивый» и др. Для такого рода текстов характерны отсутствие субъективно-авторской модальности, оценочности, отказ от психологизма и домысливания облика реально существовавшего человека. Эти агиографические тексты ориентированы на детей среднего и старшего школьного возраста.

Однако большинство текстов детской агиографической литературы, в том числе произведения четьи-минеинного типа, могут быть интересны и доступны для понимания детям разных возрастов, включая и дошкольников. В таких житиях вводятся приемы психологизма, которые выражаются в обширных внутренних монологах и диалогах героев, авторских комментариях мотивировок поступков персонажей. Авторы стараются передать психологические побуждения и сложное разнообразие человеческих чувств, которые часто сами домысливают и приписывают святым. Например, в книге «Жития святых для детей» Р. Балакшина в житии святого преподобного Сергия Радонежского некоторые слова и поступки святого оказываются не только не соответствующими известным предтекстам (таким, как житие Епифания Премудрого или самого полного варианта – «Житие и подвиги преподобного отца нашего Сергия, игумена Радонежского и всея России чудотворца», написанного архиепископом Никоном Рождественским, 1892 г. издания), но передача духовных состояний подменяется живописанием переживаний и психологических реакций личности. Сравним три фрагмента из разных текстов:

Житие Сергия Радонежского, написанное Елифаном Премудрым	Житие и подвиги преподобного отца нашего Сергия, игумена Радонежского и всея России чудотворца	«Преподобный Сергий Радонежский», написанное Р. Балакшиным
Стефан и Петр быстро учили грамоту, Варфоломей же не быстро учился читать, но как-то медленно и не прилежно. Учитель с большим старанием учил Варфоломея, но отрок не слушал его и не мог научиться, не похож он был на товарищей, учащихся с ним. За это часто бранили его родители, учитель же еще строже наказывал, а товарищи укоряли. Отрок втайне часто со слезами молился Богу, говоря: «Господи! Дай мне выучить грамоту эту, научи ты меня и вразуми меня». Поэтому сильно печалились родители его; а тщетности усилий своих весьма огорчался учитель. Все печалились, не ведая высшего предначертания Божьего промысла, не зная, что хочет Бог сотворить с этим отроком, что не оставит Господь преподобного своего. Так по усмотрению Бога нужно было, чтобы от Бога книжное учение он получил, а не от людей; что и сбылось¹.	Братья обучались успешно, хотя Петру в то время не было и шести лет, а Варфоломей далеко отставал от них. Учитель наказывал его, товарищи упрекали и даже смеялись над ним, родители уговаривали; да и сам он напирягал все усилия своего детского ума, проводил ночи над книгою, и часто, укрывшись от взоров людских, где-нибудь в уединении, горько плакал о своей неспособности, горячо и усердно молился Господу Богу: «Дай же Ты мне, Господи, понять эту грамоту; научи Ты меня, господи, просвети и вразуми!» Но грамота все же ему не давалась. <...> Сильно огорчалось своею безуспешностью и доброе дитя. Не мало печалились о том и родители его, и учитель: всем было прискорбно, что мальчик лишается великого дара Божия – в учении книжном. Но видно нужно было, чтобы отрок, о котором были столь добрые предзнаменования, ранним опытом научился, что никакого успеха, никакого знания, никакой способности не должно приписывать себе, но единственно Богу, <i>Отцу светов</i>, от Которого свыше сходит <i>всякое деяние благо и всякий дар совершенный</i> (Иак. 1, 17), и <i>смиряться под крепкую руку</i> (1Петр.5, 6) Того, Кто один <i>просвещает всякого человека, грядущего в мир</i> (Иоан.1, 9)².	Варфоломей был прилежным, старательным учеником, но успевал в учении плохо. Он не мог запомнить даже букв, все они перемешивались у него в голове. Часто втихомолку плакал он, наказанный учителем. Но больше всего были насмешки сверстников. Однажды под вечер отец послал его сыскать куда-то запропавшихся жеребят. С поводом в руке мальчик обошел окрестные луга. Грустно было у него на душе. Не о жеребятках, а об учебе были думы Варфоломея. Каждое утро его охватывала тоска от мысли, что нужно идти в школу. «Неужели я такой уродился, что неспособен к грамоте? – думал мальчик. – Может, всю жизнь суждено мне пасти свиней, гусей да бегать за жеребьями?»³

Как видно из сравнения этих фрагментов, покаянно-молитвенное, смиренное состояние святого отрока Варфоломея, переданное в житиях Епифания Премудрого и архиепископа Никона (Рождественского), в тексте Р. Балакшина подменяется психологией чувств и эмоций – переживаниями от насмешек сверстников, тоски, ропота (внутренний монолог). Автор жития для детей уподобил святого отрока большинству современных детей, которые испытывают подобные чувства и эмоции при неудаче в учебе.

Помимо введения приемов психологизма в детские жития, часто для создания конкретно-чувственного образа даются такие детали внешней обстановки действия, как описание пейзажа, одежды и внешности героев. Страницы текстов перемежаются с богатыми и яркими иллюстрациями, воздействующими на воображение детей.

Композиционно многие жития четырёх-минейного типа сохраняют трехчастное деление (вступление, основная часть, эпилог), причем основная часть делится по главам для более доступного восприятия большого объема информации ребенком. Большинство житийной литературы для детской аудитории написано художественным стилем, характерными становятся повышено-эмоциональный тон и экспрессия, которые создают многочисленные эпитеты, повторы, метафоры, олицетворения («Волны стали кроткими и послушными»¹), особые синтаксические конструкции (риторические вопросы и восклицания), передающие накал чувств и эмоций и выраженные на письме многоточиями, восклицательными и вопросительными знаками: «И от радости пасхальной хочется всех обнять и расцеловать! И куличи, и яички цветные, и звонят, звонят колокола!»²; «А чудеса... Ну что о них скажешь, кроме того, что настоящее чудо способна сотворить только настоящая любовь?»³, «Со скольких икон ласково и строго глядит он на тех, кто молится ему!...»⁴. В художественный стиль часто врывается разговорная лексика и интонация, с помощью которой достигается

¹ Коломийченко Т. Неисчерпаемое чудес море. Житие и чудеса святителя Николая, архиепископа Мир Ликийских. Москва: Приход храма Святого Духа, 2008. С.11.

² Карпухина Ю. Апостол страны восходящего солнца: житие святого равноапостольного Николая Японского в пересказе для детей / Сост. Ю. Карпухина Москва: Приход храма Св. Духа сошествия на Лазаревском кладбище. 2011. С.12.

³ Ткаченко А. Святитель Иоанн Шанхайский и Сан-Францужский. Чудеса без волшебной палочки. Москва: ООО «Издательский дом «Фома», 2011. С.4.

⁴ Коломийченко Т. Там же. С.3.

впечатление непосредственной беседы автора с читателем и которая придает речи живость и особую экспрессивность.

Вторая группа выделенных нами житийных текстов для детей ориентируется на проложную традицию, для которой характерны лаконизм, схематичность изложения биографии святого, объективный стиль повествования, отсутствие вступительной и заключительной частей, риторической украшенности. Эти жития полагалось обыкновенно читать в церкви во время утрени. В такой жанрово-стилевой традиции созданы жития святых Феодора Тирона, Герасима Иорданского, написанные Д. Лукашевым, которые опубликованы в литературно-художественном альманахе для семейного чтения «Доброе слово»¹. К проложным житиям по своей краткости приближаются житийные истории для детей Сергея Фонова, которые опубликованы в серии «Наши небесные друзья» и выпускаются, как в Прологе, в порядке празднования их памяти по православному церковному календарю.

В самом заголовке серии – «Наши небесные друзья» – акцентируется семантика близости сакрального мира святых, пребывающих в вечности, земному, бренному и временному миру. Этому смыслу соответствуют и выбранные для пересказа жизни святых художественно-публицистический и разговорный стили повествования, снимающие абсолютную эпическую дистанцию между изображенным миром и современным миром автора и читателя. Уже в самом начале рассказчик нередко вступает с читателем в непринужденный разговор, затрагивая понятные и близкие детям проблемы: «Среди ежедневных забот и суеты полезно остановиться, посмотреть на себя со стороны и поразмыслить: «А вообще, зачем все это надо?» («Великий святой Русской Америки. Преподобный Герман Аляскинский»²). Обращают на себя внимание разговорная лексика и синтаксис (например, «Начинать пост всегда трудно. Хочется чего-то вкусенького, а нельзя. Вот незадача! Что же делать-то? Потерпеть день-другой. А на третий день уже легче. Уже не так всего хочется. Да и становимся мы гораздо серьезнее. В начале Успенского поста православные христиане отмечают память удивительного святого, которому тоже помог пост. Звали его Антоний.» («Путешествие на камне.

¹ См. литературно-художественный альманах для семейного чтения «Доброе слово». № 1. 2010.

² Фонов С. Святой адмирал. Москва: Приход храма Св. Духа сошествия на Лазаревском кладбище, 2011. С.9.

Преподобный Антоний Римлянин»¹). Надо отметить, что введение в агиографический текст современной, незавершенной, становящейся, обыденной и мирской действительности, которая так тесно соприкасается с сакральным миром святости, является неканоничным для «взрослой» житийной традиции. Средством художественного моделирования двух миров – настоящей, профанной, непреображенной действительности и сакрального мира святых – являются два разных хронотопа, противопоставленных друг другу и в то же время тесно соприкасающихся в художественном мире произведения. Как правило, хронотоп, включающий современность и настоящую реальность, образует кольцевую композицию и обрамляет иной хронотоп, который отнесен в прошлое и в то же время носит вневременной характер, и при этом связан с другим пространством (Древний Рим, Древняя Русь, Россия XIX в. и др.).

К проложному типу жития близки рассказы о святых, собранные в книге «Святые дети» А. Худошина. Этот автор, возможно, ориентировался на «стишную» Пролог². Книга состоит из кратких биографий о святых, которые имеют назидательные концовки с обращением к юному читателю и заканчиваются стихотворениями на тему жития. В небольших по объему текстах отсутствуют вступление и эпилог, в чем также видно сохранение краткой проложной традиции. Автор выбрал тематический принцип жизнеописания святых – детские годы. Жития этого писателя отличаются от предтекста и большинства житийных текстов разговорно-бытовым языком, который позволяет воспроизвести формат непосредственной беседы автора с юным читателем: «Согласись, что такая скромность куда больше, чем обыкновенная. Когда, например, ты утаиваешь от других свой ум или какой-то талант. Предположим, умение легко запоминать урок, или быстро бегать, или, скажем, ловко удить рыбу»³). Подобная непринужденная манера повествования может вызвать интерес и доверие современного юного читателя к автору-повествователю, и в этом смысле достигается важная коммуникативная цель детской

¹ Фонов С. Там же. С.15.

² Особым типом Пролога является стишная Пролог, в котором чтения на каждый день предваряются небольшим стихословием, посвященным прославлению чествуемых святых. Греческий стишная синаксарь был составлен в XII в., а его славянский перевод относится к XIV в.

³ Худошин А. Святые дети. Рассказы для детей и юношества. Москва: Терирем, 2013. С. 21. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

агиографии - привлечь детей к православной духовности. Но какова эта духовная реальность, можно понять по поведению и словам святого, которые могут быть придуманы и представлены современным автором настолько произвольно и неканонично, что оказываются лишенными правдоподобия с точки зрения соответствия описываемой эпохе и более вписываются в современный бытовой дискурс, иногда вызывая смеховую рецепцию, а не должное благоговейное отношение: «Да нормально, – отвечал он (*святой Неофит – Е. К.*), – я совершенно не хочу есть. Не беспокойтесь. Папа с мамой только и делают, что меня кормят. Боюсь растолстеть» [с. 23]). Как было уже замечено, фамиллярное обращение к сакральному миру избораемого, разговорная интонация, тон непринужденной беседы с адресатом, направленные на более доступное знакомство детей с миром святости, снижает образ святого и низводит его с уровня сакрального на уровень житейский, земной, и иконописный лик в художественной реальности приобретает черты портрета современного мальчика на яркой иллюстрированной картинке для детей.

Все жития этого автора ведутся в форме беседы с маленьким читателем, поэтому постоянными являются обращения к ребенку, что позволяет говорить об особой диалогичности повествования («Особое, как ты понимаешь, небо, не то, где облака или звезды, а другое – невидимое и недостижимое» [с. 24]). Стиль повествования характеризуется эмоциональностью, экспрессивностью и субъективностью. Рассказчик постоянно вступает в общение с адресатом, учит и наставляет юного читателя, дает свои оценки описываемым событиям (например: «Обрати внимание! Ты должен хорошо запомнить: если люди поклоняются кому-то кроме истинного Бога, то они служат вовсе не богам! Нет, они бесам служат! И бесы злорадно потирают лапы, потому что души людей, не научившихся от Бога добру и любви, в конце концов попадут к ним в преисподнюю. В мрачный мир, где дымное смрадное пламя, и лед, и острая как нож тоска, и жажда, и всяческое мучение» [с. 23]).

Третья группа житийных текстов строится на основе традиций патерика и позднего Пролога, в который вошли наряду с житиями святых нравоучительные истории из жизни праведных людей. Такого рода произведения для детей представляют собой назидательные рассказы, интересные и поучительные эпизоды из жизни святых (например, книга В. Зоберна «Небесная стража: рассказы о святых.

Ч. 1. Примеры благочестия из житий святых», «О силе крестного знамения» М. Улыбышева¹ и др.).

К четвертой группе житийных произведений для детей относятся произведения, которые соотносятся со светскими жанрами мемуарной и биографической прозы и характеризуются ориентацией на документальность. К таким текстам относится книга В. Воскобойникова «Жизнь замечательных детей», в которой есть глава «Когда Иоанн Кронштадский был маленьким», описывающая биографию святого. Отличительной чертой книги Воскобойникова от других агиографических произведений для детей является принцип построения книги, в которой в основном представлены биографии светских людей, а не религиозных деятелей и канонизированных святых – Авиценны, Блез Паскаля, Александра Суворова, Андрея Воронихина, Ивана Крылова и др. Святой праведный Иоанн Кронштадский оказывается в окружении великих, но не святых людей, что подчеркивает светскую направленность этой книги. Акцент в тематике делается не на описании пути ко спасению святого, а на его биографии. В диапазоне детского восприятия житийный аспект перемещается в историко-биографический план описываемых событий.

Образ автора в данной детской книге соответствует исследователю-документалисту. В композиционном плане глава о биографии святого Иоанна Кронштадского построена без деления повествования на три части – пролог, основную часть и эпилог. В отличие от многих других жанровых модификаций житийной литературы для детей, в этой книге представлены фотографии святого и его родителей, тех мест, где он родился и служил. Важнейшей отличительной чертой светской биографии от агиографической литературы, которой характеризуется изложение Воскобойникова, является обязательное включение «контекста социальной действительности (внешняя форма биографии, ее материал), личность – центр, вокруг которого располагается этот материал»². В своих рассказах о знаменитых людях писатель большое место уделяет описанию мест, где родился и учился, служил человек, передает исторические события и даты, связанные с биографией святого, включает подробные описания бытовых реалий.

¹ См. в литературно-художественном альманахе для семейного чтения «Доброе слово» № 1, 2010 г.

² Винокур Г. О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. Москва: Русские словари, 1997. С.57.

Пятый тип агиографических произведений для детей строится как назидательный рассказ с вымышленной сюжетной канвой, в которую вставлена история жизни святого или эпизод из его биографии. К этой группе житийной литературы относятся такие тексты, как «Сибирский праведник»: старец Феодор Томский» и «Мальчик с бабушкиной иконы: житие святого праведного Артемия Веркольского» монахини Евфимии (Пашенко), «Маленькие подвижники: рассказы о жизни святых: для чтения взрослыми детям» Ксении Соботович и Анны Галковской и др. В подобных произведениях используется вальтерскоттовский принцип¹ – наряду с историческими персонажами действуют вымышленные, которых писателю легче создать, поскольку можно придумать им судьбу, дать нужную психологию, подчинив сюжет идейному замыслу. Кроме того, вымышленные персонажи часто являются современниками читателей, поэтому имеют схожие проблемы, интересы, и вместе с героями, которые учатся на примере святых, юный читатель сможет получить определенный нравственный урок. В житиях святых для детей с вымышленной сюжетно-композиционной рамкой происходит совмещение двух рецептивных субъектов – героя-ребенка и юного читателя.

Представленный в этой группе агиографических произведений принцип «текст в тексте» выстраивается часто с помощью рамочной композиции: вымышленная история о ребенке обрамляет биографию святого или эпизод из его жизни. Такое расположение композиционных частей обусловлено двойным хронотопом: время и пространство вымышленных героев (как правило, относящееся к современному времени) и житийный хронотоп, который относится к иному пространству (может быть любой топос) и времени (прошедшее, относящееся к описанию конкретной биографии святого, и вневременное, которое характеризует пребы-

¹ Как признавался в одной из личных бесед с автором данной статьи томская писательница и автор детского произведения «О дивном старце, стороне сибирской и о людях добрых: рассказы по мотивам жития праведного Федора Томского» С. В. Татаркина, перед ней встала такая же проблема, как у В. Скотта: как сочетать исторические, достоверные факты с вымыслом? Интуитивно ею был взят вальтерскоттовский принцип: как создатель жанра исторического романа. В. Скотт ставил себе задачу увлечь своих современников прошедшими историческими событиями, нравами и бытом давних времен с помощью увлекательного, интригующего сюжета с вымышленными героями, обильными диалогами и динамичным действием, чтобы «современный читатель понял их и заинтересовался ими» (В. Скотт). Подобным образом некоторые детские писатели стараются рассказать житие святого с помощью увлекательного, интересного, понятного для современного ребенка и в то же время назидательного сюжета с вымышленными персонажами и ситуациями.

вание святого подвижника в вечности). В этих житийных произведениях нарушается вершинный принцип построения системы персонажей, характерный для других житий святых, поскольку в двух взаимосвязанных сюжетных линиях действуют разные действующие лица: ключевой фигурой агиографического сюжета является святой; в вымышленной сюжетной линии соблюдается парность в построении системы персонажей – мудрый взрослый и ребенок. Особенно большую роль играет в таких произведениях диалог-беседа между героями, обычно, между ребенком и взрослым, которая воспроизводит спонтанный устный диалог и направлена на раскрытие содержания биографии святого:

– Про мальчика. Ну, вон того, на иконе. Его как зовут? Он что, святой?

– Да, святой, – отвечает бабушка. – А зовут его точно так же, как тебя.

– Темой?

– Может, папа с мамой его тоже так звали. А на самом деле его зовут Артемием. Праведным Артемием Веркольским¹.

Задающие вопросы и выражающие любопытство по отношению к содержанию биографии святого дети являются по своей функции в художественном тексте имплицитным читателем.

В этой категории агиографических текстов можно выделить такие жития, которые представляют «сегментацию агиографического сочинения на значимые фрагменты, составляющие в аутентичном тексте композиционное целое»². Каждый фрагмент является законченным по композиционному и содержательному плану рассказом, но вписывается в единое повествование о жизни святого в хронологической последовательности. Такими являются жития для детей томских писательниц – Ю. А. Успеневой «Благословенный старец: рассказы из жития святого праведного Феодора Томского» и С. В. Таркиной «О дивном старце, стороне сибирской и о людях добрых: рассказы по мотивам жития праведного Федора Томского».

¹ Монахиня Евфимия (Пашенко). Мальчик с бабушкиной иконы: житие святого праведного Артемия Веркольского. Архангельск: Издание Архангельской и Холмогорской епархии, 2014. С.5.

² Бычков Д. М. Агиографическая традиция в русской прозе конца XX– начала XXI века. Автореф. дис. ... канд. филол. н. Астрахань, 2011. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/agiograficheskaja-tradicija-v-russkoj-proze-konca-hh-nachala-xxi-veka.html> (дата обращения 10.08.2015).

Особого внимания заслуживает ориентация житийной литературы для детей на фольклорную традицию, близкую детям по сказкам, былинам и легендам. Повествование отдельных житийных текстов ведется в сказовой стилиевой манере и воспроизводит речь произведений устной народной словесности (например, вышеупомянутая книга Ю. А. Успеневой, «Сказ про Петра и Февронию, Муромских чудотворцев» Е. Михаленко и др.). В некоторых житийных произведениях можно встретить народные поговорки, пословицы, присказки и др. жанры устного народного творчества. Ориентация на сказовую манеру повествования и фольклорную традицию адекватна мировосприятию ребенка и позволяет легче воспринять ценности и культуру Православия.

Несмотря на сделанную в этой работе попытку выделить определенные группы агиографической литературы для детей по принципу их ориентации на определенную жанровую традицию и предтексты, необходимо отметить, что многие житийные тексты трудно как-то классифицировать, поскольку они объединяют в себе разные жанровые модели и сочетают в себе разные жанрово-стилевые традиции. Например, книга Ю. А. Успеневой «Благословенный старец: рассказы из жития святого праведного Феодора Томского» сложным образом сочетает в себе патериковую традицию, ориентацию на фольклорную стилистику, выраженную в сказовом повествовании, и жанр назидательного рассказа. Сложную жанровую природу имеет и другая книга – «О дивном старце, стороне сибирской и о людях добрых: рассказы по мотивам жития праведного Федора Томского» С. В. Татаркиной. В этом произведении видны традиции агиографической литературы и психологической прозы XIX – начала XX в.

Особого внимания заслуживает книга о святых «Россию спасет святость» известного писателя В. Н. Крупина. Свои рассказы писатель обозначил жанром очерков. В них наряду с житийным материалом много внимания уделяется описанию исторической эпохи, в которой происходили события, в объясняющих комментариях дается справочная информация об исторических фактах, социально-политической обстановке, культуре и нравах прошлых веков (например, «В первую половину XIX века русское священство пребывало в бедности и издевательствах со стороны «прогрессивной общественности»¹). Очерки написаны художественно-публицистическим стилем,

¹ Крупин В. Н. Россию спасет святость: Очерки о русских святых. Москва: Сибирская Благовонница, 2011. С.355. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

для которого характерны оценочность, эмоциональность, субъективность, острота и яркость изложения. Можно отметить стремление автора к документализму, к фактической точности, которое проявляется в очерках: публикуются выдержки из документов, прописываются точные даты, цифры, имена, названия местностей. Достоверность излагаемого материала подтверждается множественностью ссылок и цитат (например, «В то время, по словам преподобного Нестора, «чернецы, как светила, сияли в Руси...» [с. 107]). При этом повествователь передает документальные факты из жизни святого и эпохи, в которой он жил, давая свою оценку прошлым и современным событиям («Жаль, что в суете будней и ежедневных заботах простой русский человек почти ничего не слышал о патриархе Еρμοгене» [с. 275]). Публицистичность стиля выражается в субъективных оценках исторических событий, автор нередко вмешивается в ход повествования, говорит от первого лица и приводит автобиографические воспоминания (например: «Целую вечность, тридцать пять лет назад, я был здесь. Счастливый, влюбленный в молодую жену, я больше был занят ею, чем окружающим. Но поездка была забываемой: стены монастыря, церкви, тогда полуразрушенные...» [162]).

Всю книгу В. Н. Крупина пронизывает патриотический пафос («Что это – главное событие Средних веков? А это Куликовская битва. И сейчас горделивая Европа не понимает, что такое Россия, остановившая нашествие кочевых племен» [с. 222]). Нередко в очерках повествование строится в виде беседы с предполагаемым адресатом – юным читателем, которая воспроизводится с помощью диалогичной вопросно-ответной формы текста («Мы пишем какими буквами? Латинскими? Нет. Греческими? Нет. А какими же? Славянскими. Мы пишем на кириллице. А слово «кириллица» откуда? Оно от имени Кирилл» [с. 29]). Особую выразительность повествованию создают образные сравнения («Как копны сена, раскиданы по берегам татарские жилища» [с. 137]), олицетворения, метафоры («Новой азбуке не хватало воздуха, свободного дыхания родных песен и гор, сказаний и залитых солнцем лугов» [с. 35]; «Много звезд Православия сверкает на молитвенном небе России» [с. 275]). Надо отметить, что писатель не боится оттолкнуть юных читателей включением старославянской и древнерусской лексики (сеча, нетленный, благоуханный). Таким образом, в книге В. Н. Крупина можно увидеть традиции нескольких жанров – жития, летописи и очерка.

Рассмотренные нами выше произведения представляют собой

синтетический тип трансформации жанровых моделей¹. Если «для агиографических текстов характерна высокая формально-смысловая организованность, искусство»², то она становится не такой обязательной в житиях для детей. Именно поэтому в детской агиографической литературе наиболее наглядно выражается общежанровая ситуация в литературе конца 20 в., когда происходит «усиление власти автора над жанром, смещение доминанты в тандеме «жанр – автор» в сторону автора. Авторская воля порождает разного рода сдвиги, изменения устоявшихся жанровых моделей, в процессе которых возникают новые жанровые или внутривидовые образования»³. На сложность жанровых образований агиографических произведений для детей указывают подзаголовки с указанием жанровой квалификации: очерки (В. Крупин), рассказы из жития (Ю. Успеньева), рассказы по мотивам жития (С. Татаркина), пересказ (Т. Сарыева и М. Смирнова), книга в пересказе (А. Велько), житие книга-раскраска (Ю. Карпухина), чудеса (А. Ткаченко) и др. Такое разнообразие жанровых определений свидетельствует о том, что складывающаяся детская агиографическая литература опирается не только на агиографический канон и предтексты, но и на другие, в том числе светские жанры (рассказы, романы, мемуарно-биографическую прозу, очерки, притчи и др.).

Таким образом, можно сделать следующие выводы. Большая часть современной житийной литературы для детей характеризуется динамичным сюжетом, художественностью и беллетристичностью, в отличие от документальных текстов современных жизнеописаний с объективным стилем изложения. В текстах для детей биография святого часто дается через личное восприятие повествователя, рассказчика или одного из вымышленных героев. Рассмотренные жанровые модификации агиографического жанра ориентированы на уже существующие в литературе предтексты (жития, патерики, прологи), но включают в себя ассимилированные начала других жанровых форм. Необходимо отметить творческий подход авторов к агиографическому произведению, стремление к индивидуальной манере изложения.

¹ Звягина М. Ю. Трансформация жанров в русской прозе конца XX в.: дис. ... д. филол. н.: 10.01.01. Астрахань, 2001. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/transformatsiya-zhanrov-v-russkoi-proze-kontsa-xx-v> (дата обращения 10.08.2015).

² Грекова И. В. Эволюция агиографического жанра в функционально-стилистическом аспекте: дис. на соиск. уч. степ. к. филол.н. Кемерово, 2014. С.182.

³ Звягина М. Ю. Там же.

Характерная для агиографических жанров антиномия мира святости и мира обычного человека во многих житиях для детей не столь резко выражена, как в житиях для взрослых, поскольку авторы стараются показать близость мира святых к простому современному читателю, доступность подвижнического подвига нашим силам, устраняя ценностно-смысловую дистанцию между повествователем, адресатом и героем жития. Принцип упрощения сложного богословского содержания встречается во многих житиях святых и объясняется ориентацией авторов на адресата – ребенка, которого надо постараться заинтересовать и увлечь специфическим для современного светского читателя религиозным содержанием. Но остается вопрос: не теряется ли вместе с этим упрощением религиозных смыслов серьезное и благоговейное отношение к святыни, к сакральному миру, которое может потеряться за яркой, интересной и несколько примитивной подачей материала?

Другая проблема современной детской духовной литературы заключается в самих современных авторах. От детских писателей, которые формируют эстетические, а также религиозные и духовные основы личности, требуются и художественный талант, и богословская грамотность, поскольку в агиографических произведениях нужно уметь верно передать духовный подвиг и состояние святого человека. Агиограф, подобно иконописцу, – это «творец, воспринимающий и раскрывающий святость другого через свой личный духовный опыт»¹, и если автор не имеет такого или в его «устроении не все благополучно, есть опасность заразить своими духовными недугами многочисленных читателей»².

Уместно вспомнить наставления святителя Игнатия Брянчанинова об избирательном подходе при выборе книг для чтения, которые требуется рассмотреть «благоразумно и осторожно – кто писатель, что он пишет», чтобы не «исчеркать скрижали души разнообразными понятиями и впечатлениями»³.

¹ Успенский Л. А. Богословие иконы Православной церкви. М.: Паломник, 2001. С. 219.

² Митров О. Опыт написания житий святых, новомучеников и исповедников Российских. Проблемы жанра (Текст доклада, прочитанного на XI Международных Рождественских образовательных чтениях 29 января 2003 года). [Электронный ресурс]: <http://www.fond.ru/index.php>

³ Святитель Игнатий Брянчанинов. Аскетические опыты. Т.1. Часть 1. [Электронный ресурс]. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Ignatij_Brjanchaninov/tom1_asketicheskie_opyty

ГЛАВА III. СЮЖЕТЫ САМООПРЕДЕЛЕНИЯ ПОДРОСТКОВ И МОЛОДЁЖИ В ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

«Уроки французского» В. Распутина: образ деревенского ребёнка и нравственная проблематика в контексте литературной традиции XIX века¹

Елена Александровна Полева

Как отметил Н.Л. Лейдерман, в творчестве писателей-деревенщиков 1960 – 1970-х годов произошло естественное отдаление от «соцреализма» и сближение с традициями реалистической прозы XIX века². Это коснулось, во-первых, поэтики: как и классики (Л.Н.Толстой, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов) «деревенщики» обратились к приёмам психологизма для раскрытия своеобразия и динамики внутреннего мира человека, нюансов душевных переживаний, эмоций, чувств, обусловленных разными (социальными, историко-культурными, психофизическими) факторами³. Рассказ В. Г. Распутина (1937 – 2015) «Уроки французского» (1973) не только раскрывает внутренний мир деревенского мальчика, оказавшегося в сложных жизненных обстоятельствах, но и *тематически* перекликается с несколькими тенденциями осмысления детства, сложившимися в отечественной литературе второй половины XIX века.

Новаторством эпохи реализма XIX века было введение в литературу героя-ребёнка из социальных низов, лишённого детства, оказавшегося без покровительства, любви, заботы родителей, насильственно закинутого во взрослую жизнь и беззащитного перед равнодушным или

¹ Раздел включает материал статьи: Полева Е. А. «Уроки французского» В. Распутина в контексте традиций литературы второй половины XIX века о детях // Творческая личность Валентина Распутина: живопись – чувство – мысль – воображение – откровение: сб. науч. тр. / под ред. И. И. Плехановой. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2015. С. 207 – 215.

² Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы. В 2-х тт. Том 2. М.: Академия, 2003. С. 63.

³ Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Просвещение, 1988. 65.

агрессивным по отношению к нему социальным миром. Образы детей, «силой обстоятельств оказавшихся без дома, без семьи, появляются в произведениях Д. Григоровича, А. Левитова, П. Засодимского»¹, духовно-нравственные, психологические, физические деформации личности ребёнка в непосильно тяжёлых условиях жизни стали предметом изображения в прозе А.П. Чехова («Спать хочется», «Ванька»), Д. Н. Мамина-Сибиряка («В каменном колодце»), В.Г. Короленко («Дети подземелья»), М. Горького («Встряска», «Дед Архип и Лёнька»), Л. Андреева («Петька на даче»), поэзии Ф.Б. Миллера («Труженики-дети») и др.

В трагическом положении изображались дети, оказавшиеся именно в городском топосе (не важно, родившиеся здесь или прибывшие из деревни), вне родного дома – в мастерских, в чужих квартирах, где им отведено маргинальное, тупиковое место – чулан, подвал, чердак, угол. Принципиально обращение писателей к поэтике психологизма, служащей передаче внутреннего мира ребёнка, его переживаний, ощущений. Например, невыносимо тяжёлого состояния девочки-няньки, бессознательно убившей младенца, воспринятого как «врага, мешающего ей жить» (А.П. Чехов «Спать хочется», 1888); ощущение оторванного «скальпа» у совершившего небольшую провинность мальчика-подмастерья в *иконописной* мастерской (М. Горький «Встряска», 1898): «А мастер, подняв его левой рукой на пол-аршина от пола, взмахнул в воздухе правой и с силой ударил мальчика по ягодицам сверху вниз. Это называется «встряска», она выдирает волосы с корнями и от неё на затылке является опухоль, которая долго заставляет помнить о себе.

Стоная, схватившись за голову руками, Мишка упал на пол к ногам мастера и слышал, как в мастерской смеялись над ним»². Трагизм усиливается тем, что зрители зрелища (мотив цирка задан в завязке рассказа) требуют повторить «номер» «на бис», а пережитое унижение и боль не освобождают ребёнка от тяжёлой работы; его состояние не вызывает сочувствие у окружающих.

Натуралистическое описание сцен издевательства взрослых над беззащитным ребёнком, не справляющимся с буквально убивающими его обстоятельствами – частый приём, используемый для «встряски» читателя.

¹ Русская литература для детей: учеб. пособие для вузов / Т.Д. Полозова, Г.П. Туюкина, Т.А. Полозова, М.П. Бархота; под ред. Т.Д. Полозовой. 2-е изд., испр. М.: Академия, 1998. С. 170.

² Горький М. Воробышко и другие рассказы. М.: Стрекоза, 2013. С. 58.

Принципиально иначе в литературе XIX века изображается ребёнок в условиях сельской жизни. Примерами этой тематической линии являются произведения Н. А. Некрасова («Крестьянские дети», «Дед Мазай и зайцы»), Л.Н. Толстого («Филиппок», «Девочка и грибы» и др.). Чистота, непорочность и при этом самостоятельность, неизбалованность сельских детей вызывают восхищение писателей, в произведениях акцентируются не только черты детскости (наивность, непосредственность), но и заслуживающие уважения смекалка, трудолюбие, стремление к учёбе, ответственное отношение к своим обязанностям. В «Крестьянских детях» (1961) Н. А. Некрасова лирический герой преисполнен «зависти» к сельским детям, убеждён, что они счастливы, так как живут в естественной среде и способны воспринять «поэзию» русской природы. Их нравственная чистота, с точки зрения Н. А. Некрасова, обусловлена тем, что они занимаются созидательным трудом, не искушаясь ни учёбой, ни праздностью: «Я всё-таки должен сознаться открыто, // Что часто завидую им: // В их жизни так много поэзии слито, // Как дай бог балованным деткам твоим. // Счастливый народ! Ни науки, ни неги // Не ведают в детстве они»¹. Здесь нет актуальной для литературы о дворянах проблемы воспитания и взаимоотношения отцов и детей: младшие служат опорой для старшего поколения, воспитываются в семье, посредством совместного труда приобщаются к базовым морально-нравственным ценностям: «Но даже и труд обернется сначала // К Ванюше нарядной своей стороной: // Он видит, как поле отец удобряет». И далее: «Отведает свежего хлебца ребенок // И в поле охотней бежит за отцом».

Идиллический модус проявляется и в изображении топоса деревни²: если переезд детей из социальных низов в город губителен, свя-

¹ Некрасов Н. А. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1985. С. 127.

² Отметим, что семантика деревни как места духовно возрождающего или поддерживающего (из-за сохранения в ней патриархальной культуры, близости с природным миром, связи с народными традициями) устойчиво проявляется в 1970 – 1980-е годы, и не только в психологической прозе для детей («Петька» Г. Книжника, например), но и в литературных сказках этого периода. См.: Полева Е. А. Семья в городе и деревне в детской литературе конца 1960 – 1970-х годов (Э. Успенский, Т. Александрова) // Русская литература в современном культурном пространстве: Концепции семьи в парадигмах художественного сознания и авторских моделях: Материалы VI Всероссийской с международным участием научной конференции (13 – 14 сентября 2012г.). Томск: Изд-во ТГПУ, 2012. С. 29 – 36.

зан в сюжетах произведений с мотивами болезни и смерти, то посещение деревни наделяется семантикой оживления, причащения чуть ли не к райской (сытой, вольной, естественной) жизни (Л. Андреев «Петька на даче», Д. Мамин-Сибиряк «В каменном колодце»).

Ещё одно направление в литературе второй половины XIX века о детях связано с развитием педагогической мысли и критическим взглядом на практику воспитания и образования¹. Н. Г. Гарин-Михайловский в автобиографической повести «Детство Тёмы» (1892) не только критикует педагогические методы, построенные на насилии и агрессии, но и обосновывает гуманистический подход к воспитанию. Антиподами в повести являются директор гимназии (деспот, проявляющий к людям «убийственное равнодушие», не способный и не желающий понять психологию ребёнка) и мать Тёмы Аглаида Васильевна, считающая, что взрослый не должен уничтожать в ребенке человеческое достоинство. Поэтому она стремится понять причины нравственных проступков сына, воспитывать его, используя диалог, пример, психологическую поддержку, проявляя корректное и уважительное отношение нему². В отличие от литературы о детях-бедняках, где обличительный пафос направлен на общество, автобиографические повести освещают проблемы выбора ребёнком ценностей, моделей поведения.

Рассказ В.Г. Распутина «Уроки французского» не просто связан с указанными тематическими линиями литературы XIX века – он своеобразно соединяет и переосмысляет их в ином культурно-историческом контексте.

В отличие от писателей прозы XIX века, где о судьбе ребёнка повествует концепированный автор, В. Распутин использует фигуру перволичного повествователя, конструируя сюжет воспоминания взрослым человеком событий своих школьных лет. Временная дистанция позволяет повествователю посмотреть на себя «вненаходи-

¹ Именно в этот период закладываются традиции «гимназической / школьной повести» (пьесы, рассказы), актуальные в первой половине XX века (например, «Республика ШКИД» (1926) Л. Пантелеева и Г. Белых, «Школа» (1930), А. Гайдара, «Серебряный герб» (1938) К. Чуковского, отчасти «Конduit и Швамбрания» (1928–31, 2 редакция – 1955) Л. Кассиля и мн. др.). А 1970 – 1980-е годы вообще являются временем расцвета жанра (благодаря творчеству В. Распутина, А. Алексина, В. Железникова, Л. Разумовской, Г. Щербаковой, Ф. Искандера, В. Тендрякова и мн. других).

² Гарин-Михайловский Н. Г. Детство Тёмы. Новосибирск: Западно-сибирское книжное издательство, 1985.

мо» (М. Бахтин), однако область рефлексии повествователя – частная судьба; интертекстуальный пласт рассказа, связывающий его с культурной традицией, выражает сферу сознания автора.

В образе центрального персонажа рассказа подчёркиваются качества, соответствующие традиции описания деревенского ребёнка: трудолюбивого и ответственного, имеющего чёткие нравственные установки: «...относится спустя рукава к тому, что на меня возлагалось, я тогда ещё не умел»¹. Он, с одной стороны, ограничен своими представлениями, деревенским опытом и по-детски наивен (поэтому учительнице французского и удаётся его «переиграть» – оказать ему помощь²), с другой стороны, он смекалист, по-житейски мудр, осторожен, вынужден вести самостоятельную жизнь вдали от семьи.

Завязка действия обусловлена обстоятельствами, типологически совпадающими с сюжетами произведений о детях бедняков, отданных на работу / в учение. Тяготы послевоенной жизни (время событий – 1948 год) усугубляются переменой в жизни центрального персонажа-пятиклассника: он уезжает из родной деревни, от семьи в райцентр, не подозревая «какие испытания ждут [его] на новом месте»: «...в последний день августа шофёр дядя Ваня... выгрузил меня на улице *Подкаменной*, где мне предстояло жить...» [с. 5]. Название улицы включает значения тяжести, подавленности, тоски, – ощущений мальчика в чужом для него пространстве и отсылает к мотиву удушающего камня (характеризующего пространство, «высасывающего жизнь») и каменного сердца (признака общества, окружающего детей) в литературе XIX века («Дети подземелья» В.Г. Короленко, «В каменном колодце» Д.Н. Мамина-Сибиряка и др.).

Деревенское детство центрального персонажа рассказа В.Г. Распутина, совпавшее со временем Великой отечественной войны и послевоенных лет, хотя и далеко от идиллии, дано по контрасту с

¹ Распутин В.Г. Уроки французского // Школьная пора: сборник / сост. Т. Гончарова. М.: Молодая гвардия, 1981. С. 5 – 34. С. 6. Далее в квадратных скобках указаны страницы этого издания. Плеханова И.И. Рассказы В.Г. Распутина 1980 – 1990-х годов: игровое начало в художественном сознании // Сибирский текст в русской культуре: к 400-летию Томска и 125-летию первого университета Сибири: сб. науч. статей. Томск, 2002. С. 110 – 120.

² По замечанию И. И. Плехановой, «добро всё-таки «обыграло» гордость...» // Плеханова И.И. Рассказы В.Г. Распутина 1980 – 1990-х годов: игровое начало в художественном сознании // Сибирский текст в русской культуре: к 400-летию Томска и 125-летию первого университета Сибири: сб. науч. статей. Томск, 2002. С. 113.

«городской» жизнью¹: «Голод здесь совсем не походил на голод в деревне. Там всегда ... можно было что-то перехватить, сорвать, выкопать, поднять... Тут для меня всё вокруг было пусто...» [с. 8]. Деревня связана с домом, семьёй, друзьями, жизнью, а райцентр – с одиночеством, голодом, болезнью. Вдали от дома на мальчика «*наваливается*» тоска: «Так мне было плохо, так горько и постыло! – хуже всякой болезни» [с. 7]. Без покровительства родных, в одиночной борьбе за жизнь он *проигрывает* обстоятельствам: присылаемые матерью продукты присваиваются хозяевами квартиры, и голод грозит обернуться развитием малокровия, привести к смерти.

В отличие от персонажей прозы XIX века, которые не имели выбора обстоятельств существования, не могли вернуть семью, дом, герой рассказа В. Распутина сам решил на отъезд и может возвратиться в деревню. Однако он не может вернуться домой недочувшись из-за чувства долга. Это долженствование обусловлено не только экзистенциальными мотивами – ответственностью перед самим собой за свой выбор и виной перед матерью («Трудно сказать, как мать решила отпустить меня в район...» [с. 5], «И мать наперекор всем несчастьям собрала меня...» [с. 6]), но и значимостью одобрения односельчан. Он боится позора, осуждения окружающими: «Я ... подумал, что тогда (если выгонят из школы за драку и участие в игре на деньги – Е.П.) я смогу вернуться домой, но тут же, словно обжегшись, испугался: нет, *с таким позором и домой нельзя*. Другое дело – если бы я сам бросил школу... Но и тогда про меня можно сказать, что *я человек ненадёжный*, раз не выдержал *того, что хотел*, а тут и вовсе меня *станет чураться каждый*. ... так домой ехать нельзя» (курсив мой – Е.П.) [с. 17]. Соответственно, не столько обстоятельства, сколько их интерпретация ребёнком делает возврат домой невозможным. Это не снимает в завязке рассказа 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, одиночества, тоски: «...я оставался один, не понимая и не выделяя из горького свое-

¹ С. С. Имихелова справедливо подметила: райцентр в «Уроках французского» то же, что город // Имихелова С. С. Рассказ В. Распутина «Уроки французского» в контексте «деревенской прозы» 1960 – 1970 гг. // Время и творчество Валентина Распутина: Международная научная конференция, посвящённая 75-летию со дня рождения В.Г. Распутина: материалы / отв. ред. И.И. Плеханова. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. С. 343.

го положения одиночества...» [с. 11 – 12]; «..если начнётся драка, никто, ни одна душа за меня не заступится...» [с. 13]. Он не может признаться матери, что присылаемые ею продукты присваиваются хозяевами квартиры, так как понимает, что ситуацию не исправить, а «легче матери не станет, если она услышит правду» [с. 8]. Ребёнок вынужден самостоятельно искать спасение от голода, влекущего смерть из-за развития малокровия.

Сопоставление героя распутинского рассказа с персонажами-детьми классической литературы даёт фон, на котором отчетливее проявляется значение поступков учительницы французского языка Лидии Михайловны: после её деятельного сочувствия мальчику его судьба разворачивается по иному, чем в сюжетах прозы XIX века, сценарию.

Фабульно помощи учительницы предшествуют попытки мальчика самостоятельно справиться с голодом. И сначала кажется, что герой рассказа нашёл путь спасения – путём заработка в игре на деньги («в чику»). Но и коллизии взаимоотношений героя с коллективом (ему не прощают стабильный выигрыш, избивают, изгоняют из игры), и явная перспектива разоблачения в школе указывают на тупиковость этого пути.

Неудачны и первые попытки Лидии Михайловны поддержать героя. Интерпретируя его отказы от помощи, С. С. Имихелова пишет: «Упрямство героя при попытках учительницы пригласить к столу или вручить ему еду по почте – это не только стойкость убеждений и чувство собственного достоинства. Это ещё и непробиваемая убежденность в собственной правоте»¹. Думается, его поведение объясняется несколькими причинами. Во-первых, ограниченностью знаний о мире и человеке, неспособностью понять и принять этическую установку другого, что расценено повествователем как свойство детскости, незрелости личности. Вторая причина – робость перед учителем – буквально человеком из другого мира, говорящим на чужом языке, непонятным. Он остро ощущает её инаковость, а значит и чуждость: «Она сидела передо мной аккуратная, вся умная и красивая ...; к тому же она была учительницей не арифметики какой-нибудь,

¹ Имихелова С. С. Рассказ В. Распутина «Уроки французского» в контексте «деревенской прозы» 1960 – 1970 гг. // Время и творчество Валентина Распутина: Международная научная конференция, посвящённая 75-летию со дня рождения В.Г. Распутина: материалы / отв. ред. И.И Плеханова. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. С. 345 – 346.

не истории, а загадочного французского языка, от которого тоже исходило что-то особое, сказочное, неподвластное любому-каждому, как, например, мне. <...> Она помолчала, рассматривая меня ... Посмотреть, конечно, было на что: перед ней крючился на парте тощий диковатый мальчишка с разбитым лицом, неопрятный без матери и одинокий, в старом, застиранном пиджачишке...» [с. 18].

Первые попытки учительницы сблизиться с учеником обусловили перемещение из казённого пространства школы в домашнее. Но посещение квартиры Лидии Михайловны только усиливает напряжённость в общении, так как мир учительницы – чужой для ученика из деревни: «Я шел туда как на пытку. И без того от природы робкий и стеснительный ... в этой чистенькой, аккуратной квартире учительницы я в первое время буквально каменел и боялся дышать. <...> Забившись в угол, я слушал, не чая дожидаться, когда меня отпустят домой. <...> Я никак не мог поверить, что сижу у нее в доме, все здесь было для меня слишком неожиданным и необыкновенным, даже воздух, пропитанный легкими и незнакомыми запахами *иной, чем я знал, жизни*. Невольно создавалось ощущение, словно я подглядываю эту жизнь со стороны, *и от стыда и неловкости за себя* я еще глубже запахивался в свой кургузый пиджачишко» [с. 22 – 23]. Отказ от ужина объясняется повествователем тем, что мальчик не мог помыслить своё равноправие с учительницей-небожителем, ощущение дистанции было сильнее голода: «Кажется, до того я не подозревал, что и Лидия Михайловна тоже, как все мы, питается самой обыкновенной едой, *а не какой-нибудь манной небесной...*» (курсив мой – Е.П.) [с. 24].

Второе, что подчёркивается повествователем, это этическое чувство деревенского ребёнка, не готового воспользоваться жалостью к нему, ведь нужно помнить, что события разворачиваются в голодные послевоенные годы. Неопытность в купе с упрямством приводит к отказу от помощи и провоцирует Лидию Михайловну искать другие пути для диалога, сближения.

Ставя ребёнка, а затем учителя перед выбором, играть ли в азартные игры, чтобы выжить / спасти от голода и болезни, В. Распутин вводит в рассказ проблему оправдания благой целью неморальных средств, актуальную для литературы второй половины XIX века. Это центральный вопрос не только во «взрослой» литературе, например, в творчестве Ф.М. Достоевского, но и в прозе для детей: в «Детях подземелья» (переработанной для детского чтения повести

«В дурном обществе», 1885) В. Г. Короленко центральный персонаж Вася вначале осуждает воровство Валека, но не может ничего противопоставить доводу последнего: преступление необходимо, чтобы спасти от голодной смерти младшую сестру. Разговор с Валеком раздвигает Васины представления, выводит его к пониманию о том, что не всегда совпадают нормы морали и закона. (Напомним, что Валека воровал только у богатых и только необходимое для поддержания жизни своей и сестрёнки¹). То есть ребёнок у Короленко, как и у Распутина, осознаёт неморальность своего поведения (воровства / решения играть на деньги), но он нарушает нормы, устанавливая меру. И герой рассказа Распутина выигрывает ровно столько, чтобы не умереть от голода. Важным для авторов является наличие у ребёнка-«бедняка» внутреннего морального регулятора.

Однако решение проблемы оправдания средств целью в Распутине больше связано не с ребёнком, а с учителем. Для проявления авторской позиции необходимо выявить суть игры, в которую играет учительница с учеником².

Французский антрополог и социолог Р. Кайуа предложил классифицировать игры по преобладанию в них состязательности – *agop* (спортивные игры, прежде всего), случайности – *alea* (на которой построены все азартные игры), симуляции (то есть мимикрии, куда можно отнести и театральную игру, и детские игры, построенные на подражании; в *timicisy* «есть и свобода, и условность, и приостановка реальной жизни, и обособленность в пространстве и времени») и головокружения (связанные с желанием достичь физического или психического состояния нестабильности – «резкое перемещение в пространстве, стремительное вращение ...»)³. Однако одна и та же игра может быть воспринята по-разному в зависимости от целей и отношения к её правилам участников.

¹ Короленко В.Г. Дети подземелья. – Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1975.

² Верно подметила И.И. Плеханова: «Игра – сюжетная пружина рассказа и инструмент познания мира и человека, средство испытания повествователем себя ... Игра – буквально источник жизни (деньги на хлеб и молоко) и страданий, школа духа и образец противоречивости самой истины» // Плеханова И.И. Рассказы В.Г. Распутина 1980 – 1990-х годов: игровое начало в художественном сознании // Сибирский текст в русской культуре: к 400-летию Томска и 125-летию первого университета Сибири: сб. науч. статей. Томск, 2002. С. 113.

³ Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. М.: ОГИ, 2007. С. 92 – 97.

Наблюдая первый раз за игрой мальчишек в чики, герой рассказа сопоставляет её с игрой в бабки, которая может быть классифицирована как спортивная. Основное отличие чики от игры в бабки – интерес, возможность заработать деньги. Наблюдая за игроками, герой уяснил для себя, что одни игроки оттачивают навыки игры, а другие надеются на удачу, не способны подойти к игре как деятельности, навыки которой нужно совершенствовать трудом: «Ребята лупили наобум, и доставали новые монеты...» [с. 10].

Р. Кайуа разграничивает азартную игру и соревнование: «Агон – это утверждение личной ответственности, alea – отречение от собственной воли, когда человек отдается на волю судьбы»; «...alea отрицает труд, терпение, ловкость, квалификацию, в ней упраздняются профессиональное умение, регулярность, тренировка, в ней мгновенно отменяются все их результаты. Судьба здесь либо всецело враждебна, либо абсолютно милостива»¹. Значит, тип игры зависит не только от правил, но и от отношения к ним. В «Уроках французского» для центрального героя выигрыш равнозначен победе не только в игре, но и над обстоятельствами, над болезнью; он не надеется на судьбу, а воспринимает игру как состязание, в котором побеждают благодаря не слепой удаче, а труду, смекалке.

И, тем не менее, знаково, что приход в игру со сверстниками Распутин маркирует пространственным нисхождением героя («Мы прошли по краю продолговатого, грядой, холма, ... и в низинке ... увидели ребят» [с. 8]), а выход из неё – подъёмом на холм после попытки отстоять свою правоту, приведшей к избиению: «И, только поднявшись на гору, я не утерпел и, словно сдурев, закричал: “Переверну-у-ул!”» (курсив мой – Е.П.) [с. 213]. Этот эпизод соотносится с архетипическим значением восхождения на гору – с преодолением обстоятельств, с утверждением своей правды. Но победа не абсолютна, ситуативна, и в сюжете герой снова спускается в «низинку», так как не видит другого способа поддержать своё здоровье. Таким образом, игра со сверстниками учит мальчика правилам социальных отношений (характерно, что в игре чётко распределены роли – лидера, приближенного к нему и т.д.), основанных не на взаимопомощи, не на игре как совместной деятельности, а на противостоянии, не на честном состязании, а соперничестве, в котором нужно уметь отстоять своё достоинство.

¹ Кайуа Р. Игры и люди. Указ. соч. С. 92 – 97.

Специфика игры учительницы и ученика в том, что азартная игра организуется учительницей по типу театрализованной игры – *timisgu*, а со стороны мальчика доминирующим мотивом становится не корысть, а спортивный азарт. Выгода для обоих участников вторична и даже не важна: цель учительницы проиграть ученику, но так, чтобы не унижить его «поддавками» и обеспечить ему «заработок», необходимый для поддержания здоровья.

Игра становится способом решения педагогической и человеческой задачи – преодолеть отчуждённость ученика, заставить его выйти из границ собственных убеждений. Действительно, «роль учителя – раздвинуть представления о правилах и средствах, но принципы – это оправданность и справедливость – ведомы дитю изначально»¹. В отличие Вадика, который всячески демонстрировал своё превосходство, Лидия Михайловна, напротив, пытается создать пространство свободы и равноправия (больше всего героя подкупает то, что учительница оказывается в идентичном с ним положении, и просит, чтобы он не выдавал её директору [с. 29]). В таком понимании игры снимается вопрос о достижении благой цели immoralными средствами: являясь номинально азартной игрой, «замеряшки» не соответствуют её признакам по сути, так как иначе восприняты её участниками.

Как отметила А.Н. Губайдуллина, «контакт взрослого и маленького человека обоюдно полезен»². Игра в «замеряшки» стала уроком не только для мальчика, который рефлексировал последствия этого урока, став уже взрослым, но и для учительницы, вынужденной искать подход к «дикуватому» мальчику, постигать мотивы его поведения. Её попытки можно считать удавшимися, раз после многих лет повествователь продолжает осмысливать полученные тогда уроки.

Рассказ, начатый в традициях классической прозы о судьбе деревенского ребёнка, оказавшегося вне дома, завершается в логике «школьной / гимназической» повести, поддерживая гуманистическую концепцию воспитания, в которой высшей ценностью признаётся личность ребёнка, уважение его достоинства.

¹ Плеханова И.И. Рассказы В.Г. Распутина 1980 – 1990-х годов: игровое начало в художественном сознании // Сибирский текст в русской культуре: к 400-летию Томска и 125-летию первого университета Сибири: сб. науч. статей. Томск, 2002. С. 113.

² Губайдуллина А.Н. Феноменология детства в прозе Валентина Распутина // Время и творчество Валентина Распутина: материалы Междунар. науч. конф. [отв. Ред. И.И. Плеханова]. Иркутск, 2012. С. 143.

Приёмы психологизма в повести

А. Г. Алексина «Безумная Евдокия»¹

**Александра Евгеньевна Писаренко (Абрамова),
Елена Александровна Полева**

Повесть А. Алексина² «Безумная Евдокия» опубликована в 1976 году, в период, характеризуемый как эпоха потребления, выдвинувшей индивидуалистские ценности³. По мнению М. И. Мещеряковой, если детско-юношеская литература 1930 – 1950-х годов была идеологически контролируема, герой-подросток был идеалом для всех других, то в период постоттепельных 1970-х возникает новый герой: теперь он не образец, он может быть даже асоциальным. Именно этим обуславливается более углубленный психологизм литературы 1970-х годов⁴. Действительно, в 1970-е годы отмечается повышенный интерес к поэтике психологизма как в детской, так и «взрослой» / «общей» литературе. Он был особенно заметен в таких течениях, как «лейтенантская проза», «лагерная проза», «городская проза», «деревенская проза».

Сюжетную основу «рассказов-повестей» А. Алексина, считает Е. Е. Зубарева, составляет движение внутренней жизни героев, трансформирующейся в определенной жизненной ситуации; в центре внимания писателя становятся не трагические характеры, а тра-

¹ Раздел включает материал статьи: Функции перволичного повествования и приёма портретирования в повести А. Г. Алексина «Безумная Евдокия» // Русская литература в современном культурном пространстве: сборник статей по материалам VII Всероссийской научной конференции (30-31 октября 2015 г.) / отв. ред. М.А. Хатямова. Томск: Изд-во ТГПУ, 2015-2016. С. 172 – 180.

² А. Алексин (род. 1924) – классик литературы для подростков, создатель «юношеской повести» (К. Г. Паустовский). В 1940-е годы его семья была связана с Уралом (их эвакуировали в Каменск-Уральский) и Сибирью (отец писателя после репрессии и освобождения из заключения редактировал томскую газету «Красное знамя»), после войны семья вернулась в Москву. В 1993 году писатель с женой эмигрировал в Израиль, с 2011 года – в Люксембурге, продолжает создавать «подростковую прозу» // Анатолий Алексин: официальный сайт писателя. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.anatoly-aleksin.com/> (дата обращения 13.04.2014).

³ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990 гг. 1 т. М., 2003. С. 91.

⁴ Мещерякова М. И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: проблемы поэтики. М.: Мегатрон, 1997. С. 157.

гические обстоятельства, которые являются толчком для изменения нравственно-психологического состояния¹.

«Безумная Евдокия»² представляет хрестоматийный текст из наследия А. Алексина, включённый в школьные программы по литературе, но недостаточно исследованный филологически. Это вызвано слабым вниманием литературоведения к детско-юношеской литературе в целом, кроме того, относительно А. Алексина продолжает действовать автоматизм восприятия его произведений, заложенный в советской критике 1970–1980-х годов. Многочисленные рецензии сводились к разбору позиций персонажей – Оленьки и её классной руководительницы³. В этом же ключе воспринимает повесть и жена А. Г. Алексина. Вспоминая, что в основе сюжета – реальная история, а прототипом Оленьки (изначально произведение планировалось озаглавить по имени героини) является конкретный человек, она отмечает, что после художественного переосмысления «повесть называли “Безумной Евдокией”». А основная ударная проблема выразилась в словах Евдокии Савельевны: «Жить только собой – это полбеды. Гораздо страшнее, живя только собой, затрагивать *походя* и чужие судьбы»» (выделено Т. Алексиной – А. П., Е. П.)⁴.

Функционирование художественных приёмов (использования фигуры рассказчика, описание портретов персонажей разными субъектами и носителями речи), выводящее к *центральной* в повести проблеме *зрения/слепоты*, практически не изучено.

А. Алексин использует перволичное повествование, вводя рассказчика – безымянного отца Оленьки; голоса и образы других пер-

¹ Зубарева Е. Е. Детская литература: Учеб. пособ. для учащихся пед. уч-щ. М.: Просвещение, 1989. С. 336.

² В существующих изданиях и на официальном сайте писателя встречается разное написание названия повести: в ряде случаев слово «Безумная» закавычено, что, на наш взгляд, существенно сужает «горизонт ожидания читателя», так как указывает на условность безумия, тогда как написание без кавычек поддерживает интригу, раскрывающуюся в процессе повествования: мнимое безумие учительницы семантически перекликается с подлинной трагедией сумасшествия матери центрального персонажа Оленьки.

³ Алексина, Т. Жить только собой?... (о рассказе «“Безумная” Евдокия»). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.anatoly-aleksin.com/ta1-3.htm> (дата обращения: 20.09.2013); Мотяшов, И. Воспитание чувств. [Электронный ресурс]. URL: <http://anatoly-aleksin.com/aa6.htm> (дата обращения 13.04.2014); Николаева, С. Анатолий Алексин. Очерк творчества. – М.: Советский писатель, 1986. 248 с.

⁴ Алексина Т. Жить только собой?... Указ. соч.

сонажей даны сквозь призму его сознания. Это позволяет, во-первых, выразить внутреннее состояние персонажа-рассказчика, переданное им самим, а не реконструированное внешним наблюдателем. Во-вторых, такое повествование называют «недостоверным», так как оно выражает субъективную картину мира. Литературоведческий термин в данном случае отражает подлинную суть персонажа-рассказчика, который в процессе изложения произошедшей с ним истории разоблачает свою слепоту, обусловленную доверием точке зрения другого человека (своей дочери). Основным смысл использования перволичного повествования – в возможности показать процесс самофиксации ощущений и рефлексии персонажа, осознавшего свои заблуждения. Это вариант жанра повести «подведения итогов» (термин Т. Л. Рыбальченко), характерного для отечественной литературы конца 1960 – начала 1970-х годов.

Использование рассказчика позволяет автору показать сознание и жизненный опыт персонажа. По замечанию Б. О. Кормана, «...чем выявленное субъект сознания, чем более открыто организует он своей личностью текст... Рассказчик не только строит рассказ, но и стремится навязать читателю открыто заявленное понимание этого “строения”»¹. Авторская позиция в таком случае раскрывается путём сопоставления точки зрения повествователя (сфера «первичного субъекта», в данном случае – рассказчика) с логикой повествования, фабульно-сюжетным развитием, системой мотивов в произведении.

Повествование начинается с рассуждения, где обозначены основные мотивы повести (судьбы, необратимости, слепоты и зренья / прозренья): «Порою, чем дальше *уходит* дорога жизни, тем с большим удивлением двое, идущие рядом, вспоминают начало пути. Огни прошлого *исчезают* где-то за поворотом <...> А у нас-то с Надюшей где был тот роковой поворот? Сейчас, когда *несчастье* заставило *оглянуться* назад, я его, кажется, *разглядел*»² (здесь и далее курсив наш – А. А., Е. П.). Рассказчик обращается к своему прошлому, чтобы увидеть причины событий, произошедших в настоящем, осознать ошибки. Его вопрошание связано с незнанием, слепотой (ограниченным видением), неадекватным восприятием

¹ Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 122.

² Алексин А. Г. Безумная Евдокия // Алексин А. Г. Избранное: в 2 т. М. : Молодая гвардия, 1989. С. 8. Далее в тексте статьи указаны страницы этого издания.

(крайняя форма которого – безумие – вынесена в заглавие повести), а поиск ответов – с жадной прозреть, найти ответы («оглянуться», «разглядеть»).

Рассказчик в завязке лишь упоминает о трагических последствиях произошедших событий, но не конкретизирует, что же случилось; он повествует об истории своего заблуждения, разоблачая себя лишь ближе к финалу, а читатель вынужден следовать точке зрения «недостоверного» повествователя.

Фабульно завязкой истории становится рождение у рассказчика и его супруги дочери Оленьки, воспринятое супругами как воплощение мечты. Надежда, жена рассказчика, страдала пороком сердца. Но, несмотря на запреты врачей, Надюша родила. И сразу супруги подвиг рождения приписали не матери, а дочери: «Она не могла поступить иначе. Разве она могла обмануть мои и твои ожидания? Спасибо ей!» [с. 9].

С рождения девочка становится центром, концертирующим на себе внимание семьи. Незаметно для себя родители отказываются от своих увлечений: Надюша перестает петь, а отец писать фантастические рассказы. Зато они открывают таланты дочери: «Весь пляж поражался её умению лепить фигуры людей и зверей, рисовать на мокром песке пейзажи и лица» [с. 13], «... занималась в художественной школе, изучала итальянский, чтобы прочесть о гениях Возрождения на их родном языке» [с. 14]. Фокусирование внимания на личности Оленьки приводит к необратимому последствию – формированию в ней самолюбия, граничащего с эгоизмом, а родители проявляют пагубный (как выяснилось) альтруизм, не только полностью отказываясь от своих интересов, но и от своего взгляда на действительность, доверяя интерпретациям дочери. Так возникает, во-первых, мотив ограниченного, неподлинного зрения (родители смотрят только на дочь, но не замечают её эгоизма, безнравственного поведения по отношению к одноклассникам, например), во-вторых, мотив подмены собственного видения чужим. И, кажется, что подмена связана не со слепотой, а, наоборот, обретением пронизательного взгляда, ведь призмой для восприятия реальности стала Оленька – художник-портретист («Я рисую главным образом лица... портреты» [с. 19]), образ которого ассоциируется с обострённым зрением, знанием человеческой натуры.

Оленька верит в собственную гениальность, поддерживаемую в семье (прежде всего, отцом): «Если когда-нибудь будут исследовать ранний период творчества Оленьки...» [с. 16]. По её версии, талант даёт привилегии: не участвовать в общественной жизни школы, не заботиться об окружающих, на которых она смотрит свысока. Оленька твердит о праве одарённого человека быть не со всеми, не как все. Она не понимает, как можно жертвовать своим временем ради интересов других: «Нет, я хочу понять, – отвечала Оля, – почему все *мы* должны тратить время и силы на то, что доставляет радость *одной* Евдокии. Эти люди *ей* дороги? Пусть и встречается. <...> Разве я не права?» [с. 14]. Интерпретация повести на уровне персонажей привела исследователей к мысли о том, что Алексин обращается к проблеме «гений и толпа»¹.

Литературный контекст в повести шире: А. Алексин осмысляет традиционные темы о праве одного человека ставить себя выше других, о совместимости гениальности и жестокости, эгоизма и прозорливости; может ли *не* обладающий «талантом человечности» художник проникнуть в сущность отображаемых явлений, прозревать и выявлять истину?

Логика сюжета и повествования раскрывает не только слепоту рассказчика, но и Оленьки, не способной разглядеть подлинное чувство (дружбы, любви, заботы).

Событие, ставшее завязкой сюжета повести, – исчезновение Оленьки. Девятые классы под руководством Евдокии Савельевны отправляются в поход [с. 20]. Но утром на пороге квартиры рассказчика появляются учительница с двумя одноклассниками Оли, которые воспринимаются героем-рассказчиком как виновники происшедшего: «"Виновники... главные виновники того, что произошло!" – мысленно повторял я»; «Наверно, я *смотрел* на них не просто с осуждением, а с ненавистью» [с. 12]. С одной стороны, действует автоматизм оценки других – со слов дочери, с другой стороны, Оленьки нет, и отец *впервые не опосредованно, а напрямую* воспринимает их, знакомится с иной, чем представляла дочь, версией предшествующих событий. Так возникают *разные варианты портретов* персонажей повести.

¹ Веселова В. К. Восприятие сюжета повести А. Алексина «Безумная Евдокия» старшеклассниками // Вопросы сюжетосложения. Вып. 5. Рига: Звайгзне, 1987. С. 99 – 104.

Портрет – жанр в изобразительном искусстве и приём в литературе, направленный на передачу индивидуального, неповторимого облика человека. В теории живописи различают парадный и психологический портрет. Первый отражает внешние характеристики модели, социальный статус (через атрибуты одежды и пр.), второй передаёт внутренний мир человека.

Оленька притязает, во-первых, на оригинальность эстетической позиции, уверяя, что её не интересуют красивые лица, во-вторых, на роль знатока, проницательного оценщика личностей других. Оригинальность дискредитируется банальностью наблюдений, которые она делает (например, примитивно рифмуя строки, относящиеся к случаю, человеку из окружения: «"Никогда нас не катали на груженом самосвале!" – все-таки пошутила со своей третьей парты Оленька»), а проницательность – тем, что она всякий раз воссоздаёт портреты, руководствуясь *внешними* критериями «красоты», не подмечая внутренних качеств личности. Например, когда Евдокия Савельевна организовала встречу класса с человеком, совершившим в юности героический поступок, Оленька подмечает его внешнее несоответствие героическому: она «успела набросать Митин портрет: "Он хлипкий и лысый. <...> Никак не ассоциируется с самосвалом, на котором приехал. Одним словом, мне он понравился"» [с. 21].

Сопоставление портретов, данных Оленькой и другими персонажами в повести, доказывает ограниченность её восприятия внешностью, а это, в свою очередь, следствие того, что другие для неё – объекты, а не личности, достойные внимания.

Оля даёт словесный портрет одноклассницы и бывшей подружки Люси Катунинной, но опять подмечает внешние детали: «хрупкая Люся» [с. 10], «низенького роста» [с. 17], «Лет до ста расти нашей старосте! И все равно не вырасти» [с. 18]. Наблюдения отца Оленьки вносят психологические черты в портрет Люси, такие как самоотверженность, способность любить, сопереживать, отсутствие гордыни: «Несмотря на сопротивление Оленьки, она таскала за ней огромную папку с рисунками, даже готовила краски и мыла кисточки» [с. 16].

Неожиданностью для рассказчика становится «предательство» Люси: «Говорят, что самые опасные недруги – это бывшие друзья, – сказала нам Оля. – Я убедилась, что это так» [с. 16]. Отец удив-

ляется несовпадению переданного дочерью облика Люси с собственным восприятием, но принимает версию дочери: «Я понял, что Люсины обиды были лишь поводом. Просто она решила идти в общем строю... И относиться к Оленьке "по системе Евдокии Савельевны"» [с. 18].

Портрет Бори Антохина дан несколькими персонажами. Образ передан рассказчиком со слов Оленьки: «Самый высокий в классе» [с. 10], «Самый красивый парень не только в Олином классе, но и во всей школе, Боря мог бы посвятить себя романтическим похождениям, а посвятил неукротимой общественной деятельности» [с. 18]. Надюша видит в Боре человека, достойного любви: «Если бы я была девятиклассницей, я бы в него влюбилась, – сказала Надюша, виновато взглянув в мою сторону» [с. 19]. А дочь оценивает как нестоящего не только чувства, но и внимания: «Как можно любить вычислительную машину?! – протестуя, ответила Оленька» [с. 19]. «Красивые лица для художника неинтересны, – ответила Оля. – А внутренней красоты я в Антохине *не заметила*» [с. 19]. Она не видит смысла писать его портрет, то есть не может разглядеть в нём личность, значимого Другого.

Антиподом Оленьки в повести выступает классный руководитель, учитель истории Евдокия Савельевна. Её образ интерпретируется под влиянием оценок дочери, которая и определяет учительницу как «безумную». Оленька убеждает родителей, что учитель намеренно не признаёт её таланта, принижает, ущемляет. Негативное отношение подкрепляется интерпретацией внешности «безумной Евдокии»: «громоздкая, но очень подвижная фигура... Она была в брюках, старомодной шляпе с обвислыми полями и рюкзаком за спиной» [с. 10], «женщина без возраста» [с. 12]. Главным в её жизни было «прививать детям чувство прекрасного, учить их замечать и понимать красоту», «но своим внешним видом она наоборот отталкивала от этого» [с. 12]; «поверх модных, случайно купленных брюк она могла надеть широкую юбку, заправить в нее мужскую ковбойку, а в короткие, под мальчишку подстриженные волосы воткнуть костяной гребень «времен Очаковских и покоренья Крыма» [с. 12]. Рассказчик резюмирует: «*"Все", "со всеми", "для всех"* – без этих слов не обходилось ни одно ее заявление. Она хвалила тех, кто смог наконец начертить прямую линию... Но о нашей дочери, которая училась в художественной школе для особо одаренных детей, она вспоми-

нала лишь в связи с тем, что Оленька в чем-то не приняла участия и куда-то *не пришла “вместе со всеми”*» [с. 13].

Противостояние Оленьки Евдокии Савельевне прочитывается в контексте противоречий эпохи «застоя» 1970-х годов, когда в обществе обозначились разные аксиологические парадигмы – коллективистская, наследуемая из предшествующих эпох и традиционная по своей сути, и персоналистские в двух разных вариантах: выражающую неконформистскую позицию (отстаивание собственных принципов, ценности отдельной личности при признании равноправия Я и Другого) или проявляющую ценности массового общества, общества потребления (ставящего личный достаток, благополучие, самореализацию выше всеобщего блага).

Через образ Оленьки проявляется и проблема лёгкой подмены, когда ценности выдаются за неконформистские, но не соответствующие им по сути.

Утверждение авторской позиции осуществляется посредством разоблачения Евдокией Савельевной неподлинности портретов, данных Оленькой. Учительница берётся донести до рассказчика своё (субъективное, но аргументированное) видение окружающих после того, как произошла трагедия – Надюша, переживающая исчезновение дочери, сходит с ума. Впервые без призмы восприятия дочери отец смотрит на учительницу и одноклассников Оленьки. Ему становятся понятными причины отказа Люси от дружбы с дочерью, дважды предавшей её: «Она [Оля] забыла о ней [Люсе]! Забыла! Вот что ужасно» [с. 30]. Он по-иному воспринимает настойчивость Бори Анохина: «Боря был влюблен в Олю» [с. 31]. Олины фотографии, телефонные звонки, походы в гости говорят не об общественном задании, а демонстрируют чувства мальчика.

Рассказчик вынужден признать правоту убеждений учительницы о своей дочери: «Кто любой ценой хочет быть первым – обречен на одиночество» [1, с. 32], так как первый может быть только один. Евдокия Савельевна объясняет своё поведение по отношению к Оленьке и свои ценностные приоритеты: «К человечности талант художника может и не прилагаться, продолжала она, – но к дарованию художника человечность...» [с. 32], с чем отец не может не согласиться: «Это, безусловно, так!» [с. 32].

Поставленный в самом начале повести риторический вопрос находит ответ в конце книги: «”Спасибо ей” – сказали мы, когда роди-

лась Оля. Хотя жизнью рисковала Надюша. Вот, наверное, где был тот роковой поворот в нашей жизни! *Мы перестали взглядываться друг в друга.* Наши глаза устремились в иное направление – родители Оленьки» [с. 33].

Чувство сопереживания другому, эмоциональной чувствительности ведет Евдокию Савельевну на защиту Оленьки. Учительница разделяет вину Оли и стремится её поддержать: «Оля может принять всю вину на себя. Эта ноша окажется для нее непосильной!» [с. 33], «Евдокия Савельевна громоздко заторопилась, покинула меня, догнала ребят. Я понял, что она решила разделить тяжесть ноши с моей дочерью» [с. 33].

Прозрение приводит к переосмыслению образа учительницы: «Наверно, она хотела объяснить детям, что, если они будут честными и порядочными людьми, они тоже будут иметь право на внимание к себе. И на память» [с. 33].

Евдокия Савельевна произнесла ключевую фразу, объясняющую случившееся с рассказчиком: «"Лицом к лицу – лица не увидеть!" – процитировала она в одной из таких бесед. "Есенин имел в виду временные расстояния", – отпарировал я» [с. 14]. Сопротивление рассказчика – инерционное, он пока не осознал в полной мере произошедшее.

Осмысляя случившееся с Наденькой, рассказчик проговаривает отношение жены к поступкам дочери, восстанавливает её образ.

Портрет Надюши – единственный дан через непосредственное восприятие рассказчика, без преломления сознанием Оленьки: «Милая детская непосредственность» [с. 9], удивительная, честная, самокритичная, готовая видеть в людях лучшие стороны, сопереживать другим: «Трудное умение *взглянуть* на события собственной жизни *со стороны*, спокойное чувство юмора всегда помогали Наде удерживать себя и меня от радостной или горестной истерии» [с. 11], «Надя любила *подтрунивать над собой*. Я знал, что на это способны только хорошие и умные люди» [с. 21].

Надюша не разделяла мнений дочери о других, пыталась корректировать резкость высказываний, всегда говорила ей мягко, спокойно: «не рифмуй», «не надо конфликтов» [с. 14]. Однако и мама не отстаивала своих взглядов, по сути, не знала своей дочери. Это как раз проявляется в эпизоде встречи после исчезновения, совпавшей с возникновением болезни (безумия).

Исчезновение девочки (смысла и содержания жизни) становится ударом: «Впервые Надя *изменила себе*. Её тревога не знала границ, она *не могла щадить* окружающих» [с. 11]. Услышавшая, что надо приехать на опознание, она сходит с ума, повторяя: «Я её не узнаю» [с. 27]. В этот же момент появляется Оля, упоённая успехом, довольная собой: «Я пришла самая первая» [с. 27]. Даже при виде дочери, слыша её речь, Надя твердит только одну фразу, раскрывающую состояние обезумевшей матери, не желающей опознавать кого-то в морге. Но в логике развития мотива слепоты эта фраза обретает и второе значение – дочь предстаёт как незнакомая матери, Надюша *видит*, но *не узнаёт* её.

А. Алексин использует понятия «порок сердца» и «безумие» в прямом и переносном смысле: физический недуг Наденьки незаметен окружающим, компенсирован её добротой, отзывчивостью и по контрасту соотнесён с душевной чёрствостью, эгоизмом дочери. Казавшееся безумным поведение Евдокии обнаруживает свою обоснованность знанием жизни и следованием гуманистическим ценностям, а фанатичная, слепая любовь приводит к безумию.

Приёмы перволичного повествования и портретирования, объединённые функцией организации видения, восприятия разных субъектов и носителей речи, служат оформлению мотива слепоты. В повести проявляется семантическая разница между «смотреть» и «видеть». Чрезмерная любовь к себе (Оленька) и к другому (родители Оли) чревата одними последствиями – незрячестью, рождающей иллюзии, которые реальность (являясь в образе Другого, здесь – Евдокии Савельевны) жестоко развенчивает.

Проблематика и поэтика прозы Виля Липатова¹

Литературное наследие Виля Владимировича Липатова достаточно обширно. Актуальные проблемы 1960-70-х гг., яркие конфликты и характеры, колоритный язык – все это вызывало интерес читателей и, конечно же, не могло не привлечь внимание критиков. Произведения Виля Липатова активно исследовались как при его жизни, так и некоторое время после его смерти². В большинстве случаев читателя знакомили с биографией писателя, подчеркивая, что он родом из Сибири, а также пересказывали его произведения, делая основной упор на событийной стороне. Однако уже в этих статьях критики отмечали самобытный стиль повествования: неспешный рассказ, излагаемый колоритным языком. Это провоцировало дискуссии не только между критиком и писателем, но и между самими критиками³. Появлялись и серьезные критические исследо-

¹ Раздел включает материалы статей: Чернявская Ю.О. Повесть В. Липатова «Еще до войны»: сюжет персонального самоопределения в хронотопе колхозной деревни // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2015. Вып. 6 (159). С. 201-207; Чернявская Ю. О., Балобанова Т.К. «Деревенский детектив» В. Липатова как пародия на милицкий роман // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2016. Вып. 3 (168). С. 135-139; Чернявская Ю.О., Колмаков С.Ю. Литературный контекст в романе В. Липатова «И это все о нем» // Русская литература в современном культурном пространстве. Сб. статей по мат. VII Всероссийской науч. конф. 30-31 октября 2015. / Отв.ред. М. А. Хатямова. Томск: Изд-во ТГПУ, 2015-2016. С. 164-172.

² Библиография работ по творчеству В.В. Липатова см.: В.В. Липатов. Библиографический список. Сост. А.В. Яковенко, Томск, 2012. [Электронный ресурс]. URL: http://kraeved.lib.tomsk.ru/files2/1523_Lipatov_%28bibliografija%29.pdf (дата обращения 12.04.2016).

³ «Скажем сразу: способность липатовской прозы побуждать критику к пространственным дискуссиям представляется нам несколько загадочной, так как сам писатель, кажется, больше склонен к бесспорности и неоспоримости. Анискинское поведение не требует от читателя умственного соучастия и мыслительных затрат. Мы должны на слово верить тому, что он все помнит, все знает, все замечает <...> - верить и вполне пассивно восхищаться изумительной памятью кедровского старожила, позволяющей ему распутать любой клубок происшествий» (Роднянская И. К спорам вокруг Анискина // Новый мир. 1968. № 12. С. 237). И. Роднянской отвечает Ф. Николаев, в свою очередь, выступая в защиту писателя и его стиля: «Бывают такие унылые критики: всё-то им давно приелось, всё опостыло; ничто их не волнует; перо у них, правда, резвое, а писать им не о чем... И даже когда появляется всеми примеченное и привлеченное, не тусклое – мизантропствующий критик тут же внесёт в общее мне-

вания, в которых авторы выделяли основные темы творчества Виля Липатова и характерные особенности героев его книг. В первую очередь нужно отметить работы А. С. Коптяевой, Л. А. Финк, И. Гринберг, Г. А. Митина, А. Макарова, М. Синельникова.

С 1990-х интерес к творчеству Виля Липатова угасает; исследователи ограничиваются его упоминанием в контексте деревенской прозы, как, например, в статье 1993 года А. А. Харитоновой «Русская советская деревенская проза: взгляд из Принстона». В 2000 году выходит работа Т. Н. Митрениной и Г. Н. Намазовой «Человек и природа в творчестве томских писателей», где творчество В. Липатова рассматривается в контексте поставленной темы. Анализируя описание природы в романе Липатова, исследовательницы делают вывод: «Главные герои Липатова – победители. Но и в их душе так часто поселяется беспокойство, грусть, неудовлетворенность жизнью. Почему? Этот вопрос задают себе герои, задает писатель своим читателям. В пейзажах В. Липатова далеко не всегда идиллия – в них есть ирония и сарказм, и нарочитая грубоватость, наверное, как защита от ложной патетики – так же, как и в речах любимых липатовских героев»¹. С точки зрения А.П. Казаркина, «внешняя занимательность – своего рода отвлекающий маневр, важнейшее – в подтексте. Внимательные читатели видели в мире Липатова больше, чем позволяла себе констатировать критика. Автор делал ставку на запасники анекдота, очень активного в позднесоветское время. Может быть, Липатов не столько обличал приспособленцев-обывателей, сколько изображал новую систему ролевых игр?»². И далее: «...известность писатель получил как мастер «производственной» прозы. Но по-настоящему интересен он подтекстовым анализом скрытых конфликтов его эпохи»³.

ние свою поправку. В таком духе написана статья И. Роднянской, напечатанная среди других, тоже довольно язвительных рецензий <...> она в самом деле показательна, ибо написана как бы от лица тех интеллигентов, брюзжащих и мизантропствующих, коих в период «малых дел» во множестве и осуждающе рисовала наша отечественная классика. <...> Роднянская в своей рецензии явила себя недоброжелательным и просто эстетически глухим критиком» (Николаев Ф. Скучно такому критику... // Литературная Россия. 14 марта 1969 г.).

¹ Митренина Т. Н., Намазова Г. Н. Человек и природа в творчестве томских писателей. Томск, 2000. С. 21.

² Казаркин А. П. О прозе Виля Липатова / Виль Липатов. Избранное. Книж. сер. «Томская классика». Томск, 2014. С. 418.

³ Казаркин А. П. Указ. соч. С. 420.

В своем исследовании мы попытались коснуться подтекстового слоя, обратившись к самым популярным произведениям писателя 1970-х гг. В свое время по его романам писали выпускные сочинения в сибирских школах, а Федор Анискин и Евгений Столетов были любимыми героями молодежи. Эта популярность не может быть объяснена только «производственной» тематикой его произведений. Творчество В. Липатова выделялся на общем «соцреалистическом» фоне виртуозным игровым стилем, отсутствием прямой декларативности и назидательности, юмором, яркими шаржированными портретами персонажей, изображением социальных конфликтов, благодаря чему писатель занял промежуточную позицию между ортодоксами и диссидентами. С одной стороны, герои В. Липатова – комсомольцы и правозащитники, отстаивающие основные положения «социализма с человеческим лицом», с другой – бунтари, вступающие с системой в явную и/или скрытую борьбу, что проявляется на разных уровнях текста.

На наш взгляд, большинство произведений В. Липатова обращено к молодежи, к тем, кто стоит в самом начале жизненного пути, кому еще предстоит сделать важный выбор, определяющий их судьбу. В этом проявлялся социальный оптимизм В.В. Липатова, человека, хорошо знавшего литературную конъюнктуру, создававшего вполне вписывающиеся в правила игры произведения, «отвечающие духу эпохи», и, в то же самое время, обладавшего способностью подмечать детали, сумевшего передать не только дух времени, но и атмосферу далекого сибирского села, лесозаготовительного поселка; давшего точные портретные зарисовки десятков людей, живущих по берегам сибирских рек; насельников и переселенцев, чалдонов и коренных обитателей тайги, городских интеллигентов и поселковых фельдшеров.

В его произведениях ощущается четкая морально-этическая основа, а легкий юмор и обилие комических сцен одновременно развлекают и «поднимают» читателя над обстоятельствами, давая возможность отстраниться, уйти от навязываемых идеологических штампов. Проблемы, с которыми сталкиваются молодые герои В. Липатова, актуальны и узнаваемы – первая любовь, отношения с «отцами», выбор жизненного пути, проблема взросления. Все это – в узнаваемой обстановке школьного класса, поселкового клуба, в родительском доме. Типичны и персонажи

– деревенские жители, тяготеющие к архетипическим образам «отца», «роковой женщины», «вредителя». Молодые герои читают произведения школьной программы, готовятся к поступлению в вуз, впервые влюбляются, ищут ответы на вечные вопросы, т.е. проходят сложный процесс взросления. Для анализа нами были выбраны именно те произведения В. Липатова, которые в большей степени ориентированы на проблему выбора жизненного пути и поиска своего места в жизни.

Своеобразие воплощения жанровых матриц детектива и милицейского романа в «Деревенском детективе» В. Липатова

**Юлия Олеговна Чернявская,
Тамара Константиновна Балобанова**

Многочисленные исследования особенностей подросткового чтения подтверждают непреходящий интерес подростков и молодёжи к детективному жанру¹. Не актуальный для молодёжи сегодня, «Деревенский детектив» (1968) Виля Липатова был чрезвычайно популярен в советский период благодаря экранизации.

«Деревенский детектив» занимает особое место в ряду произведений детективного жанра: название указывает как на жанр произведения, так и на род занятий главного героя. Сельский участковый Федор Анискин соответствует образу милиционера, описываемого в советской литературе шестидесятых годов, на что указывает А.В. Сахно: «Художественный канон образа милиции, сформированный в российской культуре XX в., предполагает совмещение в повседневной деятельности милиционера профессионализма и гуманизма. При этом героизм Стража порядка оттеняется его обычностью, отсутствием суперменских качеств. Смысл профессиональной деятельности усматривается не в наказании преступника, а в восстановлении нарушенного правопорядка, который включает в себя создание

¹ Чудинова В.П. Чтение детей и подростков на рубеже веков: процессы трансформации. М.: Рудомино, 2003; Липовка В. О., Полева Е. А. Изучение читательских интересов и потребностей семиклассников по результатам анкетирования // Концепт. 2014. № 07 (июль). URL: <http://e-koncept.ru/2014/14189.htm>. (дата обращения: 12.04.2016)

преступнику условий для возвращения в социум»¹.

В «Деревенском детективе» В. Липатов органично соединил черты милицейского романа и деревенской прозы 60-70 гг. XX века: «От канонической деревенской прозы писатель берет место действия (деревню, а не колхоз), колоритных деревенских персонажей, ощущение заката традиционной крестьянской жизни и антипатию к безликости и быстрому темпу городской жизни»². Указание на отношение к деревенской прозе есть в названии: уточнение «деревенский» становится знаком принадлежности к определенному направлению. Несмотря на то, что повесть была написана в Москве, «Деревенский детектив» во многом автобиографичен. Поселок Кедровый соединяет в себе черты сибирских деревень, в которых прошло детство и молодость писателя. Образы героев тоже легко узнаваемы, поскольку своих персонажей В. Липатов писал «с натуры», на что указывает К. Партэ: «В. Липатов говорил, что этот персонаж взят из реальной жизни, он списал его с милиционера из своей родной сибирской деревни»³. Преступление в «Деревенском детективе» можно назвать крупным только по деревенским меркам, круг подозреваемых ограничен масштабами деревни, и в процессе расследования перед нами проходит череда узнаваемых типов: тракторист, поселковый фельдшер, заведующий клубом, доярки и колхозники. «От детектива там есть эксцентричный, но очень сильный сыщик, ряд преступных действий, которые необходимо изучить и распутать, и определенный уровень драматического напряжения»⁴.

В соответствии с законами жанра выстраивается и сюжет повести, состоящий из цепи эпизодов, связанных главным действующим лицом лейтенантом милиции Анискиным. Последовательно сыщик встречается с потерпевшим, затем – потенциальными подозреваемыми, помощниками, свидетелями, наконец, преступником. Как и положено автору детектива, В. Липатов не стремится к раскрытию психологического состояния героев, не погружает читателя в их личные переживания. Образы представлены одним-двумя яркими

¹ Сахно А.В. Образ милиции в русской культуре: конструкция и деконструкция типов восприятия: дисс. ... канд. социол. наук. Ростов-на-Дону, 2005. С. 11.

² Партэ К. Русская деревенская проза: светлое прошлое (пер. И.М. Чеканиной и Е.С. Кирилловой). Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004. С. 129.

³ Партэ К. Русская деревенская проза: светлое прошлое. Указ. изд. С. 128-129.

⁴ Партэ К. Русская деревенская проза: светлое прошлое. Указ. изд. С. 129.

штрихами, выраженными посредством жеста или деталей.

Повесть дробится на отдельные мизансцены, в которых визуальный ряд выходит на первый план. Мизансцены строятся по одному принципу – вначале дается описание места действия, затем, посредством одной-двух ярких деталей описывается главное действующее лицо и, собственно, сам эпизод, состоящий из ряда последовательных действий персонажей.

Отсутствие помощника, благодаря которому читатель детективного романа узнает об умозаключениях и выводах сыщика, делает повествование более сжатым, и, в то же время, наглядным: мы следим за действиями Анискина, делая выводы на основании его поступков и слов. Внимание читателя сосредоточивается не на логике (умозаключениях, версиях, выводах и т.д.), а на внешних деталях, жестах, мимике, благодаря чему каждая сцена превращается в расписанное по законам драмы действо. Автор усиливает визуальные средства изображения, перенося акцент на видимое, слышимое. Отсюда доминирующее значение жеста, звука, движения. Что характерно, автор не стремится объяснить развитие сюжета или направление мысли следователя, герои у В. Липатова говорят сами за себя, объясняя смысл собственных действий и поступков.

Условность происходящего, его «театральность» подчеркивается построением сцены. Например, готовясь выслушать показания заведующего клубом, Анискин удобно устраивается «в первом ряду», предвкушая удовольствие: «Разные представления участковый любил до смертыньки, и, когда Геннадий Николаевич стал трясти руками по-особенному и кричать нечеловеческим от красоты голосом, Анискин удобно устроился на диване, примолк и на заведующего посмотрел с уважением»¹. Сам участковый одновременно является участником мизансцены и зрителем: читатель в свою очередь получает возможность увидеть «спектакль в спектакле»: реакцию на происходящее Анискина и свое видение сцены. Зритель Анискин, как будто забывает о своих профессиональных обязанностях, откровенно наслаждаясь спектаклем. Крупные жесты в духе немого кино усиливают комический эффект: «Потрясая руками, заведующий промчался по пяти метрам комнатухи, развернувшись волчком, гулко ударил себя рукой в грудь. – Для артиста муза боль-

¹ Липатов В. Деревенский детектив. URL: <http://www.litmir.co/bd/?b=17604> (дата обращения: 06.05.2015). Далее текст цитируется по этому ресурсу.

ше жены, женщины, подруги. О, гражданин Сторожевой нанес мне смертельный удар! О!»; «Ах, Геннадий Николаевич, ах, дорогой! – тоже вскричал участковый и прижал к груди руку с веткой рябины». Эмоциональная речь, «пробежки» по импровизированной сцене усиливают впечатление от происходящего.

Сцена, в которой пьяный Паздников пытается протрезветь представляет собой каскад трюков, следующих один за другим: вначале заведующий нюхает «бутылочку с какой-то дрянью», подпрыгивает на месте, убегает за угол, «с воем» проносится по площадке, «раскинув руки крестом» и «вихляя из стороны в сторону», при этом с него потоком стекает грязная вода. Обрамляет эпизод авторский комментарий, объясняющий случившееся – завклубом нырнул с головой в бочку с протухшей водой, стоящую за углом. Благодарный зритель и здесь реагирует соответственно: «участковый выпучил глаза и схватился руками за живот – хохотать». Тот же принцип каскада трюков используется в сценах с «тунеядцами» и продавщицей Дуськой. Реакция Анискина направляет читательское восприятие сцены, повышая эмоциональный градус. Прием дуближа, двойного видения, необходим для усиления комического эффекта, создавая повышенный эмоциональный фон.

Фиксируя жесты героев, паузы, мельчайшие детали, В. Липатов делает картину зримой, наглядной: Кроме того, детализация замедляет развитие сюжета, благодаря чему читатель успевает оценить комические нюансы, напрямую не связанные с детективной линией сюжета.

Роль психологических пауз выполняет описание природы. Пейзажные зарисовки чаще всего замещают ход рассуждений Анискина или обрамляют напряженные моменты диалога, выполняя релаксирующую функцию, снимая напряжение. Природа в повести всегда спокойна и умиротворенна, и, зачастую противопоставляется состоянию героя, переживающего момент высочайшего психического напряжения: «Судорожно взмахнув рукой, Анискин вышел на крыльцо, подставив ветру с Оби лицо, несколько раз вдохнул пряный, увядающий аромат сена, береговой глины и просто воздуха, который в сентябре настаивался сам по себе». Органично вплетаются в пейзаж шумы и звуки, чаще всего производственные. Повесть оркеструют звуки мирного труда, напоминающего о постоянно идущей в колхозе работе. Это шум трактора, стук молота по наковальне, голоса руководителей колхоза. Звуки призваны напомнить читателю (посредством воспри-

нимающего сознания Анискина) о том, что жизнь в деревне, не смотря на преступление, идет своим чередом, люди заняты извечным крестьянским трудом. Пьянство и мелкое воровство, выбивающие жизнь деревни (и Анискина) из колеи на этом фоне становятся всего лишь досадными недоразумениями, не способными существенно изменить установленный порядок: «Вот теперь только и услышалось в тишине, что на колхозной конторе уличный громкоговоритель наябнивает какой-то заморский фокстрот, плещутся под яром в Оби ребята, а в колхозной кузнице бьет молотом в наковальню кузнец Юсупов, ремонтируя дергачи к жнейкам».

Все, попадающие в поле зрения повествователя персонажи подвергаются авторской иронии, проявляющейся как во внешнем описании, так и индивидуализированной речи героев. В большей степени ирония сопровождает образы самого Анискина и потерпевшего – заведующего клубом Паздникова. Жесты и детали доведены до гротеска: «пришел в клуб при шляпе и красных штиблетах, говорил медленно, как контуженый, шурился и прищелкивал каблуками»; «тарачил по-рачьи глаза, покручивал пальцами»; «уши у него горели, как ягоды рябины, ...а иссиня-красный чиновничий нос, наоборот, побледнел»; «он ... неторопливо пошел по улице, ... – пузо вперед, голова поднята, ноги нараскорячку»; «вышел на крыльцо, ... величественно поднял голову, а руки трагически сложил на щуплой груди».

Характерна и речь персонажей, представляющая собой набор идеологических штампов или фразы из популярных советских песен: «Искусство, Федор Иванович, – сказал заведующий, – принадлежит народу. Конечно, кино – самое массовое из искусств, но, Федор Иванович, музыка призвана воспитывать человека не только эстетически, но, если можно так выразиться, и политически. Нам песня строить и жить помогает, Федор Иванович». Речь может быть построена на явных и скрытых цитатах из классических произведений: «Кто потревожил артиста? – пивным басом спросил он. – Кто, отзовись из мрака?»; «Да, артист пьян! – жутким голосом произнес заведующий. – Смотри, толпа, и смейся!».

Речь Анискина расцвечена характерными для сибирского говора диалектизмами: «Ну, вздымите, братовья Паньковы, глаза на народ»; в особо торжественных случаях уснащается идеологически клише. В таких случаях комический жест используется для того, чтоб снять официальный пафос речи: «Партия и правительство, то-

варищи, обращают все больше и больше внимания на работу органов советской милиции. — Сделав передышку, участковый набрал в грудь воздуху и совсем выкатил глаза».

Диалог также зачастую отвечает критерию наглядности: речь участкового и остальных персонажей часто дублирует жест или действие героя: «Мы догадываемся, почему ты сопишь, но хоть ты и член колхоза, для тебя решение общего собрания тоже закон...»; «Я не потому соплю...» и т.д.

В детективной повести В. Липатова активно пародируются штампы милицейского романа. Так, вместо того, чтобы выяснять ключевые детали, Анискин начинает рассуждать на отвлеченные темы. В классическом детективе Шерлок Холмс позволял себе отвлеченные рассуждения, размышляя над странностями, разбивающими цепь логических доводов. У В. Липатова рассуждения Анискина не имеют ничего общего с расследованием и касаются бытовых проблем: «Особенно интересно вот что, Геннадий Николаевич, за счет чего тараканы живут? Вы человек образованный, городской, так что сами понимаете — никакого пропитания для тараканов в кабинете нету <... > Может, они замазку в стеклах жрут, — задумчиво промолвил участковый. — Так сколь ее, замазки?...» и т.д.

Пародирует В. Липатов и знаменитый дедуктивный метод Шерлока Холмса. Объясняя ситуативному «Уотсону» каким образом он собирается отыскать аккордеон, Анискин делает умозаключения, руководствуясь ему одному ведомой логикой: «Я так полагаю, Геннадий Николаевич, что вор среди ночи на аккордеоне хоть раз да пискнет. Во-первых, сказать, вор молодой, во-вторых, аккордеон перламутровый, а в-третьих, Геннадий Николаевич, как вы сами говорите, два регистра... Так что идите за мной и помогите своим замечательным слухом...». Этот «дедуктивный» метод основан на знании психологии деревенского жителя. С точки зрения формальной логики, связи между тремя посылками нет, поскольку логически между собой никак не связаны молодость предполагаемого вора, внешний вид и музыкальные характеристики аккордеона. Но по «деревенской» логике участкового все три признака связаны: деревенский парень не сможет удержаться, чтобы не поиграть на красивом, перламутровом аккордеоне, наличие же двух регистров поможет опытному музыканту отличить звучание дорогого инструмента от обычной гармошки.

Все вышеперечисленные приемы, характерные для юмористической литературы появляются в повести не случайно. На наш взгляд, существенное влияние на стиль В. Липатова оказала традиция юмористической литературы. Жанр юмористического рассказа, каким он сложился в прозе конца XIX – начала XX вв. характеризует комизм характеров, сюжетов, речи героев¹. Юмористические произведения, при всем их разнообразии связывает стремление изобразить, показать сценку, случай, анекдот из жизни и сделать это максимально выразительно, ярко, в то же время, сжато, в связи с небольшим объемом рассказа. Все в соответствии с законами жанра должно вызывать смех – портрет, ситуация, диалог, поступки героев, строящиеся на алогизме, нонсенсе. Юмористически обыгрывается нарушение пропорций, оценок (значимое – второстепенное), смешение стилей (высокое – низкое) и т.д. Не будем забывать о том, что сам В. Липатов пришел в литературу из журналистики как мастер-очеркист. Умение выделить детали, создать в нескольких строках узнаваемый портрет, охарактеризовать действие двумя-тремя штрихами – эти качества, безусловно, сформированы журналистской деятельностью писателя.

В основе сюжета «Деревенского детектива» лежит не столько преступление (убийство), сколько анекдот, случай из сельской жизни – кража дорогого по деревенским меркам инструмента. Даже для милицейского романа эпохи бесконфликтности и жесточайшей цензуры это было слишком; некоторые критики видели в повести пародию на детектив². «Случай» исполняется подходящими для этого жанра персонажами – интеллигент, человек в деревне чужой, пришлый, уже потому наделяющийся комическими чертами (ученый), шестидесятилетний лейтенант (представитель власти), фельдшер (доктор), продавщица Дуська (разбитная бабенка) – все эти традиционные в юмористической литературе персонажи узнаваемы и уходят корнями в фольклор.

Побочные линии сюжета также связаны с анекдотическими ситуациями – неудачное жениховство, ревность, «бабий бунт», посрамление тунеядцев. Существенно и то, что во всех эпизодах Анискин воплощает собой не столько закон юридический, сколько «народный».

¹ Сафонова Е. В. Особенности поэтики комического в произведениях А. П. Чехова // Молодой ученый. 2013. №5. С. 471 – 474.

² Партз К. Русская деревенская проза: светлое прошлое. С. 130.

Он стоит на страже векового уклада, и судит, т.е. наводит порядок в духе патриархальных представлений о жизни: сватает продавщицу Дуську, делает строгий выговор морально неустойчивому Паздникову, стыдит городских бездельников и т.д. Основой общины является семья и труд, сам Анискин – хороший семьянин и работник, именно такими должны быть и все живущие в деревне люди. Порядок, который стремится восстановить милиционер – это порядок патриархально-колхозного мира, в котором сам Анискин играет роль мудрого патриарха. Каждому нарушителю он дает шанс на исправление.

Основные приемы в повести В. Липатова:

- театрализация, членение на отдельные эпизоды, использование элементов, способствующих визуализации происходящего;
- комическая речь, использование просторечной лексики, сочетание несочетаемых слов и понятий;
- парадоксальная логика;
- пародирование традиционных детективных клише;
- театральные жесты, мимика, речь;
- бытовые, анекдотические ситуации (кража аккордеона и т.д.)

На наш взгляд, совершенно не случаен тот факт, что пять произведений В. Липатова были экранизированы и сам писатель принимал участие в создании сценариев. Его «деревенский детектив» во многом испытывает влияние отечественной комедии 1960-х гг., расцветшей в питательной атмосфере оттепели, возвращающей в русскую культуру все многообразие народных смеховых жанров. В. Липатов создает произведение, отвечающее запросам массового читателя / зрителя. Неслучайно автор обращается к одному из самых популярных жанров масскульта – детективу, превратившегося в конце XX в. Из интеллектуального упражнения в развлекательное чтение. В. Липатов выбирает узнаваемые ситуации, использует привычных, шаблонных героев, известных по произведениям «деревенской прозы» и «колхозного романа». Ситуации, лежащие в основе сюжета, носят откровенно комический характер и не претендуют на постановку серьезных проблем. В какой-то степени В. Липатову удастся модернизировать образ сыщика из советского романа о милиции – блюститель социалистической законности приобретает черты деревенского простофили, чудака, стоящего на страже патриархального быта. Автору удалось создать типаж, полюбившийся массовому читателю, о чем свидетельствуют успешные экранизации произведений.

Сюжет самоопределения молодого поколения в повести В. Липатова «Еще до войны»

Юлия Олеговна Чернявская

В сюжете повести «Еще до войны» (1971) происходит столкновение двух типов сознания – коллективного, патриархального, представителями которого являются жители деревни Улым, и индивидуального, личного, выраженного посредством образа главной героини повести.

Патриархальный Улым, отрезанный от большого мира «непроходимыми Васюганскими болотами», «темной стеной тайги» и высоким берегом Кети¹ живет по законам нелинейного, циклического времени, напоминающим идиллические представления о крестьянском рае: здесь царит вечное лето, само время здесь как будто застыло «за два года до войны» (эта фраза повторяется 20 раз) в вечной неизменности²; неслучайно упоминание о том, что часы в деревне были только у пришедших извне – недавно вернувшегося из армии Анатолия Трифонова и прибывшей из города Раи. Но, несмотря на то, что «берендеево царство» Улыма надежно упрятано непроходимыми дебрями и болотами, его устойчивость и ощущение полной отгороженности обманчиво: «берег Кети, на котором жил Улым, висел над водой высоко» (курсив мой – Ю.Ч.). Кроме того, автор постоянно напоминает о близящейся катастрофе, что заявлено в самом названии повести. Многозначное «еще» и конкретное указание на время («война») служит постоянным напоминанием о неизбежном. После войны появятся лесозавод, сплавконтрора, кирпичные дома, сама деревня превратится в поселок; на войне погибнут, за редким исключением, главные герои повести. Об этом, задавая трагический тон повествованию, говорится в начале. «Еще» довоенный Улым, подвешенный на высоком берегу Кети, «уже» обречен в жертву прогрессу.

Линейное время советской истории до сих пор успешно трансформируется, ассимилируется Улымом. В повести упоминаются со-

¹ Липатов В. В. Еще до войны. URL: royallib.com/book/lipatov_vil/eshche_do_voyni.html. [Дата обращения 12.03.2015]. Далее текст цитируется по этому источнику.

² Так живет в Улыме «за два года до войны» Рая, притом, что приезжает она в поселок дважды с интервалом в один год. В состоянии жениховства застывает Анатолий Трифонов, не смотря на указание отца найти жену в два месяца.

бытия гражданской войны, когда погибла мать Раи Колотовкиной, получил боевые ранения ее отец, «хорошо воевал» за красных отец Анатолия Трифонова, в деревне живут сосланные кулацкие семьи. Все эти события не разрушили, напротив, укрепили патриархальную идиллию – партизан Амос Трифонов завел большое хозяйство, ударно трудятся в колхозе все улымчане, в том числе и переселенка Валя Капа, «плохо живется» в трудовом раю только лентяю Ленке Мурзину. Умирают лишь те, кто оказался за пределами Улыма, там, где царствует линейное время – мать Раи, «саратовская гимназистка», да ее отец, красный комбриг, улымский «блудный сын». В Улыме старики и старухи доживают свой бесконечный век, сидя «триста лет» на берегу Кети. В этой идиллии даже колхоз представляет собой модификацию родовой общины, где председателя называли по-родственному «дядя Петра» и слушались «беспрекословно, как слушаются старшего в староверческом роду». В повести упоминаются райком комсомола, колхоз и МТС, на крыше клуба висит плакат «Женщина в колхозе – большая сила», а Гранька, по прозвищу Оторви да брось лихо управляет трактором, однако, исторические события ничего не изменили в патриархальном укладе деревни, все это лишь знаки, носящие номинативную функцию, не меняющие сути. Мир колхозной деревни реконструируется В. Липатовым в соответствии с семантикой идиллического хронотопа¹.

Здесь живут сильные и красивые люди, будто сошедшие с полотна А. Пластова² и А. Дейнеки³: «округлые и тугие, будто теннисные мячи; девичьи груди едва помещались в широких, по-деревенски крепких лифчиках»; «новый чистый комбинезон туго обтягивал стройное тело, руки лежали на руле округло и мощно, квадратный подбородок напоминал подбородок актера Крюкова⁴ из фильма “Трактористы”». По вечерам нарядно одетые парни и девушки тан-

¹ Атрибутивные признаки идиллического хронотопа описаны М.М. Бахтиным Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература, 1975. С. 373 – 379.

² А. А. Пластов (1893-1972) – художник, лауреат Ленинской и Сталинской премий первой степени. Автор картин «Завтрак трактористов», «Весна», «На колхозном току».

³ А. А. Дейнека (1899-1969) – художник, автор картин «Хорошее утро», «Ода весне», «Будущие летчики».

⁴ Н. А. Крюков (1910-1994) – актер театра и кино, кумир до- и послевоенной молодежи. Сыграл главную роль в фильме И. Пырьева «Трактористы» (1939).

цуют танго «Утомленное солнце», поют жизнеутверждающие песни М. Дунаевского, готовят самодельный концерт. За завтраком здесь съедают полпуда вареного мяса, ловят в реке огромных карасей, вообще не пьют водку и при встрече кланяются друг другу в пояс. Так автор накладывает на идиллический топос одновременно: 1) представления о языческом рае, 2) миф о патриархальной деревне как самодостаточной и цельной, утвердившийся в литературе 1970-х у писателей-деревенщиков, 3) советские мифологемы. Миф, являющийся первоосновой сюжета, дает возможность мирного сосуществования всех трех пластов. «Колхозники» выполняют, прежде всего, свои родовые функции.

Время «за два года до войны» не соответствует реальному времени, как не соответствуют реалии колхозной деревни 30-х гг. идиллии, описываемой в повести. Автор сознательно ретуширует картину, используя мифологемы соцреалистической прозы середины XX в., в которой, по словам Е. Скороспеловой «В качестве мифологической основы повествования могут выступать как изначальные архетипы, фольклорные тексты, античные и библейские мифы, так и историко-культурные или историко-литературные мифы, т.е. сюжеты и образы истории и мировой литературы...»¹. Эти универсалии подчиняются задаче создания мифа о советской стране, в связи с чем возникает потребность в новом культурном герое, строителе и труженике, уверенно идущем в светлое будущее, чей образ тиражируется в советском масскульте: песнях, фильмах, картинах, носящих жизнеутверждающий характер. В колхозном «романе-сказке», примером которого является «Кавалер Золотой Звезды» С. Бабаевского, по словам Е. Скороспеловой, описывается «рай» колхозной деревни, посредством введения в мифологический сюжет реалистических деталей, к которым относятся «народный язык, ... имитация простонародного образа мысли, ... юмористического описания размолвок между влюбленными или представителями разных поколений»². Миф о колхозном рае популяризируется кинофильмами «Трактористы»³, «Свинарка

¹ Скороспелова Е. Русская проза XX в. (От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). Москва, 2003. С. 60.

² Скороспелова Е. Русская проза XX в. Указ. изд. С. 329.

³ С главным героем фильма сравнивают Анатолия Трифонова.

и пастух»¹, «Кубанские казаки» И. Пырьев, возникшими на волне массового энтузиазма поколения, верящего в утопию социализма. Липатовский Улым – потемкинская деревня, появившаяся в 20-х годах 20 века, проекция колхозного романа, в частности, «Поднятой целины» М.А. Шолохова, переключки с которым можно обнаружить на разных уровнях повествования.

Вторжение чужого мира, подспудно несущего угрозу идиллии, осуществляется благодаря «кривобокому» пароходнику «Смелый», заходящему в Улым каждые два месяца. Прибытие парохода является событием первостепенной важности; оно сравнивается с большим праздником, таким как Первомай или Пасха². Встречают пароход сельчане с опаской, робко и застенчиво улыбаясь, т.к. он несет с собой угрозу цельности замкнутого мирка – вести о войне в Китае, раненого на озере Хасан. Вот почему за внешней торжественностью встречи явственно проступает страх: улымчане боятся вторжения чужого, и именно на пароходе прибывает в Улым Рая, принося известие о смерти своего отца.

Прибывшая из города дочь «блудного сына» воспринимается двойственно. В доме своего дяди она занимает почетное место за столом, принимает участие в семейных играх-перепалках. Показательна в этом отношении сцена «побуживания братьевьев», свидетельствующая о том, насколько органично вошла Рая в семью на правах полноправного члена. В городе Рая была круглой сиротой – мать умерла, когда ей было семь месяцев, отец умер от старых ран. Здесь она остановится членом рода: ей «доводились родней все сорок семь улымских Колотовкиных, все пятьдесят два Мурзиных, пережившихся на женщинах из рода Колотовкиных, и даже ... остяки Ивановы и Кульманаковы, перемешавшие кровь с Колотовкиными и Мурзиными». «Два раза назад» теткой оказывается

¹ Песню из этого кинофильма «Друга я никогда не забуду...», снятого в 1941 г., напевает в финале повести Рая, что является анахронизмом.

² В повествовании конкретное время прибытия парохода – «сентябрь» переключается по ассоциативной связи к весенним праздникам Первомай и Пасхи, что, на наш взгляд, совсем не случайно. Первое мая по гражданскому календарю накладывается на христианскую Пасху, которая, в свою очередь, налагается на обрядовый комплекс троичко-семицкого цикла, связанного с пробуждением плодоносящих сил природы, пробуждением земли, первых весенних побегов, очищения). См.: Агапкина, Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. Москва: Индрик, 2002. С. 106.

сторожиха тетя Паша, «внучаткой» называет Раю дед Абросимов, во время репетиции чеховского «Предложения» Рая неожиданно обнаруживает свое сходство с Анатолием – они тоже, хоть и далекие, родственники. Так, в повесть входит еще один мотив – мотив семьи (рода) и связанная с ним тема сиротства.

В то же время «баба не баба, а просто не разбери-поймешь, кто такая», получившая за свою худобу прозвище «Стерлядка», Рая не соответствует местным стандартам и оказывается на периферии улымского мирка; ее лучшей ее подругой становится отщепенка Гранька Оторви да брось. На фоне колоритных девчат «тощая», «на парнишонку схожая» Рая живет в Улыме «странной – обособленной и замкнутой в самой себе – жизнью». Она не принимает участия в коллективном труде. Будущая «инженерша» по своему статусу принадлежит деревенской аристократии, но, по сути, выключена из общины и ритуала предбрачных игр.

Мотив брачных заигрываний проходит через всю повесть и в сублимированном виде проявляется в самом начале – в сцене вытрясания перин: «Первой вылезла на двор с полосатой, как арестантский наряд, периной молодайка Ульяна Мурзина, из тех Мурзиных, что жили на речном яру. Ульянина перина здорово пропотела и скаталась от молодой мужней жизни...». Девки старательно выбивают свои перины, заигрывая с проходящим мимо Анатолием Трифоновым. Перине Рая предпочитает жесткий потник, пропахший лошадиным потом – память об отце. Отказ от перины, способствующей, по словам тетки, наращению «женского мяса» можно считать отказом от производительной функции, и, соответственно, от участия в коллективном народном со-бытии.

В сознании Раи идет борьба между двумя крайностями индивидуального и коллективного начал. С одной стороны, она стремится стать своей в большой деревенской семье. С другой стороны, она «взбрыкивает», т.е. проявляет свои, индивидуальные склонности, выходящие за рамки общинных отношений. Так, на празднике окончания сенокоса Рая готова принять приглашение на танец от Ленки Мурзина, только что подвергнутого коллективному поношению. В трудовой общине Ленка является неприкасаемым, принять приглашение которого, значит опозорить себя и семью. Но Рая видит его ум и доброту, он кажется ей «потешным ... и симпатичным», т.е. для нее важна его внутренняя суть, а не положение в общине. Ее до слез

обижают заигрывания Витальки Сопрыкина, за что она получает отповедь от сторожихи тети Паши¹. Наконец, она откажется танцевать с Анатолием Трифоновым из соображений этико-психологического характера, что тоже будет расценено как странное поведение.

Рая переживает своего рода двоеение. Она включается в природные ритмы и течение улымской жизни, меняет «неприличную» городскую одежду на деревенскую, встает с петухами, ест из общего котла, перенимает особенности местного говора. Но ее индивидуальность невозможно спрятать за специфическим диалектом и одеждой, что проявляется по ходу повести все чаще: она не просто принимает нормы и поведение, слушая старших, как это делают остальные члены общины, а совершает поступки, повинувшись не всегда осознанным ею самой импульсам. Рая не становится частью общинного мира, не растворяется в окружающей ее патриархальной среде, она вбирает ее в себя, повинувшись внутреннему наитию. Происходит это помимо ее воли, само собой, постепенно. Апофеозом приобщения к новой жизни с ее природными ритмами становится сон на берегу Чирочьего озера, куда Рая пришла в поисках тишины и покоя. Этот сон становится метафорой приобщения Раи к живительной силе земли, пробуждения в ней женского начала. Проснувшись, «Рая чувствовала покой, уверенность в себе, несуетность. <...> Новым, незнакомым самой себе человеком поднималась с земли Рая Колотовкина». Эта новая Рая понимает, что «жить следует медленно и бездумно, как осокори над головой, как вечернее небо, как темнеющая река. В этом мире все было правильным, естественным <...> как свет ранней луны <...>; все было целесообразно на этой земле, где... луна сменяла солнце, а солнце – луну...».

Новое состояние Раи поднимает ее на недостижимую высоту – выше патриархально-бытового уклада на уровень бытийный, вечный. Она обретает способность видеть и понимать все вокруг: «без ее участия по каким-то бабьим, чуждым Рае законам <...> во внутреннем мире девушки ... царили покой и улаженность, мудрость и прозрение, словно Рая становилась ясновидящей». С этой высоты Рая способна услышать крик птицы за лесом, увидеть то, что про-

¹ Своеобразный эротизм в отношениях между холостыми парнями и девушками (до установленных пределов), допускается и, более того, приветствуется в народной культуре. См.: Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. Москва: Индрик, 2002. С. 513.

исходит за ее спиной, наконец, полюбить Анатолия. Их отношения не похожи на брачные игры деревенской молодежи. Оказавшись в лесу, они молча сидят рядом, растворяясь в окружающем мире. Ведущей в этих отношениях является «новая» Рая, видящая плывущий по реке обласок Николая Кульманакова, способная «сто лет» просидеть на берегу Кети.

Пробуждение природного, космического начала, влекущего за собой принятие всего окружающего мира, и спокойное созерцательное отношение к жизни, вечное, вне-временное, над-индивидуальное никак не соотносится с миром патриархальным, целиком и полностью уходящим в быт. Именно поэтому Анатолий и Рая стремятся уйти подальше от деревни, на берег озера, в лес, туда, где исчезает время и пространство: «Потом они ... куда-то шли – в голубое и прозрачное, с ними происходило что-то такое, что сделало все вокруг зыбким и нереальным...».

Столкновение ее умиротворенного природного состояния с патриархально-бытовым приводит к катастрофе, ведь «новая» Рая не задумывается о конкретном: выходить замуж и оставаться здесь, или ехать в город учиться? Немудрящие вопросы любящих родственников приводят к вспышке: «Не собираюсь я идти замуж – вот что... <...> Не нужен мне ваш Натолий! – насмешливо продолжала Рая ... Вон чего еще придумали: Натолий! Да кто это замыслил? Кто, я вас спрашиваю?». Практически идентичная сцена происходит во дворе Трифоновых, где ситуация усугубляется провокативным поведением соперницы – Вальки Капы. Здесь Рая идет еще дальше, она «мордует» Вальку, разбрасывает мужчин, пытающихся ее остановить, и кричит, обращаясь ко всем жителям Улыма: «Плевала я на вас! На всех плевала!».

Раздвоение Раи, обусловленное внутренней борьбой коллективного и индивидуального приводит к непоследовательным и противоречивым поступкам, что ставит в тупик не только окружающих, но и ее саму. Крикнув во всеуслышание: «Не нужен мне ваш Натолий!», уже на следующий день Рая объявляет, что собирается выйти за него замуж. Внутренняя дисгармония передается через жесты: «Рая хотела совсем грозно встряхнуть руками, расхохотаться презрительно, но голос у нее вдруг сорвался, руки опустились, и слезы медленно потекли по щекам...; она спотыкалась и падала, ... и очень долго не могла подняться по лестнице, переступала ногами

безрезультатно, как в кошмарном сне, а луна тщательно освещала ее». Рая ведет себя как одержимая: «незнакомые, темные и слепые силы поднимались, захлестывали Раю, отнимая разум и способность владеть собой». Если жизнь улымчан определяется прагматикой, функционированием рода, то Рая действует импульсивно, непоследовательно.

Отношения между Анатолием и Раей, с точки зрения коллектива невозможны, более того, губительны: «Погубишь ты себя, Райка, честное слово!» – говорит брат Андрюшка. «Натолый-то с тобой погинует!» – подхватывает Валька. О гибели говорит в сцене прощания и Анатолий: «Мне пулю в лоб себе послать надо <...> Мы друг дружку сгубим...». Еще на скамейке в лесу Анатолий смотрел на девушку рядом с ним «странно-отчужденно и робко... «Кто ты такая? ... Как случилось, что ты опираешься на мое плечо, а я не могу понять, кто ты есть? И почему я, Анатолий Трифонов, сижу с тобой?». Этого не может объяснить и понять сама Рая, обретшая сверхчеловеческую способность, поднимающую ее над всем остальным миром и заставляющую делать то, что она делает.

Новая Рая разительно отличается от прежней. В начале повести, оказавшись в колхозном клубе, она почувствовала дурноту под пристальными взглядами жителей деревни. В финале, стремясь найти своего возлюбленного, Рая в том же клубе прерывает концерт, вызывая на серьезный разговор своего дядю. И председатель колхозной общины вынужден уступить напору своей «племяшки»: «... Ну-ка, подними голову, дядюшка, и говори, где Анатолий... Быстро! – Знать не знаю! – пробормотал дядя и, помолчав, сказал тоскливо: – До чего же ты, Раюха, на брата Николая схожая! Тебе бы дивизией командовать...».

Также бесстрашно, как она набросилась на Вальку Капу, Рая бросается на поиски любимого в ночную тайгу; превращаясь из девочки в сильную, волевою женщину. Теперь окружающий мир оказывается лишен своей первозданной умиротворенности, в восприятии Раи он вдруг обнаруживает свою искусственность: «деревня лежала под луной немая и от этого страшная – стояли на берегу неживые осокори с жестяными листьями, лунная полоса на воде казалась вставной и тоже металлической, сама луна висела одиноко, словно над выжженной зноем пустыней; все вокруг было первобытно, дико, и Рая оглохла от тишины» Поднявшись в своем индивидуалистиче-

ском протесте против улымского мирка, Рая обнаруживает его условность, ненатуральность: «колхозный рай» теряет душу, превращается в фальшивку, набор мертвых предметов. Рая перерастает этот ставший вдруг фиктивным, ненастоящим мир. Она бросается дальше – в самое сердце тайги на поиски возлюбленного.

Согласно В.Я. Проппу дом в лесу означает место инициации героя, а в волшебной сказке, переосмыслившей древние обряды, изба Яги служит пограничной заставой в иной мир¹. Именно в лесу (т.е. ином мире) герой волшебной сказки наделяется особым знанием и мудростью, способностью преодолевать любые препятствия, возникающие на его пути. Рая проходит испытание подобно сказочному герою, ее инициация завершает квест. В. Липатов сознательно проводит параллель со сказкой: «Под замшелыми раскидистыми лиственницами стоял дом не дом, сруб не сруб, а небольшая крепость, ... защищенная ... островерхим частоколом <...>. Не сон ли это? Не выйдет ли из-за лиственниц подпоясанный лыком мужичок с ноготок, не проскачет ли на сером волке Аленушка с Иваном-царевичем, нет ли под домом курьих ножек?». В сказочном лесу все предстает в ином свете: «подружка Гранька уже надела накомарник и походила на лиственницу – такая же слепая, глухая, дремучая...». И Анатолий здесь выглядит иначе, нежели в колхозном, «человеческом» мире. Можно сказать, в избешке открывается его истинная суть. Это не красавец-тракторист, похожий на артиста Крючкова, это «грязный, несчастный <...> нелепый и жалкий человек;... Рая чувствовала потребность ..., варить ему щи и... накормив, укладывать в кровать и убаюкивать, напевая детскую песенку». У Раи возникает чувство всепрощающей, безусловной любви мудрой и любящей матери к своему сыну.

Рая, подобно Ивану-царевичу преодолела все препятствия, чтобы спасти прекрасную царевну, но «царевна» вновь оказалась во власти коллективно-патриархальных чар: «Так что погинем мы друг от дружки... А я не хочу, чтобы тебе плохо было, Раюха...», – говорит ей Анатолий. Узнавания женихом своей невесты не состоялось: если Рая видит в нем родного человека, то «младший командир запаса» свою инициацию в лесной избешке не прошел. Он как будто забывает о той гармонии, которую обрели они с Раей на берегу лесного озера и отказывается от возлюбленной. В поведении и голосе

¹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва: Лабиринт, 2000. С. 42.

Раи нет вызова, наоборот, появляется покорность, связанная с предощущением своей судьбы: «Чего же мы будем делать, Толенька?— по-бабы обреченно вздохнув, спросила Рая.— Как дальше-то будем жить?» (курсив мой — Ю.Ч.). Этот вопрос, начиная с жены протопопа Аввакума Марковны, задавали в той или иной форме все героини русской литературы, обращаясь к своим возлюбленным и мужьям за помощью и поддержкой. В данном случае, на наш взгляд, наречие «обреченно» свидетельствует о том, что Рая уже знает ответ и заранее смирилась со своей участью. Трагедия усиливается тем, что в момент прощания она наконец-то обретает чувство дома, пробуждавшееся постепенно с самого приезда в Улым, на уровне ощущения «серого пространства». Впервые Рая испытывает «чувство беспричинной радости, полной до озарения», ощущает счастье обретения семьи в сцене «побуживания братьевьев». Окончательно это чувство проснулось в тот момент, когда возвращение в родной дом стало абсолютно невозможным. Она была на заимке в раннем детстве, когда «титешнюю» ее прятали от белогвардейских банд. Вот почему «вдруг возникло такое чувство, словно Рая не прощалась с этим дремучим миром, а, наоборот, наконец-то вернулась к нему после длинных и печальных блужданий по свету. <...> Она была дома, дома, дома...».

Рая возвращается в свой дом-лес и находит суженого, но дом и жених не признают своей хозяйки и невесты. Запоздалая попытка Анатолия догнать Раю обречена на поражение — она уплывает прочь, в свою «безвестную дальность», и сказочный «двухголовый конь, похожий на Змея Горыныча» не догонит белый пароход — символ неживого, железного. Слова, которые так и не произнес Анатолий, она услышит от «подменного» жениха Леньки перед посадкой: «Не уезжай, Стерлядка, — неожиданно тихо попросил Ленька. — Не уезжай, я тебе реплик давать буду! — И заорал: — Хотишь, я с тобой поеду! Хотишь?».

Так, в течение одного лета Рая успевает прожить целую жизнь. Из «девчонишки», ступившей на берег Улыма, она превращается в женщину, стремящуюся обрести возлюбленного, способную бросить вызов всему миру, а в конце — в старуху, мудрую, покорную своей судьбе. Об этом в финале повести дважды упоминает автор: «Рая чувствовала себя взрослой, устало-старой»; «Рая по-старушечьи сморщилась». Так, Рая превращается в мудрую старуху, принима-

ющую неизбежность утрат, предощущающую страшную беду, которая вот-вот разразится над ничего не подозревающим миром. Тему старости продолжает описание парохода, на котором уплывает Рая: «пароходишко подхватило сильное кетское течение, потащило вниз в жалком виде – скособоченного, безвольного, старенького».

Отплытие на «стареньком», «скособоченном» пароходе по реке вызывает ассоциации, связанные с мифологическими образами смерти. Если учесть, что город, куда уплывает Рая, ассоциируется в ее воспоминаниях с умирающим отцом и не-домом (отец так и не женился, подолгу отсутствовал, хозяйство вела домработница), можно сделать вывод о логическом завершении этого семантического ряда.

Патриархальная идиллия обнаруживает свою несостоятельность в столкновении с носителем индивидуального сознания. Рая проживает весь жизненный цикл и пере-растает, пере-живает улымскую идиллию. Она возвращается в «отчий дом», где уже пережила символическое рождение после смерти своей матери – именно избушка сохранила ее и сберегла от гибели. Вот почему так легко приобщилась она к природному миру, оберегаемому глухой тайгой, лесными зверями и птицами (хозяйкой которых, согласно В.Я. Проппу, Яга и является). Отсюда и ее способность понимать лист осокоря над головой, крик ночной птицы за лесом, спокойное течение Кети. И возвращение в родной дом-лес оказывается этапом, завершающим жизненный цикл. Рая не попытается вернуть Анатолия, но спокойно и деловито приготовится к отплытию: «Рая была никакой – не сердилась и не радовалась, не любила и не ненавидела, не испытывала страданий, но и не была счастливой». После посадки на пароход Рая сразу забьется в каюту, чтобы «свернуться под сереньким одеялом» и проспать до утра. Обретшая способность к предвидению, и, вместе с тем, мудрому принятию жизни, Рая отдастся течению реки Кети. Этот сон под «сереньким одеялом» становится аналогом смерти. Поэтому Рая не имеет своей послевоенной судьбы – говоря о будущем поселка, повествователь даже не упоминает о ней.

Развязка готовилась исподволь, постепенно. Еще за две недели до вечера в кедраче, Рая неожиданно просыпается с мыслью: «Пропала я!» и со слезами вспоминает умирающего отца. Это неожиданное прозрение невозможно объяснить рефлексией по поводу нежелания двух семей брака между Анатолием и «Стерлядкой», поскольку тогда отношений между ними еще не было. В следующий раз озарение случится так же неожиданно: «А Райка-то Колотовкина пропала!

Пропала Райка...» – скажет сама себе Рая перед тем, как броситься на поиски Анатолия. И здесь же, без паузы: «Река называется Кеть! – неизвестно почему и для чего прошептала она. – Течет река Кеть...».

Рая предчувствует свою судьбу и невозможность счастья, отсюда и воспоминание о единственном, по-настоящему родном человеке из линейного времени. Ее отец, выходец из Улыма, никогда более в родную деревню не возвращавшийся, женился на «саратовской гимназистке», знавшей французский и латынь, которую он любил всю свою жизнь. Индивидуалистический выбор, предначертанный отцом, предстояло сделать и Рае. Принятие своей судьбы объясняет ее эпическое спокойствие в сцене прощания с Анатолием и перед отплытием. Река – символ пути, движения, противопоставляется подвешенному над водой неизменному Улыму.

В финале повести, как и в ее начале, автор переходит к сугубо реалистическому описанию обыденной, текучей жизни, по сравнению с которой «улымская» часть кажется срежиссированным спектаклем, состоящим из смеховых сцен с участием известных по роману «Поднятая целина» персонажей – здесь есть и свой дед Щукарь, и ряженные пейзажи, говорящие на колхозном воляпюке. В финале исчезает и авторская ирония, сопровождавшая всех без исключения героев на протяжении «колхозной» части. В. Липатов уходит от клише «колхозного романа», что объясняет развязку, когда Рая, подобно столетней старухе, покорно принимает утрату самого любимого и дорогого, что может быть на земле – дома, семьи, любимого. Логика сюжета и выбор центральной героини повести убеждает, что В. Липатов не только переосмысливает традицию жанра, но и приходит к проблематике онтологической прозы 1970-х гг., с наибольшей полнотой выразившейся в творчестве В. Распутина, В. Астафьева, В. Белова.

По словам Т.Л. Рыбальченко, «эсхатологизм писателей-деревенщиков, осознающих современную ситуацию как ситуацию исчезновения патриархальной деревенской культуры, способствовал мифологизации исчезающего уклада, его целостному образу в сознании, возвращению к началу, к моменту рождения, когда и возникает закон будущего существования...»¹. Своеобразную попытку такого рода

¹ Рыбальченко Т. Л. Образы аборигенов в прозе В. Распутина и В. Астафьева («Прощание с Матерой», и «Царь-рыба»). URL: <http://astafiev.sfu-kras.ru/wp-content/uploads/2013/04/Obrazyi-aborigenov-v-proze-V.Raspulina-i-V.Astafeva.-Ryibalchenko-T.L..pdf>. (дата обращения 08.03.2015).

предпринимает в своей повести и В. Липатов. Но сюжет обращения к корням с целью обретения смысла существования на лоне первозданной природы оказывается исчерпан. Ограниченным и неглубоким оказывается улымский мирок для личности в процессе самоидентификации. Слишком просты и предсказуемы люди, живущие по раз навсегда установленным правилам; «первобытной» и «глухой» пустыней оказывается прежде казавшийся одухотворенным природный мир. Это Рая в собственном сознании наделяла окружающий мир теми качествами, которые казались изначально ему присущими, – глубиной и ощущением полноты бытия. Её личностной силы оказалось достаточно для того, чтобы пробудить неведомое и непонятное в семейно-бытовом мире Улыма индивидуальное чувство любви у Анатолия, чуть не приведшее его к самоубийству. Замкнутый мир Улыма живет по раз навсегда заведенному порядку, бездумно выполняя свою основную биологическую функцию воспроизведения. Патриархальный мир не способен принять личность, живущую по законам развития, а носительница индивидуального сознания переживает трагедию невозвращения к корням.

Функции интертекста в романе В. Липатова «И это все о нем»

**Юлия Олеговна Чернявская,
Сергей Юрьевич Колмаков**

В романе В. Липатова «И это все о нем» (1974) цитируются, пародируются, упоминаются произведения целого ряда писателей, в том числе, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, Дж. Свифта, А. Дюма, К. Чапека, И. Ильфа и Е. Петрова и т.д. Особая роль отводится классике мировой литературы («Тысяча и одна ночь», «Евгений Онегин», «Девяносто третий год», «Хижина дяди Тома», «Над пропастью во ржи»). Роман буквально пронизан чужими текстами, выполняющими, на наш взгляд, важную сюжетно-образующую функцию.

Начинается повествование с прибытия в Сосновку капитана милиции Прохорова для расследования обстоятельств гибели Евгения Столетова. Прохоров представляет собой маску автора; он являет-

ся демиургом текста, состоящего из цепи историй, в центре которых оказывается Евгений. Название романа и сюжетообразующий принцип взяты из сборника сказок «Тысячи и одной ночи». В первой главе Прохоров знакомится с отчетными документами: скрупулезно составленным описанием места гибели, характеристикой погибшего и обращается к участковому Пилипенко с неожиданной просьбой: «Лучше расскажите тысяча вторую сказку Шехерезады. Я хочу, чтобы вы закончили словами: «И это все о нем!» ... Вы, наверное, заметили, Пилипенко, что безымянные авторы «Тысячи и одной ночи» историю каждого героя заканчивают гениальными словами: «И это все о нем!». И далее: «Дело нельзя начинать с фразы: «Двадцать второго числа мая месяца на полотне железной дороги...». Хорошую кашу можно сварить только тогда, когда начнешь так: «Жил-был в Сосновке двадцатилетний парень Женька Столетов. Глаза у него были голубые, нос курносый, любил он пельмени с уксусом...» И как только вы дойдете до слов: «И это все о нем!», я скажу, что произошло поздним вечером двадцать второго мая...»¹. Т.е. Прохорова не удовлетворяет официальная форма протокола, предложенная участковым инспектором. Он предлагает модель повествования, определяющую структуру сказок Шехерезады. Таким образом, Прохоров претендует на роль автора-демиурга, создающего собственный текст.

Более того, едва ступив на берег, сыщик начинает пересоздавать реальную Сосновку в соответствии со своими представлениями о деревне: «Он увидел то, что ожидал увидеть, – несколько десятков стандартных домов из брусчатки, выпирающий из деревянного ансамбля здоровенный, но тоже бревенчатый клуб, гаражи, механические мастерские...». Для начала Прохоров переименует «поселок» в «деревню», представляя себе соответствующие варианты поведения сельчан. Так, беседа с начальником сосновской пристани ведется на двух уровнях – реальном и воображаемом: «А чего вы, гражданин, к слову сказать, никуда не идете? – спросил строгий пристанский мужчина. – Чего вы, например, стоите на месте? <...> Чудак! Уселся бы вместе с Прохоровым на бревнышко, закрутил бы вершковую самокрутку, назвав собеседника по имени-отчеству, завел бы разговор о жене, о детях, о соседях, о пароходном пиве, о

¹ Липатов В.В. И это все о нем. URL: http://royallib.com/book/lipatov_vil/i_eto_vse_o_nem.html (дата обращения: 15.09.2015). Далее текст цитируется по этому источнику.

телеграфном столбе, который протяжно поет зимними вечерами...». Так Прохоров выстраивает и обустройства пространство в соответствии со своими ожиданиями и представлениями: участкового Пилипенко просит достать медный рукомойник с шишечкой, ушат, пахнувший сырым деревом и лягушками, мечтает о том, как будет каждое утро купаться в реке и т.д.

По тому же принципу строятся и отношения со свидетелями, подозреваемыми; Прохоров создает на основании протокола допросов собственную, «литературную» версию происшедшего. То есть объективная реальность проходит в сознании Прохорова обработку, превращаясь в текст, а плодом его труда и станет роман, построенный по принципу сказок Шахерезады, где каждая глава будет представлять законченный рассказ из жизни главного героя.

Так выстраивается авторская повествовательная стратегия: главы в романе условно можно поделить на «документальные», в которых описывается сам процесс расследования и главным героем которых является следователь Прохоров, и «романные», представляющие собой литературно обработанный рассказ с героем (Столетовым) в центре событий. Разрыв между частями обыгрывается началами и концами каждой главы. Прерывая «объективный» рассказ свидетеля, Прохоров предлагает фразу, с которой, по его мнению, должно начинаться повествование, и в следующей главе «подхватывается» и продолжается предложенный «литературный» вариант, превращающий «протокол» в художественное произведение. Например: «Вы упрямец, Андрей Лузгин! – недовольно сказал Прохоров. – Я вас просил рассказывать откровенно, а вы... <...> Советую начать так: «В тайге еще жили майские холодные снега...» Подходит? Андрей вздохнул: – Подходит!.. В тайге еще жили...

...в тайге еще жили майские льдистые снега, лужи в лесосеке покрывала радужная нефтяная пленка....».

Подобная повествовательная стратегия позволяет вспомнить еще один роман, в котором используется прием «текст в тексте»; речь идет о «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова, впервые опубликованном в 1967 г.

С точки зрения Ю.М. Лотмана, благодаря использованию этого приема, «текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрали-

зованный смысл и т. Д.»¹. Вводя в повествование фигуру сыщика-повествователя, автор подчеркивает двойственную природу текста: детективную, с Прохоровым в центре, и романную, герой которой сопоставляется с романтическими персонажами классической литературы. Став демиургом текста, Прохоров «пишет» свой собственный «детектив», в котором главным героем является не сыщик, а жертва. Отличие от «Мастера и Маргариты» заключается в том, что Прохоров становится рассказчиком или со-рассказчиком разных авторов, т.е. прохоровский текст состоит из множества отдельных текстов, принадлежащих «объективным» персонажам – Андрею Лузгину, учителю Радину, Аркадию Заварзину и т.д. Изначально коллективный «народный» вариант проходит обработку, а Прохоров выступает в роли сказителя, создающего «классический» извод. Важно и то, что обращаясь к Лузгину, Прохоров ждет от него «достоверного», то есть живого, непосредственного рассказа, не имеющего ничего общего с «объективным», протокольным свидетельством («Я вас просил рассказывать достоверно, а вы...»). По логике автора литературный текст оказывается достовернее официальной версии рассказчика.

Не случайно поведение следователя кажется окружающим (например, Пилипенко) странным, что отмечается в рефлексии самого Прохорова. Беседу с родственниками погибшего и допрос главного подозреваемого он оставит напоследок, как будто заранее зная, что официальная версия расследования недостоверна и предполагаемый убийца невиновен. Роль Прохорова не исчерпывается его «детективной» функцией, он похож не на сыщика, расследующего обстоятельства преступления, скорее, на творца, стремящегося выстроить текст сообразно своей логике и заранее подготавливающего эффектный финал.

Круг чтения Евгения Столетова – еще один прием, позволяющий выйти за рамки повествования и активизирующий читательское восприятие. Последовательно вводимые в текст романа произведения расширяют представление о личности главного героя и способствуют проникновению на новые уровни осмысления произведения.

Упомянутый в самом начале роман Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» сыграл важную роль в формировании личности героя:

¹ Лотман Ю.М. Текст в тексте. URL:old.eu.spb.ru/ethno/courses/conspects/lotman_codes4.doc (дата обращения: 21.09.2015).

«он перечитывал ее бесконечно часто и каждый раз втихомолку плакал <...> Женя говорил, что портреты стариков негров в кабине трактора мешают ему быть восторженно-счастливым», вслед за Прохоровым именно так будет воспринимать роль «Хижины дяди Тома» читатель. Роман Бичер-Стоу способствовал формированию такого качества героя как обостренное чувство справедливости. Сопереживая угнетенным неграм, Евгений не мог спокойно мириться с несправедливостью, какие бы формы она ни принимала. Так, вместе с «Хижинкой» в роман В. Липатова входит тема «униженных и оскорбленных». Можно объяснить столь экзотический выбор условиями советской действительности 1970-х гг. когда не могло быть и речи об изображении социальной несправедливости в Советской стране в любых формах и проявлениях. При «развитом социализме» страдать могли только угнетенные народы капиталистических стран, т.е. В. Липатов использует «Хижину», продолжая, с одной стороны, гуманистическую традицию русской литературы XIX в., с другой – чтобы объяснить максимализм героя в его неравной борьбе со злом, воплощением которого станет мастер Гасилов.

Важную роль играют в романе «Девяносто третий год» Виктора Гюго и «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. Эти произведения упоминаются в разговоре Прохорова с учителем Радиным, который делится своими воспоминаниями о герое. Эмоциональное переживание Евгением смерти Говена из романа Гюго во многом спровоцировало его ссору с учителем литературы Сапожниковым.

«... Женька дочитывал последние страницы романа Гюго «Девяносто третий год» <...> Не ведая беды, Женька перевернул последнюю страницу, вздохнув протяжно, дочитал роман до последней точки <...> «Я тоже умру!» - спокойно подумал Женька...». Далее повествование переносится на урок литературы, который проходил на следующий день. Во время урока между Столетовым и учителем Борисом Сапожниковым возникает конфликт. Учитель отходит от канонической трактовки образа Онегина как «лишнего человека» и излагает ученикам собственную интерпретацию, называя Онегина сильной личностью, а Ленского – «самолюбивой посредственностью». В ответ Столетов бросает в лицо учителю крамольные слова: «Плохо жить, если Ленский — посредственность! ...Я не хочу, чтобы он был таким!».

В этот момент со Столетовым происходит то, что можно назвать измененным состоянием сознания: он испытывает сильное голово-

кружение, ощущает тяжесть в сердце, и как следствие этого, окружающие его знакомые люди и предметы вдруг предстают в неожиданном новом свете: искажается окружающее пространство, застывает лицо Андрюшки Лузгина, а сам учитель Сапожников обнаруживает свою искусственность, фальшивость. Столетову открывается истинная суть явлений, скрывающаяся прежде за знакомыми формами: золотое кольцо на пальце учителя кажется ему «тонким», «купленный в городе галстук» - самодельным, прядь на лбу - «картинной», а глаза оказываются похожи «на шарики от детского бильярда». Учитель обнаруживает свою искусственность, более того, несостоятельность как человеческую, так и профессиональную, не случайно Столетов, называет его «неживым», «придуманым». Претензия на свободомыслие оказывается маской, под которой прячется та самая «посредственность», которую учитель только что бичевал. Так, переживание смерти литературных героев (Говена и Ленского), помогают Столетову обнаружить искусственность, «поддельность» учителя, претендующего на роль свободомыслящего человека. Персонаж (Ленский) оказывается живее своего интерпретатора («не хочу, чтобы он был таким» - говорит Столетов, как бы подразумевая бытийность литературного персонажа, в отличие от искусственности, сделанности учителя).

Столетов – наивный романтик и, подобно Ленскому, восторженно воспринимая этот мир, ставит искренность выше, чем верность логике, что делает его нравственнее и живее окружающих его людей. Конфликт между Столетовым и Сапожниковым происходит из-за утверждения превосходства рациональных качеств над духовными. Ленский, в отличие от Сапожникова, для Столетова живой, а не «придуманный», созданный «тип».

Важной деталью является и то, что прежде чем начать свой монолог о превосходстве Онегина над Ленским, учитель заявляет, что отходит от официальной версии учебника и высказывает свое личное мнение. «В учебнике – для экзаменов, в классе – для души» - именно так воспринимались в классе высказывания учителя. В советскую эпоху, время господства идеологических схем, подчиняющих себе, в том числе, и трактовку литературных образов, поведение учителя можно было назвать умеренно диссидентским. В то же время ситуация, в которой прогрессивный учитель отступает от общепринятой практики, свидетельствует о расколе в духовной жизни

ни людей – учитель должен учить в соответствии с определенными идеологическими установками. Этот эпизод свидетельствует о существовании двойных стандартов в обществе, где на словах одно, а в сознании – другое. В столкновении с учеником молодой учитель проигрывает, т.к. его пугают и огласка происшедшего, и возможные последствия: начальство проявит интерес к неортодоксальным высказываниям педагога, что для последнего закончится плохо. Столетов понимает причину его страха и приносит свои извинения, демонстрируя, таким образом, свое моральное превосходство.

«Онегиным», т.е. холодным рационалистом и врагом Столетова в романе В. Липатова становится мастер Петр Петрович Гасилов. Тут стоит учитывать саму трактовку Онегина в романе «И это все о нем», так как автору важно было выделить лишь определенные черты персонажа. Гасилов, как и Онегин, рассудочный эгоист. Не случайно Людмила Гасилова рассказывает Прохорову о том, что Столетов не раз проигрывал Гасилову в «дурака», так как у Петра Петровича все карты к концу игры были просчитаны. Автор проводит параллель с тем, как «в дураках» оставался Евгений и при попытках как-то переубедить Петра Петровича во время их встреч. Сила на стороне Гасилова, – его холодный ум позволяет наперед рассчитать все ходы в игре со Столетовым.

Герои всех указанных выше романов сталкиваются с конфликтом мнимых и действительных ценностей. Герои литературных произведений идут против ложных идеологических установок и погибают, утверждая идеалы высшей справедливости. Погибает романтик Ленский в столкновении с рассудочным Онегиным, погибает Говен, для которого честь и совесть оказываются важнее, нежели антигуманные правила и законы. В романе «И это все о нем» В. Липатова гибель героя также происходит вследствие «выпадения» Столетова из существующей идеологической системы. Значимо и то, что именно литературные произведения и их герои способствуют формированию характера Столетова, а не окружающие его реальные люди. Персонажи классических произведений литературы подсказывают Столетову каким должен быть настоящий, не «придуманный» человек.

Еще одним знаковым произведением, упоминаемым в романе, является «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера. Об этом произведении заговорит с Прохоровым Кирилл Бойченко – второй секретарь райкома ВЛКСМ. По словам Бойченко «сэлинджеровские утки

потрясли Женю <...> – Вы помните: в окружении Холдена Колфилда не нашлось человека, который мог бы ответить на вопрос подростка: «Где зимуют утки, когда замерзает пруд в центральном парке Нью-Йорка?». Женя сказал: “Хочется, чтобы всегда был человек, отвечающий на вопрос, где они зимуют”». Эта проблема Евгения беспокоит не случайно: сам герой находится в ситуации, когда никто не может дать ему внятного ответа на мучающие его вопросы. Как и Колфилд, он тяжело принимает сложившиеся в поселке порядки, разочаровывается в учителе, вступает в конфликт с самой системой. Поведение Евгения за семь месяцев до его смерти похоже на состояние, в котором пребывает герой Сэлинджера – сомнение и разочарование. Внутренний конфликт Евгения связан с происходящим на лесосеке, с Людмилой Гасиловой и ее отцом. Со временем Евгений начинает понимать, что гасиловщина¹ – это не просто группа конформистов под руководством одного человека (Петра Петровича Гасилова), грамотно расставившего нужных ему людей по своим местам, а нечто более серьезное, чем он представлял ранее. В споре с дедушкой Егором Семеновичем, Евгений говорит, что не знает, как бороться с Гасиловым: «Дед, мой революционный дед, как ты не понимаешь, что тебе было легче! Этот белый, этот красный, этот зеленый, этот фиолетовый в крапинку... А Гасилов – бесцветный! Он даже не серый, он никакой». Сомнение главного героя заключается и в том, что Столетов не уверен: кто на его стороне, а кто против? Разочарование и сомнение Евгения возрастает, как и у Колфилда, на протяжении всего романа. Стремление найти человека, способного ответить на вопрос – куда летят утки, раскрывают проблему поиска ответов на мучающие героя вопросы, а также поиска опоры для их решения.

Одним из последних в романе упоминается «Дон Кихот» Сервантеса. С этой книгой автор нас сталкивает уже ближе к развязке, когда следователь Прохоров приходит в дом Столетова для беседы с родственниками погибшего. Эту книгу он находит среди прочих в комнате героя, читавшего книги по настроению, совпадающему с настроением произведения. Это подводит нас к мысли о том, что на протяжении всего романа состояние, характер и даже мировоззрение Евгения Столетова последовательно изменялось от романтиче-

¹ Напрашивается еще одна литературная параллель с романом И.А. Гончарова «Обломов».

ски-восторженного (Ленский), до ироничного (дон Кихот).

Роман Мигеля де Сервантеса любопытен по двум причинам: в каком контексте он упоминается в романе и как он соотносится с образом главного героя. «Дон Кихот» замышлялся автором как пародия на рыцарский роман, где высмеивались характерные черты этого жанра. Главный герой – пародия на рыцаря, поскольку куртуазная эпоха давно в прошлом, да и сам он не обладает соответствующими высокому герою возможностями. Наперекор своему нерыцарскому времени рыцарь Печального Образа пытается возродить утраченные идеалы – веру в справедливость, честь, достоинство человека. Евгений начинает борьбу с системой, что и делает его похожим на главного героя романа Сервантеса. Общество отстранено от идеалов, за которые борется Евгений, и у него нет тех способностей или навыков, которые помогли бы ему в борьбе, сам он попросту смешон. Неслучайно после гибели Столетова борьба с Гасиловым на лесосеке прекратилась, а «забастовка наоборот» была свернута его соратниками.

Все указанные произведения связывает общая черта – они повествуют о жизни и смерти героя, бросившего вызов обстоятельствам, вставшего на защиту чести и справедливости. Тема смерти-жизни становится одной из центральных в романе уже потому, что в самом начале мы узнаем о гибели главного героя – именно для расследования причин смерти Столетова и приезжает в Сосновку Прохоров. В отличие от традиционного детектива, в котором убийство становится лишь завязкой, а сам сюжет строится на процессе расследования¹, В. Липатов сосредоточивает внимание на жертве – главном герое произведения. Выплетая свою «сказку», В. Липатов заставляет нас все время переходить грань между «реалистическим» и «вымышленным» сюжетами. В эпизоде с учителем «реальность» оказывается на поверку полной своей противоположностью и в «жизненности» уступает литературному произведению, а литературный герой оказывается реалистичнее человека из жизни. Такого рода игра приводит к ощущению достоверности главного героя по сравнению с остальными персонажами, вводимыми в «документальный» пласт романа; Евгений оказывается сильнее и ярче, его образ оказывает эмоциональное воздействие на читателя, застав-

¹ См. об этом, напр.: Зоркая Н. Проблемы изучения детектива: опыт немецкого литературоведения // Новое литературное обозрение. 1996. №22. С. 65 – 78.

ляет соперничать, он становится главным и самым деятельным героем романа. И это не случайно.

По мнению О.М. Фрейденберг сюжет сказки возник из крупных циклов – солнечно-хтонического и плодородия-смерти. При этом «цикл плодородия складывается в сюжетную схему о гибели и оживании. ... Основные интерпретации: разлука-потеря и соединение-нахождение. Композиция дает смерть и воскресение»¹. Используя сказочную модель, В. Липатов возвращается к традиции первобытного мышления, согласно которому смерть являет собой «начало обновленной жизни»². О жизненности – бессмертии героя свидетельствует и его фамилия – «Столетов», т.е. живущий сто лет (в значении длительной протяженности, не ограничиваемой физиологическими сроками). В этом отношении значимым оказывается и образ реки, которой начинается и заканчивается произведение. В самом начале в поселок по реке прибывает следователь Прохоров, он же в финале встречает обской пароход: «Буксир «Е. Столетов» шел довольно ходко, споро боролся с сильным обским стрежнем, и это тоже было естественным и необходимым», а заканчивается роман благословением Оби – великой сибирской реки, символа вечной жизни. Буксир, названный в честь деда Евгения, по «случайности» носящего тот же инициал, что и герой, оказывается материализованным воплощением героя³.

Сказочная канва, подразумевающая преодоление смерти жизнью (сам процесс рассказывания сказок Шахерезадой оттягивает неминуемую смерть), задает авторскую интенцию – в этом романе В. Липатов создает свою модель детектива, построенного на принципе преодоления смерти, утверждения жизненных идеалов, противоречащих сложившейся идеологической системе.

¹ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. [Электронный ресурс]. URL: http://yanko.lib.ru/books/sacra/freydenberg=mif_i_lit_drevn.pdf (дата обращения: 12.09.2015).

² Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997. С. 110.

³ В качестве прецедента можно назвать стихотворение В. Маяковского «Товарищу Нетте – пароходу и человеку».

ГЛАВА IV. ПОЭЗИЯ РУБЕЖА XX – XXI ВЕКОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ¹

Случай и событие в современной сибирской поэзии для детей (А. Олеар, Н. Ярославцев, А. Ерошин)

Анастасия Николаевна Губайдуллина

Современная поэзия для детей, созданная сибирскими авторами, недостаточно известна широкому читателю. Отчасти потому, что сборники стихотворений зачастую издаются местными издательствами (например, сборники Александра Бергельсона «Ура для комара», Андрея Олеара «Жираф в городе» – проект «Карусель» Томска; книги «Где живёт ветер?», «Почему растут усы?» Николая Ярославцева – Восточно-Сибирское издательство Иркутска) и распространяются преимущественно в своём регионе, либо, как многие новые книги, печатаются в центральных издательствах, но небольшими тиражами. При этом сибирская поэзия продуктивна для прочтения и изучения в разных аспектах. Есть у авторов свои «любимые» темы и мотивы: образы природы, тайги; мотив зимы, холода, широкая анималистика... Можно отметить, что поэты не всегда оригинальны в своем творчестве и порою повторяют сюжеты или образы своих предшественников. Но по большей части произведения сибиряков интересны, не имеют ярко выраженной региональной специфики и отражают тенденции развития современной детской литературы.

В данной работе рассматриваются категории «случая» и «события», которые любопытно истолковывать как антонимы, в аспектах:

¹ Глава включает материалы статей: Губайдуллина А.Н. Логика абсурда Г. Кружкова в поэтической книге для детей «Письмо с парохода» // Материалы VI международной научно-практической конференции «Наука в современном информационном обществе» (13-14 июля 2015 г.). North Charleston, 2015. С. 176-178; Губайдуллина А. Н. Миниатюры Александра Бергельсона в контексте современной русской поэзии для детей // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2015. Вып. 10 (163). С. 166-171; Ковальчук М., Полева Е.А. Развернутые названия как прием в детской игровой поэзии XX века: на примере произведений Эмиля Виктора Рю и Тима Собакина // Наука и образование: материалы I Всерос. фестиваля науки. Всерос. с междунар. участием конф. студентов, аспирантов и молодых ученых (Томск, 25 – 29 апр. 2011 г.). Томск, 2011. Т. 2. Филология. Ч. 1. Русский язык и литература. С. 65 – 69.

хаотичности / упорядоченности; неожиданного / ожидаемого. Тексты нескольких сибирских авторов выбраны для исследования не потому, что апелляция к случаю является только их прерогативой, скорее, для того, чтобы познакомить грамотного, профессионального читателя с малоизвестными именами и выявить общие поэтические особенности времени на конкретном материале.

Слова «случай» и «событие» в современном лексиконе предстают почти синонимами. Оба употребляются в значении происшествия, явленного жизненного факта. Однако некоторое время назад (в конце XIX – начале XX веков) семантика существительного «событие» была иной и в большей степени отвечала внутренней форме слова. Как отмечает Андрей Смирнов, «в нем акцентировались признаки совместности (от приставки «со-») и одновременности, принадлежности к одному времени (от значения корневой части, родственной таким словам, как «быть», «сбыться», «будущее» и многих других).

В XIX веке у этого существительного были все основания стать сегодняшним конкурентом слова «закономерность». Дело в том, что «событие» уже начало тогда употребляться в этом значении и даже занимало антонимическую позицию при слове «случай». В словарной статье на слово «сбывать» Даль пишет о «событии», соотнося его с глаголом «сбываться». Получалась такая пропорция: «случаться» - «случай», «сбываться» - «событие», где «событие» занимало клеточку ожидаемого, предсказанного происшествия, тогда как «случай» (от «со-лучать») обозначал происшествие неожиданное, непредвиденное, произошедшее даже не по воле жребия или providенья. «Событие» – «все, что сбылось, случилось, сделалось»¹. Получается, что в слове «событие» скрыты признаки совместности действия, а также логика закономерности: если что-то «сбылось», значит, имело предпосылки и основания для своего возникновения. «Событие, по мысли философов, принципиально сингулярно и может получить собственное имя, то есть индивидуальную выраженность. <...> Событие – временная сущность, так как предполагает наступление момента своего осуществления. Актант, или субъект, может принимать участие в свершении или наблюдении события, которое в таком случае называется заполненным, а может и не уча-

¹ Смирнов А. А. История слова «событие» // Текстология. / [Электронный ресурс]. URL: <http://www.textology.ru/article.aspx?ald=168> (дата обращения: 24.05.2016).

ствовать (пустое событие)»¹.

Случай же характеризуется отсутствием прямых закономерных связей в поведении субъектов и объектов. Случай множественен и непредсказуем. Он не предполагает ожидания и не требует от субъекта глубокой погруженности в происходящее.

Тему случая помогает реализовать игровая природа детских текстов. Само слово «случай» в поэзии почти не употребляется, но именно случай вступает в силу тогда, когда речь не идёт об объяснении причин какого-то явления, да объяснение и не требуется. Произошедшее чудачество описывается как само собой разумеющееся, потому что авторский поэтический мир априори допускает любую ситуацию: «Гиппопотам / Взобрался на батут. / И тут... / Батуту / Наступил капут» (А. Ерошин «Гиппопотам на батуте»)². Стихотворение о случае, как правило, не имеет явной темпоральности, в нём редуцируется сюжетность, остаётся только казус, короткое происшествие. В этом отношении показательны стихотворения Александра Бергельсона. Сборник новосибирского поэта «Ура для комара» включает семьдесят стихотворений. Треть из них – это короткие «случаи», самостоятельные четверостишия. Даже в тех случаях, когда графически текст разделен на большее количество строк, рифма и ритмический рисунок «подсказывают» интонационное деление на четыре фразы.

Большая группа стихотворений сборника А. Бергельсона включает миниатюры, в которых две части семантически или интонационно противопоставлены друг другу. «Мы катались на коньках, / только очень мало. / Маша – плюх! Наташа – бах! / Ну и я – упала...» («Коньки»)³. В подобных стихотворениях вторая часть логически продолжает идею первой, но одновременно и опровергает её. Стихотворение «Коньки» посвящено неудавшемуся развлечению. Однако субъектом сообщения катание на коньках видится не как фиаско, а как свершившееся, хотя и короткое действие (катались, хотя

¹ Филатенко И. А. Понятие «событие»: философские основы интерпретации // Молодой ученый. 2012. №4. С. 216.

² Ерошин А. Персональный сайт. 2016. [Электронный ресурс]. URL: <http://vostrelok.narod.ru/content/stihidet.html#69> (дата обращения: 30.05.2016)

³ Бергельсон А. Л. Ура для комара. Стихи для детей и их родителей. Томск: Карусель, 2007. с. 24. Далее страницы стихов А. Бергельсона цитируются по этому изданию в квадратных скобках после цитаты.

и «мало»), то есть просто отличающееся от принятого, давшее иной результат. Позитивность детского мышления, под которое стилизован текст, связана с отсутствием у ребёнка сложившейся классификации плохого / хорошего, успеха / неудачи. В миниатюре «Коньки» несостоявшееся катание становится, тем не менее, источником сильных впечатлений, что доказывают междометия: «плюх», «бах».

В стихах – «случаях» Бергельсона встречаются два субъекта действия. Парность отражается в структуре названий многих текстов: «Про Деда и его Короеда», «Хулиганы и диваны», «Компот и бегемот», «Сон и слон», «Мила и крокодил» – и так далее. Рифменное удвоение воплощает диалогический принцип письма А. Бергельсона; это метод расчленения и связывания неблизких понятий с целью постижения объёмной сущности явлений. С другой стороны, парность может быть воспринята как стилистический приём, облегчающий восприятие текста и гарантирующий его запоминаемость.

Готовность к эксперименту, эвристичность требуются для описания окружающей действительности: «Динозавры ели завтрак. / Ну и съели целый лес. // А соседний лес – на завтра. / Потому что / он – / не влез!» («Динозавтрак») [С.41]. Столкновение двух явлений, диалектичность мышления, о которой было сказано выше, даёт импульс к возникновению синкретических, гротескных образов: «динозавтрак», «ежадины». Воспринимающее сознание готово к феноменологическому переосмыслению мира. Давно знакомые и понятные предметы реальности, попадая в фокус внимания поэта, начинают выглядеть и действовать неочевидно: «В зоопарке сторожа / рассердились на моржа. // Да, усищи у моржей / лучше, чем у сторожей!» («В зоопарке») [С.55]. В последнем случае, отталкиваясь от метонимического сходства и созвучности существительных (моржей / сторожей), автор добивается развития лирической ситуации, однако не «пересказывает» сюжет полностью. Кульминация (что случилось с героями после того, как они «рассердились»?) и развязка остаются нераскрытыми. В четверостишиях Бергельсона всегда остаётся смысловая неопределённость, лакуна для домысливания истории. Думается, что форма миниатюры необходима автору, чтобы, при сохранении сюжетности, предусмотреть в тексте потенциал для интеракции.

В стихотворениях Алексея Ерошина (Новосибирск) тоже выражена своеобразная парность: случай часто представляет собой несовпадение. Это может быть столкновение имени и вещи: «Удив-

лялся бегемот: / «Почему я / БЕГЕ-мот, / Если я / Не бегал сроду, / А совсем наоборот?» («Недоразумение»)¹. В этом случае тексты обнаруживают свою игровую, каламбурную природу. Столкновение может касаться желаний и возможностей: «Медведь решил проведать пчёл, / Но нрав пчелиный не учёл. / От множества пчелиных жал / Стремглав сладёна убежал» («Сладёна»)²; несовпадения героя со временем («Про портняжку»)³ или с местом: «Мы на автомагистрали / Провели хоккейный матч. / Матч мы с другом проиграли, / И теперь нам нужен врач <...>» («Хоккеисты»)⁴. С одной стороны, случай описывает одиночное происшествие, но благодаря многовариантной природе бытия случаев может быть бесконечное число.

В стихотворениях названных поэтов наблюдается описание случая как своеобразного «минус–события»: то есть задуманного одним образом (как катание на коньках, поедание мёда, хоккейный матч) – а осуществившегося иначе.

Случай тяготеет к парадоксу. Очень ярко парадоксальность случайного выражена в стихотворениях-небылицах Николая Ярославцева (Чита). Некоторые его небылицы строятся по принципу перевёртыша, благодаря которому «ребенок укрепляется в уже полученном им правильном представлении о мире»⁵: «По заснеженному полю / Бегал синий крокодил» («Синий крокодил»)⁶ или: «Говорят, в реке однажды / Рыбы высохли от жажды. / Долго мучались, крепились... / А сегодня утопились!» («Слухи»)⁷. Другие же небылицы обладают кумулятивностью. Перечисление явлений имеет два конституирующих признака: «вариативность структурно-синтаксической

¹ Ерошин А. // Кукумбер. Детский литературный иллюстрированный журнал. 2012. [Электронный ресурс]. URL: <http://kykumber-ru.livejournal.com/22724.html> (дата обращения: 30.05.2016).

² Ерошин А. // Кукумбер. URL: <http://kykumber-ru.livejournal.com/22724.html> (дата обращения: 30.05.2016).

³ Ерошин А. Прятки // Серия «Настя и Никита». Приложение к журналу «Фома». Выпуск 8. 2009. С.11.

⁴ Ерошин А. Прятки. С. 19.

⁵ Арзамасцева И. Н., Николаева С. А. Детская литература: учебное пособие. 4-е изд. М.: Академия, 2007. С.77.

⁶ Ярославцев Н. В. Синий крокодил. Чита. 2003. С. 139.

⁷ Ярославцев Н. В. Синий крокодил. С. 129.

организации» и «открытость перечислительной цепи»¹: «На закате, утром рано / Капал дождик высоко. / Я на кухне из-под крана / Пил парное молоко. // Вдруг упала швабра с пола / И пробила табурет. / Быстро я собрался в школу, / Так как там занятий нет. // Взял пустой портфель под мышку, / Положив туда kota, / Колбасу, пирог и книжку / Без усов и без хвоста <...>» («На закате, утром рано...»)². Из-за открытого перечисления, которое, при желании, можно длить до бесконечности, мир одновременно изображается как эклектичный, но и целостный в своей парадоксальности. Герой не склонен к отрицанию чудачества, следовательно, и чуда. Так же, как в стихотворениях А. Ерошина, герой Ярославцева – соглядатай удивительного. Закономерно, что многие стихотворения о случае начинаются сакраментальным свидетельством очевидца: «Я видел, как летом, / в начале июля, / По небу со свистом / летела кастрюля. / И что тут смешного... / Кастрюля летела. / А может, она / полетать захотела? <...>» («Я видел...») [с.21]. Сравни также: «Вот как-то раз...» («Под микроскопом») [с.16], «Я попал, ребята, в лес...» («Лес чудес»). Случай актуален тогда, когда момент встречи с ним ещё не стал фактом прошлого, и живёт в восприятии участника / наблюдателя. Об этой ограниченности случая, безотносительно к детской литературе, пишет Райнхарт Козеллек: «Во временном аспекте категория случая полностью принадлежит настоящему. Ее нельзя ни вывести из горизонта ожиданий – разве что как внезапное его нарушение, – ни постигнуть как следствие прошлых причин: тогда это уже не была бы случайность»³. В случаях, описанных в стихотворениях сибирских авторов, нет связи с историей, культурой, системой природного космоса. Случай всегда ситуативен.

У Ярославцева случайное инвертирует привычный нам порядок жизни: «Мчалась тень от лимузина, / В ней сидели два грузина, / Ей навстречу тётя Зина / Шла домой из магазина, / А в руках у тётя Зины

¹ Левашова В.А. Лингвистическая природа и функционирование стилистического приема перечисления (на материале английского языка). Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 1976. С. 13.

² Ярославцев Н. В. На летающей тарелке. Стихи для детей. 1993. С. 18. Далее стихотворения цитируются по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

³ Козеллек Р. Случайность как последнее прибежище историографии / Reinhart Kosellek. Der Zufall als Motivationsrest in der Geschichtsschreibung. Пер. Т.И.Дудниковой // Reinhart Kosellek. Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979. С.171.

/ Две огромные корзины. // Вдруг удар! – / И тётя Зина / Смяла тень от лимузина! // Раскатились корзины. / Испугались грузины... // Тётя Зина рассмеялась: / И причёска не помялась! / Подняла свои корзины / И пошла к себе домой» («Тётя Зина») [с.135]. Не даром в стихотворении фигурирует не лимузин, а «тень лимузина» – его обращенная версия. Стихотворение интересно ироническим обыгрыванием реалий жизни (лимузин–магазины) в сочетании с казусом небывалого (богатырская тётя Зина оказывается сильнее машины). Образ тени актуализирует обратную сторону вещей: всегда есть другая версия бытия, альтернативная возможность, и случай намекает на нее или прямо выводит к ней, как в другом тексте: «Вот как-то раз / Один микроб / Взглянул в огромный / Телескоп / И закричал: / – Вот это да! / На небе – / Чёрная звезда! // Наверно, этот чудачок / Увидел мой большой зрачок» («Под микроскопом») [с.16]. Случай позволяет «встретиться» черному и светящемуся; микро- и макрокосму (микроскоп / телескоп; зрачок / звезда). Случай не развивается в закономерность, наравне с отсутствием каузальности он лишён развития действия во времени, он остаётся из ряда вон выходящим. Но его значение как раз в приращении оттенков и дополнительных *картинок* (курсив мой – А.Г.) бытия!

В общем виде случай в поэзии Н. Ярославцева, А. Ерошина, А. Бергельсона можно считать отражением игры с реальностью, где хаотичный и пёстрый мир предоставляет ребёнку разные грани нового, и ни одно из проявлений не может быть отвергнуто как невозможное, либо как ложное. Всякая категоричная позиция встречает встречную версию и уживается с ней в едином поле случайного.

Если представления о случае у сибирских авторов, в целом, совпадают, то в описании события присутствуют существенные различия. В стихотворениях А. Ерошина и Н. Ярославцева угадывается бахтинское деятельностное и диалогическое видение: «Понять предмет – значит понять мое должествование по отношению к нему (мою должную установку), понять его в его отношении ко мне в единственном бытии-событии, что предполагает не отвлечение от себя, а мою ответственную участность. Только изнутри моей участности может быть понято бытие как событие, но внутри видимого содержания в отвлечении от акта как поступка нет этого момента единственной участности»¹. У Ярославцева событийностью отмечен

¹ Бахтин М. М. К философии поступка // Пешков И.В. М.М. Бахтин: от философии поступка к риторике поступка. М.: Лабиринт, 1996. С. 65.

акт коллективного труда («Чистота», «Дом для птиц», «Чем пахнет хлеб», «Авиатехник»). Как проявлена со-бытийность? Во-первых, лирический герой выступает полноправным участником процесса: «Не чьим-то, а своим трудом / Готовим с дедушкой дом!» («Дом для птиц»)¹. Событие подпитывается делом, и даже когда для ребёнка, казалось бы, роли в общем процессе не находится (как в текстах «Спасите нашу кошку», «Грибы солёные» или «Чем пахнет хлеб»), герой, тем не менее, вовлечён в общее действо: вдыхает запах хлеба, попавший на стол после долгого труда; всю ночь не спит вместе с братишкой, пока кошка рожаёт котят; принимает предложение отведать грибы: «Говорят мне: - Будь бодрей! / Нас попробуй поскорей! // Хочешь - вилкой, хочешь - ложкой, / С хлебом, с луком да с картошкой. // Ешь давай, а не глазей, / Да зови к столу друзей!». Идея совместности, на которой зиждется событие, поддерживается местоимениями 1 лица множественного числа: «моем *нашу* козу», «*мы* ездим», «спасите *нашу* кошку» и так далее. Во-вторых, в «со-бытийных» стихотворениях больше, чем в стихотворениях о случае, различимы переживания героя. Это эмоционально насыщенные стихи: «*Рад* мой маленький братишка...» («Спасите нашу кошку»); «*Довольны* дедушка и я, / Скворчиха и скворец» («Дом для птиц»); «*Ах, какая красота!*» («Чистота»).

Со-бытийность как совместность отражена и в психологическом параллелизме. Мир движется в едином ритме, и человек может не только уловить общее движение в отдельных явлениях, но и встроиться в общую гармонию. Квинтэссенция – текст Н. Ярославцева «Шёл трамвай и шёл автобус...»:

Шёл трамвай и шёл автобус,
Шёл куда-то человек.
Ни о чём не беспокоясь,
Шёл с утра липучий снег.
Кот шагал по тротуару,
Шёл на запах колбасы.
Шла торговка по базару,
Шли вокзальные часы.
Всё куда-нибудь шагало,

¹ Ярославцев Н. В. Персональный сайт. 2016 [Электронный ресурс]. URL: <http://nikolyaroslavtsev.jimdo.com> (дата обращения: 30.05.2016). Далее стихотворения Ярославцева цитируются по этому источнику.

Мчалось, ехало, текло...

Время тоже не стояло -

Время в будущее шло.

В одном ряду упоминаются объекты антропоморфные и не антропоморфные, материальные и нематериальные. Принцип «*нанизывания*» помогает добиться универсализации. Поэтическое сознание Ярославцева традиционно в видении человека частью онтологии. В его поэзии ребёнок фиксирует своё именно деятельностное сходство с явлениями природы, в движении («Где живёт ветер?»), в игре («Хорошо играть», «Май»): «По зелёной по лужайке / Бегал май в зелёной майке. / Бегал, как весёлый мальчик, / И пинал футбольный мячик. / И смотрел я удивлённый / На весёлый мир зелёный!» («Май»).

Если стихи о случаях подчёркивают несовпадение двух актантов, то для раскрытия события нужно как раз совпадение, угадывание сходства. Параллелизм подчёркивает не только Н. Ярославцев, но и А. Ерошин. В его творчестве родство явлений основано как на их действиях, так и на внешнем сходстве. Так, в миниатюре «Кактус и дикобраз» событие сводится к факту знакомства двух «колючих», но знакомство – не просто формальная встреча, но основание для симпатии, для преодоления одиночества. Нахождение сходства может стать основанием для сочувствия: «У жука броня крепка, / У жука внутри жужжалка. / Мне жука немножко жалко / Выпускать из коробка. // Но ведь мы с жуком похожи - / Любит жук прогулки тоже! / Что же, жук, живи в саду, / В гости сам к тебе придуй!» («Жук»)¹. Сходство также может быть не явным, но предполагаемым, как, например, в стихотворении «Динозавр». По сюжету, динозавры вымерли из-за небрежного отношения к окружающим. Последняя строфа обращена к читателю, к собеседнику: «Поскорей пойдёшь в музей, / На беднягу поглазей / И подумай, что с тобою / Может случиться без друзей»². В таком случае событие приобретает дидактический посыл и воспринимается как архетипическое: вечно воспроизводящееся, повторяющееся в жизни разных героев. В связи с проекцией свойств одного персонажа на другого интересно рассматривать событийность как *примерку* чужой экзистенции. Со-бытие – это возможность прожить жизнь за себя и за другого: «Имеет восемь ног паук. / А может, лап.

¹ Ерошин А. Персональный сайт. Указ. адрес.

² Ерошин А. Прятки. С. 5.

А может, рук. / Но восемь — это точно. // Когда у бабушки бы вдруг / Внезапно стало восемь рук, / Одной лишь пары вместо, / Тогда бы две её руки / Вязали шарфы и носки, / А две месили тесто» («Паук и бабушка»)¹.

Для поэзии Алексея Ерошина характерно описание события, которое не столько меняет окружающий мир, сколько изменяет отношение героя к этому миру. Главным событием становится расширение угла зрения, которое происходит во встрече и в диалоге с людьми, животными или природой. Например, мальчик из разговора с *медленным* пони узнаёт, что работа важнее бестолкового бега («Пони»)². Астроном — любитель считать статичные предметы — впервые встречается с подвижными облаками, не может их сосчитать и в итоге отправляется вместе с ними в бесконечное путешествие («Счетовод»)³. Это подтверждает концепцию событийности Вадима Руднева. Исследователь называет три условия, необходимых для того, чтобы событие свершилось: во-первых, должен быть носитель антропоморфного сознания; во-вторых, событие должно стать для субъекта значительным, то есть экзистенциально изменяющим его поведение в масштабе какого-то жизненного периода; наконец, событие предполагает описание, то есть событие — это в большой степени то же самое, что и рассказ о событии, который не связан напрямую с физическим действием⁴. Сибирская детская поэзия передаёт событийность как изменение мировоззрения героя. В отличие от случая, речь идёт не просто о фиксации многоликих жизненных форм, но о принятии дополнительной модели существования, о поиске глубинных связей между разрозненными элементами.

При этом у событийности в поэзии Алексея Ерошина есть одна неожиданная особенность: со-бытийность как духовная связь с миром оборачивается потерей материального, своеобразной «*платой*» за обретение нового («Я гулял на облаках», «Искусство сложения», «Работяга»). Характерно название «Искусство сложения», где сложение может быть понято в двойном ключе: сложение фигурок из бумаги и сложение как арифметическое действие, посредством кото-

¹ Ерошин А. Прятки. С. 16.

² Ерошин А. Персональный сайт. Указ. адрес.

³ Ерошин А. Я гулял на облаках. М.: Фордевинд, 2013. С. 28.

⁴ Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия. М.: Территория будущего, 2007. С.53.

рого из двух или нескольких чисел получают новое. Ребёнок создаёт подарки для мамы, моделируя дополнительную реальность: птиц, животных, предметный мир. «Я сложения знаток, / Я могу сложить листок / В стайку белых голубей, / В самолётик и цветок»¹. Однако в конце концов сложение оборачивается «вычитанием»: «Я бы всё сложить хотел, / Но от этих сложных дел / На столе блокнот у папы / Очень сильно похудел». Подобная *компенсация* реализована и в стихотворении «Я гулял на облаках»², давшем название авторскому поэтическому сборнику: освоение неба оборачивается прогулкой по лужам и промокшими ногами. Событие как приращение как будто активизирует закон сохранения энергии: за приобретенную новизну (опыта, понимания чужой жизни, создания вещей) герой чем-либо жертвует. Так, в стихотворении «Эстафета» малыш делится конфетой с ребятами из детского сада и получает обратно «только фантик», но осваивает новую игру и состояние общности.

Ещё одну версию событийности предлагает сборник Андрея Олеара (Томск) «Жираф в городе». В книге 12 разделов, половина которых объединяет стихотворения, начинающиеся с союза «если». «Если бы», «если» – самое употребимое слово сборника. «Если бы папа вставал рано утром...»³, «Если вы летите к звёздам...» [с. 122], «Если бы тигр, / усатый и страшный, / стал вдруг не хищным, / а очень домашним» [с. 22] – и так далее. Авторская модель строится на додумывании, достраивании, фантазировании явления, которое, развиваясь в сознании лирического героя, тем не менее, приобретает признаки событийности. У каждой фантазии есть развитие во времени, процессуальность. Многие стихотворения строятся по одной схеме. Некий объект (как правило, наделенный антропоморфными чертами) попадает в воображении лирического субъекта в несвойственную для этого объекта ситуацию, либо приобретает нехарактерные признаки. Ситуация развивается, приобретает ряд следствий – и в итоге объект перевоплощается в другой: «Если б на ветках / у сосен и ёлок / вместо коротких / и длинных иголок // выросли листья / громадной длины, / с тенью, в которой / любили слоны //

¹ Ерошин А. Я гулял на облаках. С. 7.

² Ерошин А. Я гулял на облаках. С. 6.

³ Олеар А. Жираф в городе: Стихи для детей и их родителей. Томск: Карусель, 2007. С. 60. Далее стихотворения А. Олеара цитируются по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

целыми днями / бездельничать, – это / было бы в джунглях / Африки! Лето // квартировало бы / там круглый год, / с ним – разноцветный / птичий народ. // Грозди бананов / и чёрных мальчишек / (вместо привычного / множества шишек) // нас убедили бы: / эта сосна / сделалась пальмой / на все времена!» («Сосна») [с. 56]. В этой поэтической вселенной мы тоже имеем дело с со-бытием как пониманием бытия другого, через проживание, пусть даже воображаемое. Закономерно, что ряд стихотворений Олеара развивается в логике сюжетного движения от «чужого» – к присвоению чужого, к своему, то есть: «Если бы папа вставал рано утром» (начало) – «Был бы мой папа не папой, а мной!» (финал); «Если бы тигр, / усатый и страшный, / стал вдруг не хищным, / а очень домашним» (начало) – «хищник стал Васькой, / нашим котом!» (финал). Благодаря нахождению метафорического сходства жираф становится троллейбусом, змея – электричкой, муравейник – многоэтажным домом. Однако это не постмодернистский релятивизм и не игровая трансформация всего во всё, а попытка угадать действительно со-бытийную, состоятельную связь вещей.

В итоге, в поэзии современных сибирских авторов для детей случай и событие сосуществуют в качестве двух типов взаимоотношений с реальностью, которые условно определяемы как экстенсивное и интенсивное освоение мира. Фиксация случайного отражает, прежде всего, многообразие версий бытия, множественность повседневных явлений и потенциальную вероятность проявления небывалого. Можно сказать, что случай расширяет пространство для самоопределения героя, а событие отвечает за собственно самоопределение. Если случай воплощается в поэзии через контрасты и противопоставления, и герой маргинален по отношению к происходящему, то событийность актуализирует внутреннее и внешнее родство, параллелизм сторон, и вовлекает героя в действие, со-действие, со-переживание. В творчестве того или иного автора может преобладать один или другой полюс; так, в миниатюрах Александра Бергельсона редуцирована событийность, а поэзия Алексея Ерошина, скорее, отдаёт событию предпочтение.

Игровая поэзия Александра Бергельсона (на примере анализа миниатюр)

Анастасия Николаевна Губайдуллина

Поэтический словарь А. Квятковского определяет миниатюру как «небольшое прозаическое или стихотворное произведение строго законченной формы»¹. Данная словарная характеристика кажется недостаточной, но более точное определение поэтической миниатюры дать трудно. Представление о малой поэтической форме (как о её размере, так и об эстетике) не статично, изменяется со временем; маленькое стихотворение как явление литературы до сих пор находится на периферии научного внимания.

В конце XX – начале XXI тенденция к сжатию, укорачиванию художественного текста привела к переосмыслению того, какой размер для стихотворения является обычным, а что можно считать микро-стихами. Владимир Губайловский утверждает, что «краткие стихи перестают восприниматься как поэтические миниатюры»² и объясняет это нарастанием поэтического контекста, плотностью литературного поля, в котором автору приходится высказываться: «Слово поэтического языка резонирует сильнее. Так звук в металле распространяется быстрее, чем в воздухе. В XX веке отдельно взятое четверостишие уже стоит в одном ряду с более длинными стихами. Четверостишия пишут Ахматова, Маршак, многие другие поэты. Но, на мой взгляд, четверостишие в современной русской поэзии (именно четверостишие) – это своего рода граница. Более короткие стихи уже относятся к пограничному жанру поэтической миниатюры, которая существует по несколько иным законам. Хотя, безусловно, полноценное стихотворение может состоять и из трех строк»³. Итак, В. Губайловский выдвигает количественный показатель для дефиниции термина. Сравним: А. Квятковский ещё относил четверостишия к миниатюрам (упоминая в качестве примеров русские частушки, рубаи Хайяма, японские танка).

¹ Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. С. 160

² Губайловский В. Полоса прибоя (о жанре поэтической миниатюры) // Арион. 2003. №4 С.76.

³ Губайловский В. Указ. соч. С. 76.

Конец XX века предложил русскому читателю несколько твёрдых поэтических форм, закрепившихся в литературе в большей или меньшей степени, которые содержат менее четырёх строк: от одностопный (например, В. Вишневский) до танкеток (автор термина – А. Верницкий). Приверженцы коротких стихотворений говорят о «высказывании на одном дыхании» (А. Верницкий), о передаче в концентрированном виде либо моментального настроения, либо ироничной сентенции, описывающей характер лирического героя. В то же время, описывая как одностопные, так и законченные четверостишие, критики нередко отмечают в миниатюрном тексте развитие лирического сюжета, движение поэтической мысли. А. Есин пишет, что естественная граница между миниатюрами и не-миниатюрами может быть проведена так: миниатюры обладают двухчастной композицией, тогда как у не-миниатюр (более развёрнутых текстов) композиция трехчастная¹.

По всей видимости, можно согласиться с В. Губайловским в восприятии четверостишия как «пограничного» текста. В законченной строфе может проявиться развитие лирического сюжета (вспомним поэзию Ф. Тютчева), а может – лишь статическая «картинка». История русской поэзии даёт читателю возможность считать четверостишие как некую норму, привычную конструкцию, в то время как одностопные или двустопные ассоциируются, скорее, с афоризмом, нежели с поэтическим текстом. «Четверостишие настолько популярная строфа, что оно сразу опознается как поэзия и воспринимается как стихи, а вот если короче, то может начаться размыкание и выход из пространства литературы по эту сторону рампы: на площадь, на рекламный плакат»².

В данном случае нас интересует, скорее, норма: не только двустопные, но и четверостишия, адресованные детям, – текст, до сих пор осознаваемый многими как миниатюра и получивший широкое распространение в творчестве современных авторов. В поэзии для детей, так же, как и в «большой» литературе, в конце XX века проявилась тяга к лаконичному высказыванию.

Некоторые авторы детских стихов известны как мастера четверостиший (О. Григорьев, П. Синявский) или даже как отдающие пред-

¹ Есин А. Похвальное слово миниатюре // Русская стихотворная миниатюра: хрестоматия. М.: Флинта, Наука, 2005. С. 9.

² Губайловский В. Указ. соч. С. 76.

почтения двустушиям (Р. Муха, Б. Хан, Г. Лукомников). По мнению исследователей, экономная поэтическая форма позволяет авторам расширить семантическое и эмоциональное пространство текста. Так, «минимализация стихотворного пространства обуславливает концентрацию средств поэтического выражения и даёт повышенную экспрессивность в самых “простых” стихах Лукомникова-минималиста»¹. Мы обращались ранее к поэзии Германа Лукомникова², имеющей двойное адресное кодирование и явно рассчитанной на прочтение не только детьми, но и взрослыми. В частности, любопытен диптих Г. Лукомникова: 1) «дыр бул щыл / убещур / скум / вы со бу / р л эз / вот что я вам скажу»³; 2) «дыр бул щыл / убещур / скум / вы со бу / р л эз / заумь какая-то» [с. 73]. Стихотворения-центоны различаются последней строкой. Две последних строки, составленные вместе, могут трактоваться как предложенное высказывание и читательская реакция на него: «вот что я вам скажу» – «заумь какая-то». Исходный текст А. Крученых используется в качестве завлекательной игрушки, абракадабры, любимой детьми, а метатекстовая кода Г. Лукомникова ставит акцент на способах поэтического творчества. Поэт предстает в качестве чудака, говорящего на непонятном языке. Причем поэт осознает сложности коммуникации, предлагая ребенку непривычную концепцию самоценного искусства (что косвенно подтверждается другими стихотворениями Г. Лукомникова: «есть такое слово / хочу» [с.100]; «я человек простой, / как говорил Толстой» [с. 113]; «поговорим по душам / как автоответчик с автоответчиком // ах оставьте / ваше сообщение после / звукового сигнала (звуковой сигнал)» [с. 85]. Рождается не характерное для детской поэзии состояние – нарушение прямого диалога, авторского влияния на адресата. Писатель пишет не читателю, а как бы самому себе, «вслух», сублимируя внутренние противоречия. Единственное пространство для текстов подобного типа, где возможна опосредованная коммуникация, – это среда искусства.

¹ Граф А. В поисках новой выразительности. О творчестве Германа Лукомникова // Учёные записки Казанского ун-та. Сер. Гуманитарные науки. 2011. Т. 153, кн. 2. С.79.

² Губайдуллина А. «Взрослое слово» в современной поэзии для детей // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2012. №3. С. 62.

³ Классики: Лучшие стихи современных детских писателей. М.: Детская литература, 2003. С. 72. Далее стихотворения Г. Лукомникова цитируются по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

Обратим внимание, что большинство коротких стихотворений Лукомникова обладают упомянутой выше двухчастной композицией миниатюры и эксплуатируют неожиданность парадоксального суждения. О парадоксе как «стержне» поэтической миниатюры говорили неоднократно и в разных контекстах¹. Авторы детских стихотворений используют многие игровые и логические приёмы (каламбур, апорию и другие), но основой парадоксального мышления в миниатюре становится нарушение когезии. Переход от одной части миниатюры к другой осуществляется скачкообразно; автор вступает в игру с читательским ожиданием. Так случается, например, в стихотворениях Ренаты Мухи: «Поутру меня Дорога / прямо к дому привела, / Полежала у порога, / повернулась и ушла» («Дорога»)²; «Прохожие сутулятся, / И капли на окне. / А я иду по улице, / А дождь идёт по мне» («Прогулка»)³. Финальное олицетворение не только воспроизводит детское, одухотворяющее, видение мира, но и в концентрированном виде знакомит адресата с языковой многозначностью. Продолжение текста было бы избыточным, поскольку столкновение смыслов состоялось – и автор удовлетворён.

Вопрос о том, почему текст для детей (как поэтический, так и прозаический) становится короче, не имеет однозначного ответа. Иногда редукцию объясняют внелитературными факторами. В частности, спецификой адресата – изменившегося ребёнка, демонстрирующего слабое произвольное внимание, «неспособность к самоуглублению, к концентрации на каком-либо занятии, отсутствие заинтересованности делом»⁴. Чтобы удержать детский интерес, требуется сообщение более «концентрированное», короткое, но ёмкое.

Кроме того, визуализация современного искусства приводит к популярности книжек-картинок (мало текста, много изображения). Книжка-картинка давно известна детской литературе, но в насто-

¹ «Таким образом, миниатюра как поэтическая форма, в которую органично вписывается парадокс, наиболее полно позволяет выразить суть дзэнского переживания, а именно единство человека и природы и цельность восприятия Единого» / Дмитриева Е. В. Дзэнские миниатюры в поэзии И. А. Файнфельда // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. №8 (26): в 2-х ч. Ч.1. С. 62 – 65.

² Муха Р. Немного про осьминога. М.: ОКТОПУС, 2008 – С. 36.

³ Муха Р. Немного про осьминога. С. 38.

⁴ Смирнова Е. О., Лаврентьева Т. В. Дошкольник в современном мире. М.: Дрофа. 2008. С. 256.

ящее время она предназначается не только малышам, осваивающим технику чтения, но и школьникам, и даже подросткам (обратим внимание на зарождение в России подросткового графического романа). В подобных изданиях текст занимает небольшой объём, а основное внимание уделяется окружающему его пространству, фону, формирующему определенное настроение. Книжки-картинки рассчитаны не столько на рефлексию, сколько на эмоциональное переживание литературного события.

Однако существуют книги, состоящие по преимуществу из коротких стихотворений, где изображения не имеют ключевого значения, а лишь сопровождают текст. Сборник новосибирского поэта Александра Бергельсона «Ура для комара»¹ включает семьдесят стихотворений. Треть из них – это самостоятельные четверостишия. Даже в тех случаях, когда графически текст разделен на большее количество строк, рифма и ритмический рисунок «подсказывают» интонационное деление на четыре фразы.

Все миниатюры сборника можно разделить на две группы в соответствии с особенностями композиции. Первая группа включает стихотворения, в которых две части семантически или интонационно противопоставлены друг другу. «Мы катались на коньках, / только очень мало. / Маша – плюх! Наташа – бах! / Ну и я – упала...» («Коньки») [с. 24]. В подобных стихотворениях вторая часть логически продолжает идею первой, но одновременно и опровергает её. Стихотворение «Коньки» посвящено неудавшемуся действию. Однако субъектом сообщения катание на коньках видится не как фиаско, а как удавшееся, но *короткое* действие (катались, хотя и «мало»), то есть отличающееся от принятого, давшее иной результат. Позитивность детского мышления, под которое стилизован текст, связана с отсутствием у ребёнка сложившейся классификации плохого / хорошего, успеха / неудачи. Принятие ситуации – очень важный мотив современной детской поэзии, проявленный в творчестве многих авторов. Сравним с миниатюрами современников: «Я вообще-то вумный шибко, / Но в стехах люблю обшибки» (Г. Лукомников) [с. 15]; «Колумб-то, что Америку нашёл, / Искал-то – Индию! Прикинь, какой прикол!» (Б. Хан) [с. 16]; «–Берегитесь! – я кричу / И машу руками. – / Я-то драться

¹ Бергельсон А. Л. Ура для комара. Стихи для детей и их родителей. Томск: Карусель, 2007. 96 с. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

не хочу, / Они дерутся сами!» (Л. Яковлев) [с. 98]. Во всех примерах норма оказывается несостоятельной. Отказ от стереотипа может стимулировать творчество, как в двустии Г. Лукомникова, привести к научному открытию (Б. Хан). В миниатюре «Коньки» несостоявшееся катание становится, тем не менее, источником сильных впечатлений, что доказывают междометия: «плюх», «бах».

Двухчастная семантическая структура миниатюр Бергельсона подтверждается визуальным делением четверостишия на две строфы, увеличенным промежутком между двустиями. «Разрешили Леночке / искупаться в пеночке. // И теперь мы в пеночке / не отыщем Леночки» («Леночка и пеночка») [с. 12]. Авторское поэтическое мышление диалектично; при этом противоречия становятся способом преодоления статики в лирической ситуации. Время «размыкается», что демонстрирует приведённый выше пример: в первой части речь идёт о коротком временном промежутке в прошлом, во второй – о незавершённом периоде будущего (не отыщем *вообще*). Помимо столкновения времен, встречаются два субъекта действия (в данном случае: те, которые «разрешили» – условные *они* – и *мы*, «отыскивающие» Леночку). Парность отражается в структуре названий многих текстов: «Про Деда и его Короеда», «Хулиганы и диваны», «Компот и бегемот», «Сон и слон», «Мила и крокодил» и так далее. Рифменное удвоение воплощает диалогический принцип письма А. Бергельсона; это метод расчленения и связывания понятий с целью постижения объёмной сущности явлений. С другой стороны, парность может быть воспринята как стилистический приём, облегчающий восприятие текста и гарантирующий его запоминаемость.

Присутствие двух субъектов в четверостишии позволяет реализовать принцип развития лирического сюжета за счёт совмещения подвижной и фиксированной точек зрения, о чём размышляла Т. И. Сильман: «Назовем эту точку сюжетного развития стихотворения “основной точкой отсчета”. <...> поэт <...> изображая различные события, предметы, различных людей в настоящем, прошедшем и будущем со своей формально не сдвигаемой, фиксированной точки зрения, проявляет стремление каждый раз после изображения тех или иных фактов или явлений возвращаться к “себе”, т. е. к “теперь”, к “здесь”, к своему собственному “я”, к однажды намеченной им для данного стихотворения точке отсчета.

Поэтому, хотя “точка отсчета” для каждого поэта и для каждого стихотворения глубоко индивидуальна, общий принцип подвижного соотношения между различными пространственно-временными планами и фиксированной точкой отсчета все же может считаться для лирики постоянным¹. В двухчастных стихотворениях Бергельсона также есть переменная единица – некий факт, о котором рассказывается, – и осмысление этого факта, либо авторское высказывание о произошедшем: «Целый день ходила Мила / у вольеры крокодила. // Видно, этот крокодил / Чем-то Миле угодил!» («Мила и крокодил») [с. 14]. Сравним с двустихием Р. Мухи «Крокодилова улыбка»: «Вчера крокодил улыбнулся так злобно, / Что мне до сих пор за него неудобно»². В обоих случаях автор обнаруживает своё внутртекстовое присутствие, но в стихотворении Ренаты Мухи субъектной формой становится лирическое «Я», тогда как в миниатюре Бергельсона вторая часть представляет собой безличное предположение. Если в двустихии «Крокодилова улыбка» даны действие и эмоционально-оценочная реакция лирического «Я»-наблюдателя на это действие, то Бергельсон выбирает, скорее, загадку и разгадку, причём ситуация не проясняется полностью (так и не известно, чем же угодил крокодил), читатель может участвовать в интерпретации нестандартного случая.

Вторая группа миниатюр А. Бергельсона основана на последовательном развитии сюжета: «Каждый маленький ребёнок, / появившийся на свет, / должен знать уже с пелёнок, / где лежит кулёк конфет» («То, что надо знать с пелёнок») [с. 26] – или же подчёркивает причинно-следственную связь: «Спать слонёнку на подушке / по ночам мешают уши, // и поэтому должны / ночью стоя спать слоны» («Сон и слон») [с. 46]. В таких стихотворениях две части менее различимы, поскольку смысловая граница между ними сглажена и противопоставление не столь явно. Но игровой компонент стихотворения сохраняется благодаря вольным интерпретациям логических постулатов и словесной игре.

Стихотворение «То, что надо знать с пелёнок» ритмически и интонационно переключается с текстом Г. Остера «В каждом маленьком ребёнке» из детской песенки к мультипликационному сериалу

¹ Сильман Т.И. Семантическая структура лирического стихотворения // Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л.: Советский писатель. Ленингр. отделение, 1977. С.8

² Муха Р. Немного про осьминога. С. 46.

«Обезьянки»¹. С небольшими изменениями повторяется первая строка: «В каждом маленьком ребенке...» (Остер) / «Каждый маленький ребенок» (Бергельсон). И в том и в другом случае поведенческой доминантой выступает нарушение установленных правил (мешать взрослым, торопиться – Остер; есть много сладостей – Бергельсон). Миниатюра строится по модели «вредных советов» (Г. Остер): узнать, «где лежит кулёк конфет» (съедение конфет не описывается, но подразумевается). Стихотворение Остера описывает «типологизирует» ребёнка как такового, а в тексте Бергельсона даётся поведенческая рекомендация. Мотив запрещенного действия неоднократно повторяется в поэзии Бергельсона: «Я и лучший друг Василий – / без особенных усилий – // можем скушать на обед / двадцать пять кило конфет» («Обед») [с. 44]; «Ну какая здесь охота, / если в доме – так и знай! – / ни слона, ни бегемота, / только кот и попугай!» («На охоту») [с. 27]. Текст-перевертыш обращён к ребёнку и взрослому². Адресатам транслируется идея о возможности расширения когнитивной и поведенческой стратегий, предлагается посмотреть на жизнь как на эксперимент.

Готовность к эксперименту, эвристичность требуются, по мысли Бергельсона, и при наблюдении за окружающей действительностью. «Динозавры ели завтрак. / Ну и съели целый лес. // А соседний лес – на завтра. / Потому что / он – / не влез!» («Динозавтрак») [с. 41]. Столкновение двух явлений, диалектичность мышления, о которой было сказано выше, даёт импульс к возникновению синкретических, гротескных образов: «динозавтрак», «ежадины»... Кроме того, явный или подразумеваемый вопрос, зачастую присутствующий в первой половине текста – «– Где Вы взяли, Мухомор, / головной такой убор?»; «Куда улетают осенние птицы?»; «Ну какая здесь охота...» – свидетельствует о готовности воспринимающего сознания к феноменологическому переосмыслению мира. Давно знакомые и понятные предметы реальности, попадая в фокус внимания поэта, начи-

¹ Остер Г. В каждом маленьком ребенке... / Персональный сайт Григория Остера. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.oster-detyam.ru/mylt/obezyan.php> (дата обращения: 19.08.2015)

² О двухадресности перевертышей Г. Остера см. Полева Е.А. Педагогические взгляды детского писателя Г. Остера и особенности их выражения // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2013. Вып. 6 (134). С. 86 – 92.

нают выглядеть и проявлять себя неочевидно: «В зоопарке сторожа / рассердились на моржа. // Да, усищи у моржей / лучше, чем у сторожей!» («В зоопарке») [с. 55]. В последнем случае, отталкиваясь от метонимического сходства и созвучности существительных (моржей / сторожей), автор добивается развития лирической ситуации, однако не «пересказывает» сюжет полностью. Кульминация (что случилось с героями после того, как они «рассердились»?) и развязка остаются нераскрытыми. В четверостишиях Бергельсона всегда остаётся смысловая неопределённость, лакуна для домысливания истории. Думается, что форма миниатюры необходима автору, чтобы, при сохранении сюжетности, предусмотреть в тексте потенциал для интеракции. Автор и читатель продуцируют завершённую сказку в сотворчестве, и задача автора – обнаружить неожиданный фокус внимания.

Александр Бергельсон избегает категоричности утверждений, о чём свидетельствуют вводные слова с оттенком вероятности (вид-но), риторические вопросы: «Два котёнка утром рано / долго драли бок дивана. // Как для этих хулиганов / в доме напасть диванов?» («Хулиганы и диваны») [с. 37] – а также ситуативная незавершённость: «Жил на свете старый Дед, / был у Деда Короед. // Короеду делал Дед / Табуретки на обед» («Про Деда и его Короеда») [с. 22]. Его тексты для детей лишены прямой дидактики. Скорее, это «картинки с выставки» многообразной действительности. Миниатюра является удачно выбранной формой для передачи уникальности некого житейского казуса. Стихотворения новосибирского автора вписываются в парадигму современной детской поэзии, движущейся от просветительства к игре, к многообразию точек зрения.

Логика абсурда в поэтической книге для детей

«Письмо с парохода» Г. Кружкова

Анастасия Николаевна Губайдуллина

Григорий Кружков, окончивший физический факультет Томского государственного университета, известный в гуманитарном мире как переводчик, поэт и автор детских стихов, склонен к рациональному конструированию текста, использованию парадоксов и поэти-

ческих апорий. Явление абсурда в его детских стихотворениях, безусловно, не свидетельствует о распаде языка или бессмысленности человеческого существования. Напротив, игровой абсурд Кружкова носит конструктивный характер и выражает творческий потенциал онтологии, воспринимаемой сквозь призму детского зрения; автор активно использует приемы игровой поэтики.

Одним из оснований интеллектуальной игры в его стихотворениях является антиномия. Автор сталкивает в одном тексте противоречащие друг другу высказывания об объекте, и каждое из высказываний остаётся одинаково правдивым. Так происходит в детской поэтической истории о тыкве («Удивительное дело приключилось в огороде»), где вечно возрождающаяся тыква отражает одновременно идею конечности и бесконечности: «Я вдоль её разрезал / И разрезал поперёк / И, как учила бабушка, / Запёк её в пирог. / Но утром в огороде, / Где всякий овощ зрел, / Я встретил эту тыкву, / Которую я съел!»¹. Выход к одной из кантовских «антиномий чистого разума» (мир конечен и бесконечен в одно и то же время) объясняется, в данном случае, ограниченностью детского опыта, его чувственной природой: я не могу отличить одну тыкву от другой, внешне сходной, и не понимаю законов природного цикла. Но в то же время антиномия обусловлена и оптимистичностью, жизнеспособностью бесконечного природного космоса.

Основная идея большинства стихотворений книги «Письмо с парохода» – открытие новизны окружающего мира, совершаемое в результате эксперимента. Эксперимент является нарушением нормы, он изначально абсурден: «Один учёный садовод / Усовершенствовал / Компот. / Он клал в него / Пучок редиски / И разливал / В большие миски» («Учёный садовод») [с. 37]. Семантическое несоответствие «усовершенствованного» компота своему традиционному аналогу уравнивается представлением об «учёности» того, кто проводит опыт. Кружковский предметный мир вырастает из принципиального хаоса бытия, богатого множественностью смыслов и вариантов действия. Слово компот здесь принципиально, равно своей первоначальной латинской этимологии («*compositus*» как: сложный, составной) и знаменует нечто, состоящее из разнородных, смешанных предметов или явлений. Знаковым можно считать и название

¹ Кружков Г. М. Письмо с парохода. М.: Самокат, 2009. С. 36. Далее в тексте в квадратных скобках приведены страницы этого издания.

другого стихотворения – «Кросс» [с. 47] – пересечение, взаимодействие разных моделей поведения. Если в обыкновенном случае кросс рассчитан на спортивное достижение и демонстрирует физическое превосходство победителя, то в стихотворении «Кросс» бег становится испытанием сразу нескольких качеств соперников: силовых, когнитивных, нравственных. Кружков предлагает несколько версий победы, ни одна из которых не признаётся доминирующей: « – Ура! Я первый прибежал! / – А я ежа в лесу видал! / – А я... я тапку потерял. / – А я её принёс!» Неожиданным образом нарушение традиционных правил игры не ломает, а усиливает её значимость, даёт возможность для взаимодействия и взаимной выручки.

Именно соединение разных категорий, как предметных, так и предикативных, объясняет то, что в детской поэзии Кружкова явление и тождественно и не тождественно самому себе. Охотник («Про охотника Федю» [с. 26]), с одной стороны, полностью соответствует выбранному роду занятий: «Патроны заряжал»; «Ломал двустволку пополам»; «Всегда один в густом лесу / Бродил с ружьишком Федя». С другой стороны, охотник, стреляющий конфетами, вписывается в природный космос, не представляя угрозы, не разрушая его: «Всяк перед Федей трепетал / И спрятаться старался. / Но если промах он давал, / Зверь очень обижался!» Герои детских текстов в книге «Письмо с парохода» существуют по негласным игровым правилам, позволяющим избежать деструкции. Игровой абсурд даёт возможность примирить противоположные по этической модальности понятия: охотиться / кормить; воевать / беречь – и так далее. «Когда воевать / Вам придётся / Друг с дружкой – / <...> / Лупите / Не в полную силу: / Противника надо / Предельно беречь – / Чтоб, значит, / Надолго хватило» («О противнике, или Военная инструкция для мальчишек» [с. 27]). Здесь противник вместе с тем является и партнёром, приятелем, о котором следует заботиться. Вновь наблюдается не тождественность объекта самому себе.

Чаще всего поэтический образ совмещает у Кружкова, как минимум, две противоположных роли, как, допустим, в стихотворении «Грозная хозяйка» [с. 24], где каждый из героев становится субъектом действия и объектом чужого воздействия одновременно. Кружков демонстрирует одновременное утверждение и отрицание. Тот же приём явен в стихотворении «Шахматные короли» [с. 20], где овдовевшие, лишившиеся свиты короли меняют амплуа, превращаясь

из объектов нападения в самостоятельных деятелей: «Поцеловались они. / помирились – / И стали / В «классики» / Вместе играть».

Ещё одна грань логики сознательного абсурда в поэзии Кружкова – связь с беспредметными именами. Книга наполнена словами, не соотносящимися с реальными предметами: «грюши»; «междометие рек»; «слонетарий». Авторские неологизмы всегда преодолевают стереотип образовательной или бытовой нормы (как, например, из Междуречья рождается «междометие» Тигра и Евфрата [с. 46]).

Для Кружкова важен первичный смысл понятия, к которому осуществляется приращение. «Вся грязь превратится в белейшую гладь, / Нагрязнут метели... / И Брэм озабоченно пишет в тетрадь: / «Слоны улетели...» («Осень» [с. 31]). Имя Альфреда Эдмунда Брэма актуализирует для читателя идею зоологического исследования, придаёт поэтической строке псевдонаучность, которая преодолевается неожиданной финальной строкой – нонсенсом. Значение беспредметных имён не ограничивается созданием комического эффекта и развлечением ребёнка. Абсурдность в поэзии Григория Кружкова отражает преодоление формально-логического дискурса и выход к избыточности смыслов, раздвигающих границы жёсткой этики или чёткого знания.

***Развёрнутые названия как приём в детской игровой поэзии
конца XX – начала XXI века (Григорий Кружков / В.Э. Рью,
Тим Собакин, Анастасия Губайдуллина)***

Елена Александровна Полева

Игра, общеизвестно, является неотъемлемой частью культуры детства. Через игру ребёнком усваиваются основные социальные нормы и правила, формируются представления о мире. Закономерно, что многие игровые приёмы детская литература унаследовала от фольклора (таких его жанров, как загадки, скороговорки, небылицы, перевёртыши, страшилки, анекдоты и пр.). В истории отечественной детской литературы XX века выделяются периоды расцвета игровой поэзии: 1920 – 1930-е годы, связанные с творческими экспериментами обэриутов и актуализацией английской

традиции нонсенса благодаря переводам С.Я. Маршака; оттепельный и постоттепельный период, когда возникла возможность отойти от серьёзного дискурса, диктуемого и историей, и идеологией; наконец, постсоветский период рубежа веков, который, во-первых, диалогически ориентирован на творческие эксперименты, лингвистические игры авангардистов, во-вторых, характеризуется изменением взглядов на принципы межпоколенческого общения: становятся актуальными психологически комфортные для ребёнка способы воспитания (через игру).

Игра с ребёнком-читателем осуществляется посредством различных приёмов, одним из которых является использование развёрнутых названий. В них может обозначаться ситуация, действующие лица, описываться пространство. Применение развёрнутых названий было характерно, например, для литературы Возрождения («Декамерон» Дж. Боккаччо), Классицизма (оды М. В. Ломоносова). Но если в классических произведениях подобные названия были призваны сориентировать читателя, аннотировать основной текст, то в современной поэзии (не только в детской¹) служат, одновременно и подготовке, и «деавтоматизации» (В. Шкловский) восприятия читателя.

Для анализа взяты переводы² детским поэтом, знатоком английской поэзии «нонсенса» Григорием Михайловичем Кружковым³ (род.

¹ В XX веке этот приём использовался не только в «детской», но и во «взрослой» авангардистской поэзии, а также художниками-сюрреалистами (С. Дали), абстракционистами (супрематистские картины К. Малевича).

² Мы не касаемся сложнейших вопросов перевода произведений для детей, особенно восходящих к кэрролловским традициям языковой игры. Понятно, что в таких случаях чаще всего речь идёт об адаптированном художественном переводе. Сохраняя фабульно-сюжетную основу, концептуальные принципы, по которым создавался текст, переводчик всегда привносит своё в работу со звучанием текста, культурными аллюзиями. Игра на языковом и логическом уровне, как правило, адаптируется под новую культурно-языковую среду, чтобы стать понятной читателям. Представления Г. Кружкова о переводе см.: Кружков Г. Роль традиции в переводе: вместе и порознь // Новая юность. 2011. № 1 (100). [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2011/1/kr5.html (дата обращения 30.01.2015); Кружков Г. Луна и дискбол: О поэзии и поэтическом переводе. М.: Изд-во РГГУ, 2012. 516 с.

³ Воспоминания Г. Кружкова о времени учёбы в Томске см.: Кружков Г. Со дна памяти // Новый мир. 2014. № 6. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/novy_mi/2014/6/1kru.html (дата обращения. 25.09. 2015).

1945) произведении английского поэта Эмиля Виктора Рью¹, Тима Собакина (род. 1958) и Анастасии Губайдуллиной² (род. 1974).

Э. В. Рью / Г. Кружков использовали развёрнутые названия в серии стихотворений о черепахе³. Сами стихотворения, составляющие рифмованные двустушья, непропорционально малы по сравнению с названием:

*Размышления черепахи, дремлющей под кустом роз
неподалёку от пчелиного улья в полуденный час,
когда собака рыщет вокруг, и кукушка кукует в дальнем лесу*
С какого ни посмотришь бока –
Я в мире очень одинока!

Посредством приёма развёрнутых названий поэт сопоставляет объективный и субъективный миры: название отражает ситуацию, задаёт контекст, а само стихотворение передаёт эмоцию лирической героини-черепахи. Название благодаря конструкции и использованию лексемы «дремлющей» вызывает ассоциации с сюрреалистической живописью, в частности знаменитой картиной С. Дали «Сон, вызванный полётом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения». Но если у С. Дали всё строится на ассоциативных связях сна с реальностью, то Рью / Кружков нанизывает, перечисляет приметы бытия, чтобы противопоставить активность внешнего мира (описанную в названии) и пассивность, отъединённость черепахи от окружающего (переданную в тексте). Благодаря композиционному соотношению названия и текста автор акцентирует умиротворённое настроение черепахи, хотя обстановка располагает к обратному; её созерцательность контрастна активности окружающих. Это противопоставление даёт и комический эффект, воспринимаемый ребёнком.

Г. Кружков талантливо использует ассонанс сразу нескольких гласных, которые задают настроение, передают внутренний мир черепахи. Повторяющийся протяжный звук «о» выражает недово-

¹ Эмиль Виктор Рью (1887 – 1972) – английский поэт, развивающий традиции «литературы парадокса» Э. Лира и Л. Кэрролла.

² А.Н. Губайдуллина – к.филол.н., доцент филологического факультета Томского государственного университета; поэт, исследователь детской литературы; соавтор данной монографии.

³ Всё наоборот: Небылицы и нелепицы в стихах / сост. Г. М. Кружков. 2-е изд., испр. М.: Просвещение, 1993. С. 45 – 46. Текст стихотворений цитируется по этому изданию.

ротливость черепахи, замкнутость её восприятия мира, её дремоту, дает читателю понять, как ей «одинок». Повторение звука «а» выражает достоинство черепахи, драматическую возвышенность её чувств, не сочетающуюся с окружающей суетой (пчёл, собаки, кукушки).

Стихотворения о черепахе выстраиваются в цикл, благодаря чему возникает представление о её распорядке дня, привычках:

*Монолог черепахи, вновь посетившей через полчаса
грядку с салатом, хотя ей давно было пора вкушать
послеобеденный сон на клумбе среди голубых незабудок*

Растительная пища –
Такая вкуснотища!

Для передачи настроения героини в тексте стихотворения используется ассонанс: повторение звука «а» придает торжественность, а звука «и» – умирение, удовлетворённость черепахи.

Развёрнутое название здесь выполняют функцию, подобную ремарке автора в драме («*через полчаса*», «*хотя ей давно было пора*»). Именно в заглавии воссоздается образ мира: соединение бытового (грядка с салатом) и лирического («среди голубых незабудок») пейзажа в названии стихотворения рождает образ бытия, в который вписана черепаха. Посредством использования в названии торжественной лексики («посетила», «вкушать») бытовой акт еды возвышается, а парадоксально короткий монолог черепахи в тексте стихотворения провоцирует иронично отнестись к её философствованию.

В заглавии используется игра со значениями слов, одно из которых называется, а другое всплывает в сознании читателя ассоциативно: черепаха ест салат, хотя ей пора «*вкушать* послеобеденный сон»: погружению в сюрреалистическое пространство сна черепаха предпочитает вполне земные наслаждения (понятно, что сон и еда являются вариантами физиологических удовольствий; поэтому, с одной стороны, есть или спать – равноценная альтернатива; с другой стороны, между сном и едой есть принципиальные семантические различия: погружая черепаху в сюрреалистический контекст (благодаря аллюзиям на картины С. Дали), поэт не выводит черепаху в пространства сна, и последнее стихотворение цикла – о мыслях черепахи во время ночной бессонницы:

*Ночные мысли черепахи, страдающей от бессонницы
на подстриженном газоне*

Земля, конечно, плоская;
Притом ужасно жёсткая!

Поэт использует характеристики, традиционно приписываемые черепахе: медитативность и мудрость. Но последнее качество снижается из-за тривиальности и краткости её умозаключений, что порождает комический эффект. Однако в каждом стихотворении черепаха делает для себя всё новые открытия, основанные на конкретном опыте, на своих непосредственных ощущениях. Развёрнутое название призвано объяснить, аргументировать мысли черепахи: «Земля, конечно, плоская»¹ (а не круглая, как всем известно, потому что так ощущает черепаха, лёжа на газоне) и жёсткая (ибо газон подстрижен). Эти маленькие открытия, с одной стороны, должны развлечь ребёнка, с другой, – они подталкивают к размышлению.

Итак, приём развёрнутого названия в цикле о черепахе выполняет функцию ремарки; это объективное описание бытия становится значимым фоном субъективного мировосприятия лирической героини, выраженного в тексте стихотворения.

По-своему приём развёрнутого названия использовал Тим Собакин в стихотворении «Как ловкий бегемот гонялся за нахальной мухой в тесной комнате, где было много стеклянной посуды»². Название содержит описание пространства, персонажей, передаёт характер отношений между ними; само же стихотворение состоит из звукоподражаний (исключая последнюю строку); приём аллитерации доведён до предела – почти всё стихотворение представляет собой звук «ж»³:

¹ Соединение в стихотворении образов «черепахи» и «земли» вызывает ассоциации с мифами разных народов, представляющих черепаху либо держательницей Земли (плоской в архаических представлениях), либо даже её прародительницей // Горнова М. Черепаха, рождающая солнце. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.slovoart.ru/node/1513> (дата обращения: 20.03.2015).

² Это стихотворение входит в, условно говоря, цикл о бегемотах («Песни бегемотов», «Правила перепрыгивания через лужи для бегемотов»), но, в отличие от Рюю, Собакин не делает приём развернутых названий обязательным для всех произведений цикла.

³ Всё наоборот: Небылицы и нелепицы в стихах / сост. Г. М. Кружков. 2-е изд., испр. М.: Просвещение, 1993. С. 179.

[illegible]

И стало тихо.

Развёрнутое название в стихотворении Собакина визуализирует образы (персонажей, «места действия»), которые в самом тексте «зримо» не представлены. Название обозначает ситуацию статично, а сам текст «сюжетен» – представляет развитие ситуации посредством темпа, ритма, интонации, которые выражены графически (разной длиной строк, знаками препинания, сочетанием звуков). Вначале муха чувствует себя уверенно – долгое, ничем не прерываемое жужжание. Затем следует удар («Бац!»), муха жужжит осторожнее, притаилась («ж» и многоточие, обозначающее паузу, молчание). Переждав, она, видимо, решилась на перелёт (самая длинная строка, долгое жужжание). «Бац, бац», – стоя на месте (нет звука его шагов) бьёт бегемот по мухе, но промахивается, попадает по посуде: «Дзинь». После этого бегемот начал неуклюжее перемещение, тщетную (муха настойчиво жужжит) погоню за мухой: «ТОП-

ТОП!». Завершается стихотворение падением бегемота / либо удачным ударом: «ШЛЁП! // ШМЯК».

Отточием («.....») Собакин устанавливает паузу перед неожиданной (а оттого комичной) развязкой – бегемот добился желаемого, случайно упав на муху или попав в неё, ведь после звуков «ШЛЁП! // ШМЯК» жужжание не возобновилось: «И стало тихо».

Графические средства оформления стихотворения задают не только темпо-ритм, но и характеризуют звучание происходящего: всё стихотворение набрано прописными буквами, что указывается на громкость звуков (и жужжания, и топота, и ударов, и звона посуды); тишина, наступившая в финале, обозначается строчными буквами.

Всё стихотворение построено на том, что в воображении читателя-ребёнка должно произойти совмещение двух кодов (визуального и аудиального). Используемое Собакиным соотношение названия и текста стихотворения делает его привлекательным для детей, автор учитывает особенности детского восприятия (звукоподражания быстро опознаются и интерпретируются, образы персонажей и пространства яркие и легко воображаемые, действие драматургически выстроено при помощи графических средств).

А.Н. Губайдуллина использовала приём развёрнутого названия в стихотворении «Посвящение богатой, урожайной южной деревне»¹. Автор также играет с читательскими ожиданиями. Жанр посвящения предполагает торжественность, высокий пафос, а топоним «богатая, урожайная южная деревня» актуализирует стереотипные представления: стихотворение должно воспеть пашни, луга, солнце, урожай, благополучие, благоденствие. Всё это и воспевается, но в неожиданной форме, ибо текст представляет четверостишие, состоящее из повторяющегося сочетания междометия с наречием «сколько» и перечислений птиц и насекомых:

Ах, сколько птах!
Ух, сколько мух!
Ох, сколько блох!
Эх, сколько всех!

Во-первых, возвышенность стиля сохраняется благодаря восклицательным синтаксическим конструкциям. Во-вторых, много птах,

¹ Губайдуллина А. Посиделки: стихи для детей. Томск: Изд-во Иван Фёдоров, 2013. С. 9.

мух и блох всё же провоцируют представить огромные поля, с лакомыми для птиц зерновыми, полуденную жару, обилие фруктов и дворовых животных, с которыми ассоциируются мухи и блохи.

С анализированными выше стихотворение А. Губайдуллиной роднит принцип сочетания названия и текста: заглавие отражает, объективирует реальность, задаёт «картинку», пространство (богатая деревня) и время (урожайность и южность связаны с летом или ранней осенью, когда жарко, солнечно), а текст отражает названный в заглавии мир опосредованно, через эмоциональное восприятие.

С одной стороны, сочетание названия и текста рождает ироничное понимание урожайности и богатства: южная деревня оказывается богата на мух, блох и птах. С другой стороны, эмоционально-восторженный тон, переданный междометиями в восклицательных синтаксических конструкциях, провоцирует развитие воображения и ассоциативного мышления у маленьких читателей: что за богатство скрывается за этими, по сути, метонимиями, отражающими часть, по которой нужно восстановить целое.

Кроме этого, А. Губайдуллина работает со звучанием, используя внутреннюю рифму, закольцовывая начало и конец каждой строки, повторяя междометия и тем усиливая их семантику: ах – ах, ух – ух, ох – ох, эх – эх.

Как отметил В. В. Виноградов, «междометия составляют в современном русском языке живой и богатый пласт чисто *субъективных речевых знаков, служащих для выражения эмоционально-волевых реакций субъекта на действительность, для непосредственного эмоционального выражения переживаний, ощущений...*»¹ (курсив мой – Е.П.).

Семантика междометий контекстуальна: например, «ах» может означать восхищение, разочарование, радость, негодование, возмущение. Междометия «ах», «ох», «ух», «эх» перед наречием «сколько» употребляются для подчеркивания высокой степени проявления чего-либо, высокой интенсивности какого-либо признака. Но семантика зависит не только от лексического строя, но и от интонационного рисунка фразы². Вариативность интонации, с какой может быть прочитано стихотворение – от восторга до отчаяния из-за такой уро-

¹ Виноградов В. В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. М.: Высшая школа, 1972. С. 384.

² Современный русский язык: в 3 т. Том 2 / С. М. Колесникова, Н. А. Николина, В. А. Лаврентьев [и др.]; под ред. С. М. Колесниковой. М.: Издательство Юрайт, 2015. С. 190 – 196.

жайности – игровой приём, реализованный именно благодаря сематическому зазору между названием и текстом стихотворения.

Итак, при всём своеобразии использования развёрнутого названия разными поэтами, можно выделить ряд общих функций приёма: его применение позволяет осуществить игру с читательскими ожиданиями, деавтоматизировать восприятие; название-описание делает стихотворение привлекательным для детей, позволяет развить фантазию, воображение, чувство юмора, слуховое восприятие, образное и ассоциативное мышление. При этом исследованные стихотворения перерастают рамки только детской литературы, являют собой феномен так называемой «лингвистической» поэзии, в которой обнажаются выразительные средства лирики вообще.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Писатели XX – XXI веков для детей и юношества, биографически связанные с Томской областью¹

Ю.А. Рудницкий, Е.А. Полева

Фамилия Имя Отчество	Год рождения / годы жизни	С какими регионами связан(а)	Год вступления в Союз писателей	Произведения
Анучин Василий Иванович	1875-1941	Енисейская губ. Санкт-Петербург Томск Казань Самарканд	-	«Сибирские сказки» (1903), «Первые похождения: Повесть из жизни искателей приключений»
Асеева Любовь Прокопьевна	1934	Алтайский край Томск Тамбов	1969	«Лесные акробаты» (1964)
Бабенко Наталья Алексеевна	1975	Томск	-	«Солнечный зайчик и котёнок» (2002), «Маша и Кикимора» (2015)
Березницкий Евгений Николаевич	1909-1941	Киев Томск Кузбасс	-	«Приключения барабанщика» (1937), Похождения храброго Ерша» (1939)

¹ В последующих изданиях предполагается отразить состав творчества для детей и юношества писателей других сибирских регионов. Таблица составлена с учётом данных, представленных на сайтах: краеведческого портала «Земля Томская». URL: <http://kraeved.lib.tomsk.ru/page/52/> (дата обращения: 12.03. 2015); Томской областной детско-юношеской библиотеки: URL: <http://odub.tomsk.ru/ElectronicLibrary/TomskWriters.aspx> (дата обращения: 12.03. 2015); Новосибирской областной детской библиотеки им. М. Горького. Детская сибиряда: золотой фонд детской литературы Сибири. Электронная библиотека. URL: <http://www.maxlib.ru/page.php?article=139> (дата обращения: 12.03. 2015). Даты написания некоторых произведений устанавливались по открытым Интернет-ресурсам (из-за отсутствия других источников), в связи с чем могут быть не точны. Несомненно, список нуждается в расширении (это является перспективой работы).

Блинова Алевтина Борисовна	1946	Томск Омск	-	«Стихи для детей» (2006), «Звонкая радуга» (2011)
Буркин Юлий Сергеевич	1960	Томск	-	Цикл «Остров Русь» (в соавторстве с С. Лукьяненко) (1993 – 1997); «Остров Русь-2, или Королева Леокады» (2009) (в соавторстве с С. Буркиным) (2009). «Год принцессы Букашки» (2008),
Буркин Станис- лав Юлиевич	1983	Томск	-	«Волшебная мясорубка» (2002), «Фавн на берегу Томи» (2007)
Бурмакин Эдуард Владимирович	1928	Саратов Новосибирск Томск	1964	«Балкон без перил» (1979), «На краю грозы» (1988), «Три воспоминания» (1988)
Татаркина (Бурмистрова) Светлана Владимировна	1978	Томск	-	«О дивном старце, стороне Сибир- ской и о людях добрых» (2009)
Щеглов (Варшавер) Юрий Маркович	1932-2006	Харьков Томск Москва	1978	«Когда отец ушел на фронт» (1969)
Власова Серафима Константиновна	1901-1972	Томск Мурманск Челябинск Екатеринбург Московская обл.	1965	«Уральские сказы» (1958), «Сугомакская легенда» (1959), «Сказание о Щелкане и Сулее» (1961), «Поют камни» (1964), «Гер- цогиня Акуля» (1966)
Волков Александр Мелентьевич	1891-1977	Усть-Камено- горск Томск Москва	-	«Волшебник Изумрудного города» (1939), «Урфин Джюс и его деревян- ные солдаты» (1963), «Семь поэзных королей» (1964), «Огненный бог марранов» (1968), «Желтый туман» (1970), «Путеше- ствие в третье тысячелетие» (1970), «Тайна заброшенного замка» (1975)
Волокитин Николай Иванович	1938	Томск Красноярск	1972	«Лесные подарки» (1972)

Гартунг Леонид Андреевич (Генрихович)	1919-1994	Саратов Томск	1963	«Трудная весна»(1961), «Завтра ты войдёшь в класс», «По- вести и рассказы»(1979), «Нельзя забывать»(1985), «Был такой случай»(1988).
Гофф Инна Анатолевна	1928-1991	Харьков Томск Москва	1955	«Я – тайга» (1950).
Гусев Александр Васильевич	1921	Томск Москва Барнаул Омск	2001	«Павлик»(1960), «Мальчишки»(1965)
Губайдуллина Анастасия Николаевна	1974	Джамбул (Казахстан) Томск	-	«Посиделки: стихи для детей» (2013), «Колобоша и Колобьяша» (2015)
Ерпылёва Елена Викторовна	1959	Томск Когалым	-	«Кожица-из-бедр-журавля» («Тарыг-песь-нимал-сов», 2000), «За кудыкину гору, в Лапландию. По легендам и местному фольклору деревни Тулай Алтайского края» (2003), «Невеста под небесным куполом. Сказка по легендам народов Югры» (2007), «Я буду Балдой, тётя. По мотивам рассказов Фазили Искандера "Приключения Чика"» (2009), «Пай-девочки. История одного родительского собрания» (2007), «Остров большой обиды: Совсем не детские разборки в двух действиях» (2013)
Заплавный Сергей Алексеевич	1942	Чимкент (Казахстан) Томск	-	«Музыкальная зажималка» (1973), «Рассказы о Томске» (1980), «Секрет, которого нет» (1986), «Верка, я и марсолет» (1988)
Иванов Вадим Филлипович	1922-1968	Красноярский край Томск	1957	«Шхуна с белыми парусами» (1962)
Казанцев Александр Иннокентьевич	1952-2007	Зырянск Восточно-ка- захстанской обл. Томск	1984	«Дед Пихто и другие» (1990), «Фимкины игрушки» (2004)

Каленова Тамара Александровна	1941	Новосибирск Геленджик Томск	1970	«Девчонки уходят в море» (1976), «По следу рыбки» (1986), «А рядом море» (1988)
Карпунин Геннадий Федорович	1939-1998	Томск Новосибир- ская обл.	1969	«Луговая суббота, или Вероятные и невероятные приключения Васи Морковкина» (1975)
Киселева Ирина Викторовна	1951	Ленинград Томск		«Девочка с корзинкой» (2000), «Сибирская радуга» (2006), «Подарю тебе цветочек аленький» (2008), «Девочка и море» (2014).
Климычев Борис Николаевич	1930-2013	Томск Караганда Ашхабад	1978	«Часы деревянные с боем» (1981), «Томские чудеса» (1994)
Колыхалов Вениамин Анисимович	1938	Томск	1976	«Огурцы-хитрецы» (1969), «Северное сияние» (1974), «Страна Буралия» (1988), «Азбука в стихах и рисунках» (1997), «Кротовье метро» (2003), «Дождь-рыбак» (2007), «Летняя сосулька» (2007), «Живые цифры» (2008)
Кошурникова Римма Викентьевна	1937	Новосибирск Томск Москва	1978	«Лисенок Фу» (1975), «Пусть тайга ко мне привыкнет» (1976), «Возьмем атом величиной с дом» (1977), «Дру- зья в космосе» (1981), «Как речка в дом прибежала» (1982), «Как пьет де- рево?» (1982), «Почему листья желте- ют?» (1982), «Космонавтом быть хочу» (1983), «Курочка ряба», «Почему муха упала в обморок» (1985), «Как яблоня училась в школе», «Стоит над Томью град старинный» (1987), «Звенит зур- на, трещит трещотка» (1988), «Путе- шествование по глобусу» (1989), «Дере- вянное солнышко» (1996), «Поставить город» (1998), «Кем работает вода и другие рассказы» (2007)
Кудрявцева (Чабанова) Валентина Ивановна	1938	Томск Ленинград США	-	«Большой, как папа» (1974), «Девочка и леший: пьесы-сказки» (1978), «Тяпы-ляпы» (1980), «Что мне делать со словами» (1980), «Мама – единственное число: книга рассказов» (1980), «Веселая перепутаница» (1983), «Радость» (1986), «Секрет» (1988), «Волшеб- ный сундучок» (1992)

Кружков Григорий Михайлович	1945	Москва Томск	-	Сборники стихотворений и прозы: «Сказки медвежьи, одуванчиковые, совинные» (2005), «Нос картошкой: Сказки о кладах, ковбоях, поросятах в Стране Рута- бага» (2006), «Рукопись найденная в капусте» (2007), «Дождливый остров» (2008), «Письмо с парохода» (2009)
Крылов Алоиз Федорович	1932-2014	Томская область	-	«Меряй сутки на минутки» (1990), «Утренняя песенка» (1990)
Лаврина Вера Леонидовна	1956	Кемерово Томск	-	«История Кузбасса в рассказах для детей», «Диковинки» (2003), «Тре- пасток» (2005), «Что нужнее? Что вкуснее?» (2005), «Вдвоём» (2011, в соавторстве с А. Правда), «Пять сестёр» (2015).
Липатов Виль Владимирович	1927 – 1979	Томск	1967	«Капитан "Смелого"» (1959), «Юно- ша и машина» (1962), «Деревенский детектив» (1968), «Лида Вараксина» (1968), «...Ещё до войны» (1971), «И это всё о нём» (1974).
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»
Мейко Татьяна Ефремовна	1964	Томск Москва	1994	«Сказки Мейко» (1994), «Сад судеб» (1994), «Красное слово» (2002), «Сказки» (2004), «Пёстрые пёрышки» (2011), «Томские сказки» (2014)
Минькова Галина Николаевна	1938	Томск	-	«Добрые сказки про Бабу Ягу», «Дружная семейка», «Лесная сказка» (2006)
Митренина Ася Юрьевна	1980	Томск	-	«Рыцарь и дракон»
Оксенова Галина Сергеевна	-	Томск	-	«Кто это?». Стихи для самых маленьких (2014)

Олеар Андрей Михайлович	1963	Томск	-	«Чистая правда» (2004), «Домашний зоопарк: стихи для мальчишек» (2003), «Вожди краснокожих» (2003), «Жираф в городе» (2007)
Осокин Евгений Васильевич	1926-1997	Новосибирская обл. Томск	1963, исключен незадолго до смерти	«Тайна Зыбуна» (1961), «Легенды полночного края» (1966), «Тумадан и капишка» (1967), «Легенды и сказки» (1967), «В семнадцать мальчишеских лет» (1971 или 1975)
Попов Николай Иннокентьевич	1910-1984	Вятская губерния Томск	-	«Дочь учителя» (1953), «Школьные будни» (1958), «Костры над Чишмой» (1961), «Районный министр просвещения» (1961)
Пушкарев Глеб Михайлович	1889-1961	Томск Барнаул Санкт-Петербург Новосибирск	-	«Детвора» (1922), «Восстание» (1938), «Сергей Мохов» (1938), «Зарево над городом» (1947), «Реалисты» (1948), «Два Петра Ивановича» (1949)
Сердюк (Кабанова) Людмила Алексеевна	1945	Орел Омск Томск	-	«Мышонок хочет это знать» (2006)
Скарлыгин Геннадий Кузьмич	1950	Кемеровская обл. Томск	2005	«Егоркины причудки» (2008), «Плыл по озеру карасик» (2009)
Сочихин Никон Васильевич	1939	Томск Тюмень Сургут	1996	«Кораблик» (2002), «Не пугайтесь нас, ребята» (2005), «Весенние фонарики» (2012), «Ручеек» (2014)
Успеньева Юлия Анато- льевна	-	Томск	-	«Благословенный старец. Рассказы из жития святого праведного Феодора Томского» (2010)
Филимонов Евгений Александрович	1973	Томск	-	Сказки (2009)
Шестов Константин Васильевич	1903-1979	Забайкалье Нерчинск Читинская область Томск	-	«Детство и отрочество Кости Вострецова» (1950 или 1959), «Юность Кости Вострецова» (1965)

Шкаликов Владимир Владимирович	1943	Краснодар- ский край Томск	1999	«Пегасик» (1987), «Девочка с котен- ком: таежная сказка», «Ангел-храни- тель» (2003), «Сказочно правдивые истории» (2007)
Юров Геннадий Евлампиевич	1937	Томск Кемерово	1976	«Прогулка. Стихи для детей» (1979)

Сведения об авторах

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», руководитель «Центра изучения детско-юношеской литературы и круга чтения детей и молодёжи».

Сфера научных интересов – детская литература, современная отечественная литература, литература русской эмиграции.

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.

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.

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.

Писаренко (Абрамова) Александра Евгеньевна

магистр педагогического образования, учитель МАОУ СОШ № 19 г. Томска.

Сфера научных интересов – поэтика психологизма в прозе 1960 – 1970-х годов.

Балобанова Тамара Константиновна

Студентка историко-филологического факультета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Томский государственный педагогический университет».

Сфера научных интересов – литературное краеведение.

Колмаков Сергей Юрьевич

студент историко-филологического факультета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Томский государственный педагогический университет».

Сфера научных интересов – литературное краеведение.

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.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ТРУДОВ О ДЕТСКО-ЮНОШЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ АВТОРОВ МОНОГРАФИИ И ИХ УЧЕНИКОВ

1. Абрамова (Писаренко) А.Е. Семантика лексем «конь» и «пряник» в рассказе Виктора Астафьева «Конь с розовой гривой» // Роль инноваций в трансформации современной науки: сб. статей Международной научно-практической конференции (15 января 2016 г., Тюмень). В 3-х ч. Ч. 3. Уфа: Аэтерна, 2016. С. 76 – 78.
2. Бурмистрова С. В. Библиейские аллюзии в современной детской литературе (на материале сказки В. Л. Лавриной «Чудесные платья») // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2015. Вып. 10 (163). С. 179 – 183.
3. Губайдуллина А. Н. Современная поэзия для детей: дидактика или терапия? // II Международная конференция «Русский язык и литература в международном образовательном пространстве: современное состояние и перспективы». Гранада, 8–10 сентября 2010. С. 1657 – 1662.
4. Губайдуллина А. Н. Международная научная конференция Восьмые сапгировские чтения «Двенадцать лет без Сапгира (русская поэзия последнего десятилетия)». Москва. Российский Государственный Гуманитарный университет. Журнал «Вестник гуманитарной науки». 18-19 ноября 2011 г. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2012. № 2. С. 139 – 141.
5. Губайдуллина А. Н. Символика трамвая в поэзии XX в. для детей // Изв. Волгогр. гос. соц.-пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. 2012. № 6 (70). С. 132 – 136.
6. Губайдуллина А. Н. Символика трамвая в поэзии XX в. для детей // Детские чтения. Вып. 2. Екатеринбург, 2012. С. 163 – 179.
7. Губайдуллина А. Н. «Взрослое слово» в современной поэзии для детей // Вестник Томского государственного университета. Филология. ТГУ, 2012. № 3 (19). С. 59 – 65.
8. Губайдуллина А. Н. «Для бывших детей или будущих родителей» (К проблеме двойной адресации современной детской книги) / Антропологическая психология в XXI веке: проблемы и перспективы: сборник материалов V Сибирского психологического форума (3–5 октября 2013). Томск: ТГУ, 2013. С. 69 – 72.

9. Губайдуллина А. Н. Функции героев и семейные роли в книге С. Седова «Сказки про мам» // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2013. Вып. 2 (130). С. 54–57.
10. Губайдуллина А.Н. «Алгебра» и «гармония» современной поэзии для детей // Стих. Проза. Поэтика. Сборник статей в честь 60-летия Ю. Б. Орлицкого. New York: Ailuros Publishing, 2012. С. 82 – 89.
11. Губайдуллина А. Н. Онтология и деонтология детства в лирике Олега Григорьева // Детские чтения. Вып. №1 (005). Екатеринбург, 2014. С. 171 – 186.
12. Губайдуллина А. Н. Современная литература для детей: стагнация или трансформация // Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs новые возможности. Монография. М.: Флинта. Наука, 2014. С. 557 – 572.
13. Губайдуллина А. Н. Нить Ариадны // Живые лица, или Навигатор по современной отечественной детской литературе. Вып.1. М.: БерИнга, 2014. С. 7 – 13.
14. Губайдуллина А.Н. Логика абсурда Г. Кружкова в поэтической книге для детей «Письмо с парохода» // Материалы VI международной научно-практической конференции «Наука в современном информационном обществе» (13 – 14 июля 2015 г.). North Charleston: CreateSpace, 2015. С. 176 – 178.
15. Губайдуллина А. Н. Миниатюры Александра Бергельсона в контексте современной русской поэзии для детей // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2015. Вып. 10 (163). С. 166 – 171.
16. Губайдуллина А.Н. «Взрослое слово» в языке современной русской поэзии для детей // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ (г. Гранада, Испания, 13–20 сентября 2015 года) / Ред. Кол. /Л.А.Вербицкая, К. А. Рогова и др. В 15 т. СПб: МАПРЯЛ, 2015. (Цифровой носитель).
17. Gubajdullina A.; Schmalz T.: Mascha und der Bär. Von der Entstehung des Märchensujets sowie dessen Adaption und Transformation in russischen Trickfilmen. In: Märchenspiegel. Zeitschrift für internationale Märchenforschung und Märchenpflege. 3(2015), S. 27 – 33.
18. Перевод названия: Губайдуллина А.Н., Шмальц Т. Маша и Медведь. Возникновение сказочного мотива, а также его адаптация

- и трансформация в российских мультипликационных фильмах // Сказочное зеркало. Интернациональный журнал для исследования и сохранения сказок. 2015. №3. С. 27 – 33.
19. Gubaidullina A. N., Gorenintseva V. N. Mother As Donor, Hero or Villain: New Sides of The Mother's Image in Sergey Sedov's "Fairy Tales About Mums". Children's Literature in Education. 2016, pp. 1 – 13.
 20. Перевод: Губайдуллина А.Н., Горенинцева В. Н. Мать как донор, герой или злодей: новые стороны образа матери в книге С. Седова «Сказки про мам» // Детская литература в образовании. 2016. С. 1 – 13.
 21. Губайдуллина А.Н. Роль отца в современной детской прозе // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2016. № 1 (33). С. 34 – 38.
 22. Литература родного края: методические рекомендации / Л.Н. Зинченко, О.И. Плешкова, И.В. Фёдорова и др. Барнаул: БГПУ, 2008. 67 с. (разделы: «Любимый край Алтай» (С. 15–16), «Жили-были» (С. 20–26), «Страна Играния» (С. 26–28), «Чудеса природы» (С. 28–29), «Уроки сказки» (С. 32–36).
 23. Литература родного края. 3 класс: методические рекомендации / Л.Н. Зинченко, О.И. Плешкова, И.В. Фёдорова и др. Барнаул: БГПУ, 2008. – 60 с. (разделы: «С любовью к Алтаю» (С. 10–12), «Чудеса природы» (С. 21–29), «Обыкновенное чудо» (С. 33–34)).
 24. Макаренко Е.К. Жанровые модификации современных агиографических произведений для детей // Вестник ТГПУ. 2015. № 10. (Филология). С. 157 – 165.
 25. Плешкова О.И. Особенности изучения жанра литературной сказки в системе экспериментального учебного пособия «Литература родного края» // Инновации в начальном образовании: материалы всероссийской заочной научно-практической конференции. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 52 – 64.
 26. Плешкова О.И. Постмодернистское пародирование творчества М. Горького в современной мультипликации: «Буревестник» А.Туркуса // Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии: сборник научных статей / под ред. Г.П. Козубовской. Барнаул: БГПУ, 2008. С.171 – 176.
 27. Плешкова О.И. Коммуникативно-деятельностный подход в преподавании литературы будущим учителям начальных классов // Коммуникации в образовании: сборник статей / под ред. Л.Н.Зин-

- ченко, Г.Ф. Свиридовой. – Барнаул: БГПУ, 2008. – С.76 – 89.
28. Плешкова О.И. Реализация регионального компонента в Алтайском края (об учебно-методических пособиях «Литература родного края») // Особенности реализации регионального компонента в начальном образовании: материалы Всероссийской заочной научной конференции (Барнаул, март 2008 г.) / Барнаулский государственный педагогический университет; [редкол.: Л. Н. Зинченко, В. А. Рассыпнов, Г. Ф. Свиридова]. Барнаул, 2008. С. 27 – 31.
29. Плешкова О.И. Функции постмодернистского пародирования в современном искусстве для детей // Эстетическое пространство детства и формирование культурного поля школьника: Материалы Четвёртой Всероссийской научно-методической конференции (Санкт-Петербург, 11–12 февраля 2009 г.). СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. С. 26 – 34.
30. 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.
31. Плешкова О.И. Произведения об Алтае в системе экспериментального учебного пособия «Литература родного края» // Современные технологии начального образования: материалы всероссийской заочной научной конференции (Барнаул, февраль 2010 г.): в 2 ч./ под ред. Г.Ф. Свиридовой, Е.Н. Ставской. Барнаул: АлтГПА, 2010. Ч.II. С.96 – 102.
32. Современные подходы к исследованию литературы о детях и для детей: материалы международной научно-практической конференции аспирантов, магистрантов и студентов, Барнаул, 16 мая 2012. / Под ред. О.И. Плешковой. Барнаул: АлтГПА, 2012. 111 с.
33. Плешкова О.И. Пародические трансформации образов кумулятивных сказок в современной игровой прозе // Вестник АлтГПА: Психолого-педагогические науки. Гуманитарные науки. 2012. №11–12. С.94–99.
34. Плешкова О.И. Конструктивная функция вербального и визуального рядов в сказках В. Сутеева // Русская словесность в России и Казахстане: аспекты интеграции: материалы второй международной научно-практической конференции, Барнаул, 19–20

- сентября 2013 г. / отв. ред. В.И. Габдуллина. Барнаул: АлтГПА. С. 323 – 327.
35. Плешкова О.И. Сказки писателей Алтая в круге современного детского чтения // Алтайский текст в русской культуре: Сборник научных статей. Вып. 5. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2013. С.100 – 108.
36. Плешкова О.И. Технологии литературного образования: кино и мультипликация в процессе изучения литературы: учебное пособие [для студентов, магистрантов, преподавателей]; Алтайская государственная педагогическая академия. Барнаул: АлтГПА, 2014. 154 с.
37. Плешкова О.И. Эволюция литературных образов в мультфильме Г. Бардина «Серый волк энд Красная шапочка» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. № 3 (1). Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2014. С. 344 – 348.
38. Плешкова О.И. Значение искусства кино и мультипликации в процессе приобщения к чтению современного школьника // Вестник АлтГПУ: психолого-педагогические науки. 2015. №22. С.64 – 67.
39. Плешкова О.И. Теория литературы и практика читательской деятельности. 2-е изд., перераб. и доп. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. 208 с.
40. Плешкова О.И. Образы Алтая в литературе для детей // Алтайский текст в русской культуре: сборник статей / под ред. М.П.Гребневой. Вып. 6. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2015. С. 302 – 311.
41. Плешкова О.И. Эволюция образа героя в сказках писателей Алтая второй половины XX века // Вестник Алтайского государственного педагогического университета. 2016. № 1(26). С. 88 – 94.
42. Плешкова О.И. Пародическая трансформация сказочных образов Г.Х. Андерсена в романе Б. Акунина «Азазель» // Мир науки, культуры, образования. 2016. № 2 (57). С. 352 – 355.
43. Полева Е.А. Детская литература: учебно-методическое пособие. Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2013. 144 с.
44. Полева Е. А., Котвицкая В. Жанр «небылицы-перевертыша» в русской детской поэзии 1920-х годов // Наука и образование: материалы I Всерос. фестиваля науки. Всерос. с междунар. участием конф. студентов, аспирантов и молодых ученых (Томск, 25 – 29 апр. 2011 г.). Томск, 2011. Т. 2. Филология. Ч. 1. Русский язык и литература. С. 77 – 83.

45. Полева Е.А., Ковальчук М. Развернутые названия как прием в детской игровой поэзии XX века: на примере произведений Эмиля Виктора Рю и Тима Собакина // Наука и образование: материалы I Всерос. фестиваля науки. Всерос. с междунар. участием конф. студентов, аспирантов и молодых ученых (Томск, 25 – 29 апр. 2011 г.). Томск, 2011. Т. 2. Филология. Ч. 1. Русский язык и литература. С. 65 – 69.
46. Полева Е. А. Педагогические взгляды детского писателя Г.Остера и особенности их выражения // Вестник Томского государственного педагогического университета = Tomsk state pedagogical university. Томск, 2013. Вып. 6 (134). С. 86 – 92.
47. Полева Е.А. Семья в городе и деревне в детской литературе конца 1960 – 1970-х годов (Э. Успенский, Т. Александрова) // Русская литература в современном культурном пространстве: концепции семьи в парадигмах художественного сознания и авторских моделях: Материалы VI Всероссийской с международным участием научной конференции (13 – 14 сентября 2012г.). Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2012. С. 29 – 36.
48. Полева Е.А., Алимжанова Т.В. Проектная деятельность в изучении сказки Т. Александровой «Домовёнок Кузька» младшими школьниками // Проектный метод на уроках русского языка и литературы: Материалы V областной заочной научно-практической конференции школьников и учителей русского языка и литературы (Томск, 22 ноября 2012 г.) / сост. С.Г. Малярова. Томск: ТОИПКРО, 2013. С. 91 – 94.
49. Полева Е.А. Липовка В.О. Изучение читательских интересов и потребностей семиклассников по результатам анкетирования // Концепт. 2014. № 07 (июль). URL: <http://e-koncept.ru/2014/14189.htm>
50. Полева Е.А., Гераймович Д. Проблема определения эволюции творчества современного детского писателя Э. Н. Успенского // IV Всероссийский фестиваль науки. XVIII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование» (21–25 апреля 2014 г.): В 5 т. Т. II: Филология. Ч. 2: Русский язык и литература. Томск: Издательство ТГПУ, 2014. С. 298 – 304.
51. Полева Е. А., Мазепа Е.В. Проблема отцов и детей в рассказе-перевёртыше Г. Б. Остера «Бой быков в троллейбусе» из

- книги «Дети и эти» // IV Всероссийский фестиваль науки. XVIII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование» (21–25 апреля 2014 г.): В 5 т. Т. II: Филология. Ч. 2: Русский язык и литература. Томск: Издательство ТГПУ, 2014. С. 323 – 329.
52. Полева Е.А., Мячина Е.И. Образ центральной героини в повести В. К. Железникова «Чучело» // Вестник ТГПУ. 2015. № 6. С. 208 – 214.
53. Полева Е.А. Учебные издания в формате художественно-педагогической книги: типологические признаки, тенденции развития в России // Материалы Международной научно-практической конференции «Литературно-педагогические взгляды Т.Г. Шевченко в контексте современной цивилизации». Душанбе: ТГПУ им. С. Айни, 2015. С. 183 – 190.
54. Полева Е.А., Абрамова (Писаренко) А.Е. Функции перволичного повествования и приёма портретирования в повести А.Г. Алексина «Безумная Евдокия» // Русская литература в современном культурном пространстве: сборник статей по материалам VII Всероссийской научной конференции (30-31 октября 2015 г.) / отв. ред. М.А. Хатямова. Томск: Изд-во ТГПУ, 2015–2016. С. 172 – 180.
55. Полева Е. А. «Уроки французского» В. Распутина в контексте традиций литературы второй половины XIX века о детях // Творческая личность Валентина Распутина: живопись – чувство – мысль – воображение – откровение: сб. науч. тр. / под ред. И. И. Плехановой. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2015. С. 207 – 215.
56. 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 – 178.
57. Полева Е.А. Художественное своеобразие цикла миниатюр «Сказки сиреневого леса» Анны Никольской в контексте развития жанра лирико-философской сказки // Русская литература в современном культурном пространстве: сборник статей по материалам VII Всероссийской научной конференции (30-31 октября 2015 г.) / отв. ред. М.А. Хатямова. Томск: Изд-во ТГПУ, 2015–2016. С. 156 – 164.
58. Рудницкий Ю. А. Образ города Томска в сборнике рассказов Р. Кошурниковой «Стоит над Томью град старинный...» // Традиционная и инновационная наука: история, современное состояние, пер-

- спективы: сб. науч. трудов. Уфа: Аетерна, 2015. С. 181 – 183.
59. Рудницкий Ю. А., Рябченко К. С. «Стоит над Томью град старинный...» Р. Кошурниковой: места, события, люди // Символ науки. Уфа, 2016. № 3/3. С. 143 – 146.
60. Чернявская Ю.О. Повесть В. Липатова «Еще до войны»: сюжет персонального самоопределения в хронотопе колхозной деревни // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2015. Вып. 6 (159). С. 201 – 207.
61. Чернявская Ю. О., Балобанова Т.К. «Деревенский детектив» В. Липатова как пародия на милицейский роман // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2016. Вып. 3 (168). С. 135 – 139.
62. Чернявская Ю.О., Колмаков С.Ю. Литературный контекст в романе В. Липатова «И это все о нем» // Русская литература в современном культурном пространстве. Сб. статей по мат. VII Всероссийской науч. конф. 30–31 октября 2015. / Отв. ред. М. А. Хатямова. Томск: Изд-во ТГПУ, 2015–2016. С. 164 – 172.

**Работы студентов, магистрантов, аспирантов,
выполненные под руководством О.И. Плешковой**

1. Ватутина А.С. Образ мухи в детской литературе начала XX века // Детский текст. Детская литература. Детское чтение: материалы международной научно-практической конференции «Воспитание читателя»: теоретический и методический аспекты. Барнаул, 14–16 марта 2007 г. Барнаул: БГПУ, 2007. Часть 1. С. 226–231.
2. Ватутина А. Функции постмодернистского пародирования сюжетов и образов К. Чуковского в творчестве С. Седова // Зелёное яблоко. Выпуск III: межвузовский сборник научно-исследовательских работ студентов факультета начальных классов / под ред. Л.Н. Зинченко и О.И. Плешковой. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 30–34.
3. Вторникова Н. Функционирование мифологических образов школьного фольклора в возрастной группе второклассников // Зелёное яблоко. Выпуск IV: сборник научно-исследовательских работ студентов, посвящённый десятилетию образования факультета начальных классов / под ред. О.И. Плешковой и Л.Н. Зинченко. Барнаул: АлтГПА, 2009. С. 48–50.

4. Герасимова С. Мотив игры в кинотексте Ильмара Раага «Класс» // Зелёное яблоко. Выпуск V: межвузовский сборник научно-исследовательских работ студентов / под ред. О.И. Плешковой. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 76–81.
5. Ефимова М. Образ дома в повести В. Железникова «Чучело» // Зеленое яблоко. Выпуск II: сборник научно-исследовательских работ факультета начальных классов / под ред. О. И. Плешковой. Барнаул: БГПУ, 2008. С.12–17.
6. Зайцева В. Стихотворение А. Башлачёва «Рождественская» в круге детского чтения: из опыта работы с младшими школьниками // Русская литература в современном культурном пространстве: Сборник статей по материалам VII Всероссийской научной конференции (30–31 октября 2015 г.) / Отв. ред. М. А. Хатямова. Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2015–2016. С. 180–185.
7. Захаренко Е. Варьирование жанровых особенностей страшилки в современной мультипликации для детей (мультисериал «Смешарики») // Зелёное яблоко. Выпуск III: межвузовский сборник научно-исследовательских работ студентов факультета начальных классов / под ред. Л.Н. Зинченко и О.И. Плешковой. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 34–37.
8. Захаренко Л. Народный демонологический рассказ и жанр страшилки в русской детской литературе и субкультуре // Зелёное яблоко. Выпуск IV: сборник научно-исследовательских работ студентов, посвящённый десятилетию образования факультета начальных классов / под ред. О. И. Плешковой и Л.Н. Зинченко. Барнаул: АлтГПА, 2009. С. 39–48.
9. Капустина Т. Художественные особенности рассказа А.П. Гайдара «Дым в лесу» // Зелёное яблоко. Выпуск IV: сборник научно-исследовательских работ студентов, посвящённый десятилетию образования факультета начальных классов / под ред. О.И. Плешковой и Л.Н. Зинченко. Барнаул: АлтГПА, 2009. С.11–13.
10. Козырева К. Возможности использования музыки на уроках литературного чтения в начальной школе (из опыта работы практиканта с произведениями Ф.И. Тютчева) // Зелёное яблоко. Выпуск VI: сборник научно-исследовательских работ молодых учёных / под ред. О.И. Плешковой. Барнаул АлтГПА, 2014. С. 50–53.

11. Красовская О. Баллады в чтении детей: «Вересковый мёд» Р.Л. Стивенсона // Зелёное яблоко. Выпуск VI: сборник научно-исследовательских работ молодых учёных / под ред. О.И.Плешковой. Барнаул АлтГПА, 2014. С. 18–25.
12. Краузе Л. Возможности использования музыки на уроках изучения игровой поэзии (на материале стихотворения Марины Бородицкой «Булочная песенка») // Зелёное яблоко. Выпуск VI: сборник научно-исследовательских работ молодых учёных / под ред. О.И. Плешковой. Барнаул АлтГПА, 2014. С. 57–64.
13. Кудренко К. Мифопоэтические особенности и философская проблематика трилогии Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин Колец» // Зелёное яблоко. Выпуск IV: сборник научно-исследовательских работ студентов, посвящённый десятилетию образования факультета начальных классов / под ред. О.И. Плешковой и Л.Н. Зинченко. Барнаул: АлтГПА, 2009. С. 69–74.
14. Курченко А.В. Трансформация былинного эпоса в современном искусстве для детей (мультфильм «Алёша Попович и Тугарин Змей») // Детский текст. Детская литература. Детское чтение: материалы международной научно-практической конференции «Воспитание читателя»: теоретический и методический аспекты. Барнаул, 14–16 марта 2007 г. Барнаул: БГПУ, 2007. Часть 1. С. 237–240.
15. Мазурина О. Особенности варьирования постмодернистской поэтики в рассказе В. Роньшина «Первый поцелуй» // Зелёное яблоко. Выпуск III: межвузовский сборник научно-исследовательских работ студентов факультета начальных классов / под ред. Л.Н. Зинченко и О.И. Плешковой. Барнаул: БГПУ, 2008. С.27–30.
16. Минаева В.Ю. Смещение жанров в рассказе А.П. Гайдара «Дым в лесу» и одноимённом фильме Ю. Чулюкина и Е. Карелова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. № 2 (3). Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2014. С.268–271.
17. Новосёлова О. Подходы к изучению малых фольклорных жанров в начальной школе // Зелёное яблоко. Выпуск III: межвузовский сборник научно-исследовательских работ студентов факультета начальных классов / под ред. Л.Н. Зинченко и О.И. Плешковой. Барнаул: БГПУ, 2008. С.78–81.

18. Петрашко Е. Художественные особенности сказки А.С. Пушкина «Сказка о царе Салтане...» // Зелёное яблоко. Выпуск IV: сборник научно-исследовательских работ студентов, посвящённый десятилетию образования факультета начальных классов / под ред. О.И. Плешковой и Л.Н. Зинченко. Барнаул: АлтГПА, 2009. С. 14–16.
19. Привороцкая О. Изучение творчества К.И. Чуковского в начальной школе // Зеленое яблоко. Выпуск II: сборник научно-исследовательских работ факультета начальных классов / под ред. О.И. Плешковой. Барнаул: БГПУ, 2008. С.32–34.
20. Присекина М., Захарова М. Пародирование в повести-сказке Э. Успенского «Вниз по волшебной реке» // Зелёное яблоко. Выпуск IV: сборник научно-исследовательских работ студентов, посвящённый десятилетию образования факультета начальных классов / под ред. О.И. Плешковой и Л.Н. Зинченко. Барнаул: АлтГПА, 2009. С. 6–8.
21. Приходько А. Мотив змееборчества в книге Д. Ролинг «Гарри Поттер и тайная комната» // Зелёное яблоко. Выпуск IV: сборник научно-исследовательских работ студентов, посвящённый десятилетию образования факультета начальных классов / под ред. О.И. Плешковой и Л.Н. Зинченко. Барнаул: АлтГПА, 2009. С. 68–69.
22. Пустовойтенко К.А. Поэзия лирическая и поэзия игровая в чтении младших школьников // Инновации в дошкольном и начальном образовании: материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Барнаул: Изд-во АлтГПА, 2015. С. 203–206.
23. Рутц В. Варьирование традиций романтизма в сказках Г.Х. Андерсена и Н.К. Абрамцевой // Зелёное яблоко. Выпуск IV: сборник научно-исследовательских работ студентов, посвящённый десятилетию образования факультета начальных классов / под ред. О.И. Плешковой и Л.Н. Зинченко. Барнаул: АлтГПА, 2009. С. 16–19.
24. Рутц В. Традиции романтической поэтики в сказке Н. А. Абрамцевой «Шёлковая сказка» // Зеленое яблоко. Выпуск II: сборник научно-исследовательских работ факультета начальных классов / под ред. О.И. Плешковой. Барнаул: БГПУ, 2008. С.19–22.
25. Савинкова А. Фольклорно-мифологическая основа сказки В. Катаева «Цветик-семицветик» // Зелёное яблоко. Выпуск IV: сборник науч-

- но-исследовательских работ студентов, посвящённый десятилетию образования факультета начальных классов / под ред. О.И. Плешковой и Л.Н. Зинченко. Барнаул: АлтГПА, 2009. С. 32–34
26. Сапегина М. Фольклорно-мифологическая основа повести-сказки Э.Н. Успенского «Дядя Федор, пёс и кот» // Зелёное яблоко. Выпуск VI: сборник научно-исследовательских работ молодых учёных / под ред. О.И. Плешковой. Барнаул АлтГПА, 2014. С. 5–12.
27. Саяпина С. Образ героя времени в повести и кинотексте К. Шахназарова «Курьер» // Зелёное яблоко. Выпуск VI: сборник научно-исследовательских работ молодых учёных / под ред. О.И. Плешковой. Барнаул АлтГПА, 2014. С. 25–29.
28. Семашкевич А. Новая жизнь старого сюжета: «Золушка» Е. Шварца // Зелёное яблоко. Выпуск VI: сборник научно-исследовательских работ молодых учёных / под ред. О.И. Плешковой. Барнаул АлтГПА, 2014. С. 12–18.
29. Семашкевич А. Художественные особенности сказки О. Уайльда «Соловей и роза» // Зелёное яблоко. Выпуск III: межвузовский сборник научно-исследовательских работ студентов факультета начальных классов / под ред. Л.Н. Зинченко и О.И. Плешковой. Барнаул: БГПУ, 2008. С.24–27.
30. Семашкевич А.В. Мультипликация на уроках литературного чтения в начальной школе: сказка Г.Х. Андерсена «Девочка со спичками» и мультфильм Р. Аллерса «The little matchgirl» // Актуальные вопросы педагогики и психологии образования: материалы международной научно-практической конференции молодых учёных, магистрантов, студентов, Барнаул, 11–12 апреля 2012. Барнаул: АлтГПА, 2012. С.283–285.
31. Семашкевич А.В. Особенности изучения литературных сказок романтизма в начальной школе // Молодёжь – Барнаулу: материалы XIII городской научно-практической конференции молодых учёных (14–21 ноября 2011 г.) / отв.ред. Б.А. Черниченко. Барнаул: Изд-во Алт.ун-та, 2012. С. 556–558.
32. Семашкевич А.В. Снежная Королева в литературе, кино и мультипликации: вчера, сегодня, завтра // Современные подходы к исследованию литературы о детях и для детей: материалы международной научно-практической конференции аспирантов, магистрантов и студентов, Барнаул, 16 мая 2012 / под ред. О.И. Плешковой. Барнаул: АлтГПА, 2012. С. 9–15.

33. Семашкевич А.В. Возможности использования мультипликации на уроках литературного чтения в начальной школе (на материале сказок Г.Х. Андерсена) // Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых. Традиции и новаторство. Выпуск IV: межвузовский сборник / отв. ред. А.В. Курочкина. Уфа: РИЦ БашГУ, 2013. С.70–75.
34. 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.
35. Семашкевич А.В. Жанровый синтез в вариациях сказки Г.Х. Андерсена «Снежная Королева» в кино и мультипликации // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. № 2 (3). Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2014. С. 304–308.
36. Семашкевич А.В. Особенности восприятия исторического аспекта прозы А.П. Гайдара современными младшими школьниками // Вестник АлтГПУ: психолого-педагогические науки. 2015. №22. С.77–79.
37. Симдянкина Е. Фольклорно-мифологические образы и мотивы в рассказе А.П. Гайдара «Голубая чашка» // Зелёное яблоко. Выпуск IV: сборник научно-исследовательских работ студентов, посвящённый десятилетию образования факультета начальных классов / под ред. О.И. Плешковой и Л.Н. Зинченко. Барнаул: АлтГПА, 2009. С.13–14.
38. Симдянкина Е. Мифопоэтическая основа сказки С. Козлова «Ёжик в тумане» // Зеленое яблоко. Выпуск II: сборник научно-исследовательских работ факультета начальных классов/ под ред. О. И. Плешковой. Барнаул: БГПУ, 2008. С.17–19.
39. Скокова Э. Мифопоэтические образы добра и зла в «Сказке о жабе и розе» В.М. Гаршина // Зелёное яблоко. Выпуск VI: сборник научно-исследовательских работ молодых учёных / под ред. О.И. Плешковой. Барнаул АлтГПА, 2014. С. 33–37.
40. Сологубова Ю. Образы славянской мифологии в детской литературе (о литературной сказке Т. Александровой «Домовёнок Кузька») // Зелёное яблоко. Выпуск IV: сборник научно-исследовательских работ студентов, посвящённый десятилетию образования факультета начальных классов / под ред. О.И. Плешковой и Л.Н. Зинченко. Барнаул: АлтГПА, 2009. С.8–11.
41. Ушкова Н. Использование игровой поэзии поэтов Алтайского края на уроках литературного чтения в начальной школе // Зелё-

- ное яблоко. Выпуск V: межвузовский сборник научно-исследовательских работ студентов / под ред. О.И. Плешковой. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 46–50.
42. Фадеева Л. Анализ детских литературно-творческих работ как способ выявления уровня литературного развития // Зелёное яблоко. Выпуск V: межвузовский сборник научно-исследовательских работ студентов / под ред. О.И. Плешковой. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 41–46.
43. Фадеева Л. Художественные особенности русской народной сказки «Чудесные ягоды» // Зеленое яблоко. Выпуск II: сборник научно-исследовательских работ факультета начальных классов / под ред. О. И. Плешковой. Барнаул: БГПУ, 2008. С.37–42.
44. Фиськович Е. Формирование полноценного восприятия образа-персонажа у младших школьников: образы животных и птиц в фольклоре и литературе // Зелёное яблоко. Выпуск V: межвузовский сборник научно-исследовательских работ студентов / под ред. О.И. Плешковой. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 50–56.
45. Чернова Е. Комическое в творчестве В.Ю. Драгунского для детей: литература и кино // Зелёное яблоко. Выпуск V: межвузовский сборник научно-исследовательских работ студентов / под ред. О.И. Плешковой. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 11–13.
46. Черноплат Н. Варьирование жанровых особенностей рождественской истории в сказке Г.Х. Андерсена «Ангел» // Зеленое яблоко. Выпуск II: сборник научно-исследовательских работ факультета начальных классов / под ред. О. И. Плешковой. Барнаул: БГПУ, 2008. С.22–25.
47. Шахова А. Анализ лирических произведений: из опыта работы с детьми с задержкой психического развития // Зелёное яблоко. Выпуск VI: сборник научно-исследовательских работ молодых учёных / под ред. О.И. Плешковой. Барнаул АлтГПА, 2014. С.53–57.
48. Шипунова Н. Работа со спецификой образов научно-художественной литературы в начальной школе // Зелёное яблоко. Выпуск V: межвузовский сборник научно-исследовательских работ студентов / под ред. О.И. Плешковой. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 59–62

**Работы студентов и магистрантов, выполненные
под руководством Е. А. Полевой**

1. Алимжанова Т.В. Экзистенциальная проблематика в рассказе В. Катаева «Цветик-семицветик» // Международная научно-практическая конференция «Наука XXI века: теория, практика, перспективы»: сборник трудов. Уфа: РИЦ БашГУ, 2014. С. 105 – 107.
2. Алимжанова Т.В. Роль художественно-педагогической книги в патриотическом воспитании младших школьников // Актуальные проблемы интерпретации художественного текста: материалы VI Областной научно-практической конференции школьников и учителей русского языка и литературы (18 апреля 2013 г) Томск: ТОИПКРО, 2013. С. 55 – 57.
3. Брякотнина Е. Б., Полева Е. А. Изучение круга чтения подростков как педагогическая проблема // Научно-педагогическое обозрение (Pedagogical Review). 2016. Вып. 2 (12). С. 129 – 134.
4. Галлямова Р. Д. Семантика образа центральной героини в рассказе А. Алексина «Мачеха» // Материалы XX Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование», 18 – 22 апреля 2016. Томск: Изд-во ТГПУ, 2016.
5. Гераймович Д. С. Образ семьи в повести Э. Успенского «Дядя Фёдор, кот и пёс» // Материалы XVI международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Наука и образование» (23 – 27 апреля 2012). Т. 2: Филология. Часть 1. Русский язык и литература. Томск: Изд-во ТГПУ 2012. С. 150 – 153.
6. Гераймович Д. С. Объекты иронии и сатиры в повести-сказке Э. Успенского «Тетя дяди Федора, или Побег из Простоквашино» // Международный научно-исследовательский журнал: сборник трудов по результатам VII заочной научной конференции Research Journal of International Studies / под ред. А.В. Миллер. Выпуск 2. Часть 1. Екатеринбург: МНИЖ, 2012. С. 103 – 105.
7. Мазепа Е. В. Педагогический потенциал книги рассказов-перевертышей Г. Б. Остера «Дети и эти» // Научно-педагогическое обозрение = Pedagogical review. Томск, 2014. Вып. 1 (3). С. 48 – 52.
8. Маслова Е.С. К вопросу о соответствии системы персонажей в романе-трилогии В.П. Крапивина «Голубятня на жёлтой поляне» канону фольклорной сказки // Психология и педагогика: методо-

- логия, теория и практика: сборник статей Международной научно-практической конференции. 2015. С. 273 – 277.
9. Маслова Е.С., Полева Е.А. Пространство в романе-трилогии В.П. Крапивина «Голубятня на жёлтой поляне» // Научные исследования и разработки в эпоху глобализации: сборник статей Международной научно-практической конференции. Уфа: Аэтерна, 2016. С. 78 – 81.
 10. Маслова Е.С. Своеобразие системы персонажей в романе-трилогии В.П. Крапивина «Голубятня на жёлтой поляне» // Материалы XX Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование», 18 – 22 апреля 2016. Томск: Изд-во ТГПУ, 2016.
 11. Мячина Е. И. Семантика образа собаки в повести В.К. Железникова «Чучело» // Материалы 54-й Международной научной студенческой конференции: Литературоведение / Новосиб. гос. ун-т. Новосибирск, 2016. – С. 63 – 64.
 12. Никитина Д. Н. Тема искусства в повести В. Железникова «Чучело» // Наука и образование: материалы XIV Всерос. с междунар. участием конф. студ., асп. и молодых ученых (19 – 23 апр. 2010 г.). Томск, 2010. Т. 2. Филология. Ч. 1. Русский язык и литература. С. 313 – 318.
 13. Скрипкина М.В. Семантика малахита в сказе П.П. Бажова «Малахитовая шкатулка» // Общество, современная наука и образование: проблемы и перспективы: Сборник науч. тр. по материалам Международной научно-практической конференции (30 ноября 2012 г.): в 10-ти ч. Ч. 9. Тамбов: Изд-во ТРОО «Бизнес-Наука-Общество», 2012. С. 120 – 122.
 14. Скрипкина М.В. Семантика пространства в сказе П. Бажова «Медной горы Хозяйка» // Актуальные вопросы в научной работе и образовательной деятельности: Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции (31 января 2013 г.): в 13 ч. Ч.8. Тамбов: Изд-во ТРОО «Бизнес-Наука-Общество», 2013. С. 118 – 120.
 15. Скрипкина М.В. Работа со сказом П. Бажова «Малахитовая шкатулка» в аспекте межпредметных связей // Проектный метод на уроках русского языка и литературы: Материалы V Областной заочной научно-практической конференции. Томск: Изд-во ТОИПКРО, 2013. С. 105 – 108.

16. Скрипкина М.В. Организация пространства в сказе П. Бажова «Серебряное копытце» // Студент и научно-технический прогресс: Материалы 51-й международной научной студенческой конференции. Литературоведение / Новосиб.гос.ун-т. Новосибирск, 2013. С. 40 – 41.
17. Скрипкина М.В. Художественное решение образа самоцветных камней в сказе П. Бажова «Серебряное копытце» и одноименном мультфильме // Актуальные проблемы интерпретации художественного текста: Материалы VI Областной научно-практической конференции. Томск: Изд-во ТОИПКРО, 2013. С. 57 – 59.
18. Тырышкина К. В. Семантическая пара «театр – жизнь» в повести Г. Щербаковой «Вам и не снилось» // Материалы XX Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование», 18 – 22 апреля 2016. Томск: Изд-во ТГПУ, 2016.
19. Чернышева Д. М. Семантика названия пьесы Елены Ерпылёвой «Я буду Балдой, тётя!» // Материалы XX Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование», 18 – 22 апреля 2016. Томск: Изд-во ТГПУ, 2016.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

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

Издательство Томского ЦНТИ. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Подписано в печать 22.07.2016 г. Заказ № 595. П.л. 12,34. Тираж 150 экз.
Отпечатано в Томском ЦНТИ.
Россия, 634021, г. Томск, пр.Фрунзе, 115/3. Тел. (8-3822) 26-31-69

