

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Томский государственный педагогический университет»
(ТГПУ)

**СИБИРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА:
ТЕНДЕНЦИИ И КОНТЕКСТ РАЗВИТИЯ
(1850–2010-е гг.)**

Коллективная монография

Томск 2019

ББК 83. 83 (2+411. 2)6 + 83. 83 (253)6
С–34

С–34 Сибирская литература для детей и юношества: тенденции и контекст развития (1850–2010-е гг.) : коллективная монография / Под ред. Е. А. Полевой, Е. К. Макаренко. – Томск : Издательство Томского государственного педагогического университета, 2019. – 188 с.

ISBN 978–5–89428–907–6

Монография освещает творчество писателей XIX – 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 детско-юношескую литературу, широкому кругу читателей, в том числе школьникам и родителям.

ББК 83. 83 (2+411. 2)6 + 83. 83 (253)6

Авторский коллектив:

А. Н. Губайдуллина, А. Н. Кошечко, Е. К. Макаренко, Е. И. Пацьорка, Е. А. Полева, О. Н. Русанова, Е. В. Харитоновна, Ю. О. Чернявская.

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы НИ Томского государственного университета *И. А. Поплавская*;

доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы XX века НИ Томского государственного университета *М. А. Хатямова*.

Монография выполнена при финансовой поддержке РФФИ и Правительства Томской области в рамках научного проекта № 17-14-70004а (р) «Творчество сибирских писателей второй половины XIX – начала XXI века для детей и молодёжи в контексте литературных традиций».

Технический редактор: Г. В. Белозёрова. Ответственный за выпуск: Л. В. Домбраускайте

Бумага: офсетная. Печать: трафаретная. Формат: 60×84/16. Тираж: 500 экз.

Сдано в печать: 14.11.2019. Усл. печ. л.: 10,9. Уч. изд. л.: 9,9. Заказ: 1109/н

Отпечатано в типографии Издательства ТГПУ

г. Томск, ул. Герцена, 49. Тел.: (3822) 311–484. E-mail: tipograf@tspu.edu.ru

ISBN 978–5–89428–907–6

© Авторский коллектив, 2019

© ФГБОУ ВО «ТГПУ», 2019

Содержание

Предисловие	4
Глава I. Вопросы детства и воспитания в осмыслении авторов второй половины XIX века	
Образы детей и тема детства в русской литературе и живописи 1860–1890 годов	
<i>Полева Е. А.</i>	5
Педагогические идеи Ф. М. Достоевского в «Дневнике писателя»	
<i>Кошечко А. Н., Пацьорка Е. И.</i>	22
Глава II. Проза и драматургия писателей второй половины XX века о детстве и юношестве	
Анализ сюжетообразующих мотивов в рассказах В. Астафьева «Васюткино озеро» и «Конь с розовой гривой»	
<i>Полева Е. А.</i>	35
Мотив правды в «общей» и «подростковой» прозе конца 1960 – начала 1980-х годов	
<i>Полева Е. А.</i>	52
Сюжетные и мизансценические коды классики в пьесе Александра Вампилова «Прошлым летом в Чулимске»	
<i>Русанова О. Н.</i>	69
Своеобразие повествования в романе Б. Климычева «Томские чудеса»	
<i>Чернявская Ю. О.</i>	98
Глава III. Онтологическая и духовная тематика в новейшей сибирской литературе для детей	
Ключевые темы и мотивы «Антологии для детей» Красноярского края	
<i>Губайдуллина А. Н.</i>	108
Жанровое своеобразие пьес о святых для детей сибирской писательницы Р. В. Кошурниковой	
<i>Макаренко Е. К.</i>	119
Рецепция современной сибирской житийной литературы для детей рядовым читателем подросткового возраста	
<i>Макаренко Е. К.</i>	132
Глава IV. Современная сказочная и игровая проза Сибири для детей	
Мифопоэтическая основа художественного мира сказок Т. Е. Мейко	
<i>Чернявская Ю. О.</i>	161
Автор – герой – читатель в сказочной повести Ольги Колпаковой «Ничего не бойся! Большая история Маленького королевства»	
<i>Харитоновна Е. В.</i>	167
Функции языковой игры в прозаических миниатюрах современных сибирских и уральских писателей для детей	
<i>Полева Е. А.</i>	177
Сведения об авторах	187

Предисловие

Коллективная монография «Сибирская литература для детей и юношества: тенденции и контекст развития» (1850–2010-е гг.)» является логическим продолжением предшествующих книг «Сибирская литература XX–XXI века для детей и юношества: тенденции и контекст развития. Т. 1» и «Сибирская литература для детей и юношества: тенденции и контекст развития (1950–2010-е гг.). Т. 2» и включает исследования региональной детско-юношеской литературы, выполненные филологами из Томска и Екатеринбурга.

Разделы монографии отражают разные тематические, жанровые направления развития сибирской детско-юношеской литературы, но принципиально не связаны единым методологическим подходом. Авторы монографии объединяет установка на исследование произведений писателей, биографически связанных с Сибирью, но при этом каждый сохраняет собственные мировоззренческие константы.

В отличие от предыдущих книг по исследованию региональной детско-юношеской литературы, в эту монографию вошли, во-первых, анализ творчества писателей второй половины XIX века, биографически связанных с Сибирью (Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, Н. Г. Гарина-Михайловского, В. Г. Короленко), во-вторых, разделы, посвящённые не только прозе и поэзии, но также драме (А. Вампилова, Р. Кошурниковой). Наконец, авторы монографии уделили внимание внутрикультурным связям (литературы и живописи), изучению рецепции школьниками произведений определённой жанрово-тематической направленности (жития святых).

Первая глава монографии посвящена анализу педагогических идей и темы детства в прозе писателей второй половины XIX века; вторая включает исследование проблематики и поэтики произведений 1950–1990-х годов о детстве и юношестве (В. Астафьева, В. Крапивина, А. Вампилова, Б. Климычева) в литературном контексте. Третья глава монографии содержит исследования (посвящённые творчеству одного автора, а также обзорного характера) онтологической и духовной тематики произведений конца XX – начала XXI века. В четвертой главе монографии представлен анализ поэтики сказочной и игровой прозы для детей, созданной писателями, биографически связанными с уралосибирским регионом.

Важный вектор размышлений исследователей – диахронный и синхронный контекст развития литературы Сибири для детей и юношества.

Е. А. Полева

ГЛАВА I

ВОПРОСЫ ДЕТСТВА И ВОСПИТАНИЯ В ОСМЫСЛЕНИИ АВТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В главе творчество писателей, биографически связанных с Сибирью (Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, Н. Г. Гарина-Михайловского, В. Г. Короленко), рассматривается в контексте общих тенденции осмысления культуры детства и вопросов воспитания во второй половине XIX века.

Образы детей и тема детства в русской литературе и живописи 1860–1890 годов¹

Полева Елена Александровна

Общеизвестно, что творческая интеллигенция второй половины XIX века, времени развития реализма, стремилась выразить свой взгляд на актуальные, насущные проблемы современной им России². Нам важно отметить, что именно во второй половине XIX века *ребёнок становится центральным персонажем* произведений «общей» литературы; художники также тему детства выделяют как значимую³. Внимание авторов приковано к психологическим, социальным,

¹ Раздел содержит переработанный и дополненный материал: Полева Е. А. Тенденции изображения ребёнка в русской литературе и живописи второй половины XIX века // Полева Е. А. Детская литература: учебно-методическое пособие. Томск: Изд-во ТГПУ, 2013. С. 109–119.

² Как отметила Т. В. Ильина, «искусство-проповедь, искусство-размышление над нравственными проблемами в духе Достоевского и Толстого – так понимали задачи чуть ли не все выдающиеся русские живописцы этого времени...». См.: Ильина Т. В. История искусств. Отечественное искусство. 3-е изд., перераб. и доп. Москва: Высшая школа, 2000. С. 202.

³ В живописи галерею образов детей создали передвижники. Напомним историю возникновения Товарищества передвижных художественных выставок. В 1863 году четырнадцать лучших студентов Петербургской Академии художеств, соискатели на Большую золотую медаль во главе с И. Крамским отказались писать программную картину на заданную Советом Академии тему «Пир в Вальгалле», прося разрешения взять для работы сюжеты из современности или истории отечества. Когда же академикам было отказано, они демонстративно покинули учебное заведение, получив лишь звание классного художника второй степени по исторической и портретной живописи. Это событие вошло в историю отечественной культуры как «бунт четырнадцати», а «бунтари» организовали «Петербургскую артель художников», ставящую своей целью отражение острых социальных проблем современной России и просвещение народа посредством организации выставок. На основе Артели и было создано «Товарищество передвижных художественных выставок» (1870, до 1923), в которое в разные годы входили И. Крамской, И. Репин, И. Суриков, В. Перов, К. Маковский, А. Корзухин, В. Серов и многие другие. См.: Ильина Т. В. Указ. соч.

экзистенциальным проблемам детей, причём важно, что в фокус художественной рефлексии попадают судьбы детей разных, в том числе и низших, сословий, что объясняется историко-социальным контекстом, общественными дискуссиями того времени (реформы 1961 года, масштабная журнальная полемика об образовании и воспитании конца 1950-х годов¹, предопределившая некоторые векторы развития педагогической мысли и литературы для детей и о детях в последующие десятилетия; т. д.).

Внушительный объём художественного материала по заявленной теме требует конкретизации задачи в границах данного раздела. Во-первых, оговоримся, что осмысляем здесь произведения несказочных жанров; анализ образов детей и детства в литературной сказке второй половины XIX века требует отдельного внимания. Во-вторых, обозначим обзорный характер исследования. Нам важно выявить тенденции в изображении *детей разных сословий*, в осмыслении темы детства в пореформенной России XIX века.

Характерное² для эпохи живописное изображение детей из *высших сословий* дают картины К. Е. Маковского (1839–1915)³. Многие из них сочетают черты сентименталистского (дающего естественно-идиллическую трактовку детства) и парадно-психологического портрета (предполагающего отражение и социального статуса, и внутреннего состояния натурщиков). Например, «Дети господина Балашова»⁴ (1880).

Позы детей естественны, непосредственны (особенно младшей девочки, изображённой в три четверти, не смотрящей на зрителя, не заботящейся о том, как она выйдет на портрете), в них нет излишней парадности, «правильности». Но К. Е. Маковский подчеркнул детали,

¹ Полемика 1850-х годов о грамотности, просвещении и воспитании была инициирована В. Далем. Подробно об этом: Порудоминский В. Из заметок далевода // Вопросы литературы. 2001. № 6. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/6/gjh.htm> (дата обращения: 17.07.2018).

² Понятно, что каждый художник индивидуален в выражении темы детства. Мы приводим примеры, помогающие, на наш взгляд, обозначить общие тенденции.

³ Кисти художника принадлежит внушительное количество портретов детей разных сословий и национальностей. Например, «Портрет девочки Жени» (1860-е), «Портрет детей Стасовых» (начало 1870-х), «Портрет девочки» (1877), «Дети в поле» (1870-е), «В мастерской художника» (1881), «Портрет детей художника» (1882), «Портрет девочки (Детская головка)» (1880-е), «Дети, играющие в мастерской» (1880-е), «Портрет девочки с голубой лентой в волосах» (1890-е), «Портрет девочки» (1900-е), «Портрет итальянского мальчика» и мн. др. Портреты детей, написанные К. Е. Маковским, см.: [Электронный ресурс]. URL: http://www.artpoisk.info/artist/makovskiy_konstantin_egorovich_1839/gallery/page/5 (дата обращения: 12.05.2017).

⁴ Николай Петрович Балашов (1840 – после 1920), обер-егермейстер, член Государственного совета, вице-директор Общества поощрения художеств, богатейший землевладелец и крупный промышленник.



К. Е. Маковский
«Дети господина Балашова»

указывающие на социальный статус: богатство ковровой драпировки и кресла, на котором сидит маленькая Александра и её старший брат Андрей, роскошь, качество и разнообразие фактуры одежды и обуви (бархат, кружево, кожа и пр.). На парадность указывают лица и позы двух старших детей (Андрея и Петра): с одной стороны, в них отражена детская чистота, открытость, с другой, – они преисполнены *достоинства*, спокойствия, уверенности в себе.

Казалось бы, передача психологии здесь вторична; это заказной парадный портрет. Однако трактовка трёх образов принципиально отличается. И если в образе младшей девочки больше выражена возрастная психология (её поза и мимика объясняются, вероятно, тем, что её развлекают, чтобы неспособный долго сидеть ребёнок какое-то время позировал), то лица и позы старших детей раскрывают их характер. Старший Пётр небрежно, вальяжно опирается на кресло, в его взгляде спокойствие, нет вызова. Андрей же прямо держит спину, смотрит на зрителя в упор, почти высокомерно. Поворот головы, взгляд, ракурс тела, выбор одежды (на нём роскошный бархатный костюм), – всё в образе Андрея выражает осознанность собственной значимости.

В силу того, что портреты детей дворян, крупных промышленников, других высших социальных групп, как правило, писались на заказ (а это предполагало парадность в передаче образа), в них отсутствует критический пафос, практически нет проблематизации темы детства. Литературное же изображение ребёнка из высших сословий (в прозе Л. Н. Толстого, Н. Г. Гарина-Михайловского, А. П. Чехова, др.) существенно сложнее, чем живописное, что объясняется и спецификой выразительных средств искусства литературы, позволяющих дать образ ребёнка в развитии, и большей свободой писателя.

Казалось бы, ребёнок из социально благополучной семьи имеет все условия для беспечной, психологически комфортной, счастливой жизни. Однако писатели раскрывают драматизм жизни ребёнка (например, Тёмы из повести Н. Г. Гарина-Михайловского «Детство Тёмы»¹, Васи

¹ Гарин-Михайловский Н. Г. Детство Тёмы. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное изд-во, 1985. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

из «Детей подземелья» В. Г. Короленко, др.), обусловленный и онтологическими законами человеческого существования (утрата близких, болезни), и социально-психологическими факторами, в числе которых негуманность средств и методов воспитания; одиночество или непонятность родителями; столкновение с агрессией, жестокостью, несправедливостью; переживание ребёнком несоответствия и своим идеалам, и требованиям взрослых¹; возрастные кризисы и пр. Любование детской непосредственностью сочетается с аналитикой феномена детства; лирическая тональность повествования соединяется с элегической².

На первый план в подавляющем большинстве текстов о детях высших сословий выходят вопросы воспитания, внутрисемейных отношений. Яркий пример этой тенденции – первая часть автобиографической тетралогии Н. Г. Гарина-Михайловского «Детство Тёмы» (1892), представляющая собой, в оценке интерпретаторов, облечённый в художественную форму «педагогический трактат»³.

¹ Проблему выбора ребёнком авторитета среди взрослых в ситуации, когда ценностные установки, педагогические подходы у «воспитателей» различны, акцентирует Н. Г. Гарин-Михайловский в «Детстве Тёмы». Например, отец наставляет сына: одноклассников предавать нельзя, а директор гимназии требует послушания, не признавая ценности товарищества. И Тёма в итоге не может сориентироваться, как правильно поступить: оправдаться, выдав одноклассника, или понести наказание, но не ябедничать. Ещё один яркий пример – эпизод «мести» Тёмы мяснику, спасшему его от разъярённого быка. В качестве воспитательной меры мясник надрал Тёме уши, что оскорбило и обидело «генеральского сына». Не благодаря за своё спасение, помня только обиду, Тёма мстит – бросает камень в мясника и попадает в лицо. Писатель сопоставляет реакцию двух родителей. Отец считает, что сын поступил верно, отреагировав так на унижение простым мужиком. Старший Карташов даёт мяснику денег на водку, этим не только улаживая конфликт, но и доказывая Тёме правомерность его безнравственного поведения. Но поддержка отца не радует ребёнка, так как мама разочарована его поступком: «Мясник грубый, но добрый человек, а ты грубый и злой!. Иди, я не хочу такого сына!» [с. 67]. В итоге Тёма и осознаёт свою вину, но и не отказывается от мысли, что поступил должным образом. Первое он вынес из разговоров с матерью, второе – из поведения отца.

Постоянно сопоставляя разные реакции на одно и то же поведение / поступок Тёмы / «значимых взрослых», Гарин-Михайловский показывает, что ребёнок при всём желании не может «быть хорошим» для всех них. С одной стороны, процесс воспитания осложняется несогласованностью убеждений воспитателей. С другой стороны, разнородная в аксиологическом плане социальная среда вынуждает ребёнка самостоятельно определяться, подводит его к пониманию, что он вынужден выбирать, к кому прислушиваться, нести ответственность за свои действия.

² См. об этом, например, Васильева Е. Ю. Элегическая доминанта повествования (по повести Л. Н. Толстого «Детство») // Филологический класс. 2014. № 1 (35). С. 148–152.

³ Педагогическую направленность повести подмечали неоднократно. Ф. Д. Батюшков одним из первых сказал, что «Детство Тёмы» «стоит целого трактата по педагогии» (Цитируется по: Юдина И. М. Н. Г. Гарин-Михайловский. Жизнь и литературно-общественная деятельность. Ленинград: Наука. Ленингр. отд., 1969. С. 88). И. М. Юдина видит замысел автора в том, чтобы «восстановить характерные черты эпохи, воссоздать процесс образования и воспитания, идейных и нравственных исканий целого поколения интеллигентской молодёжи» (Юдина И. М. Указ. соч. С. 82). И. Г. Минералова также отметила: «У Гарина-Михайловского педагогическое порой берет верх над собственно художественным, «адресат двоятся», это и ребёнок, и родители, воспитатели, педагоги» (Минералова И. Г. Детская литература. Москва: Владос, 2002. С. 125). С. Фолимонов считает, что автор превратил повесть «в арену борьбы за гуманистическую педагогику...» (Фолимонов С. Роман

Завязка повести – несчастный случай, произошедший с Тёмой. Он залюбовался только расцветшим цветком в отцовском саду и *нечаянно* сломал его: «*Маленький* восьмилетний Тема стоял над сломанным цветком и *с ужасом* вдумывался в *безвыходность своего положения...*» [с. 3] (курсив здесь и далее мой – Е. П.). Уже в завязке автор вводит в повествование несколько принципиальных для раскрытия концепции произведения тем. Прежде всего, тему необратимости времени; невозможно вернуться назад, чтобы что-то изменить: «Всё погибло! <...> Может быть, можно поправить? <...> Ведь это одно мгновение, одна секунда... Пойдите! Но время не стоит» [с. 4]. Причём только на первый взгляд эти выводы о необратимости жизни относятся исключительно к Тёме и конкретной ситуации. Через образ цветка метафорически вводится *тема хрупкости внутреннего мира ребёнка*, который можно сломать, разрушить так же легко и нечаянно, но необратимо¹.

Происшедшее с Тёмой – несчастный случай, и мальчик понимает свою вину, но и невиновность. Он знает, что нужно признаться в случившемся, но страх физического наказания гонит его совершать необдуманные поступки.

При этом ребёнок оказывается объектом оценки всех окружающих, и каждый взрослый стремится воспитывать Тёму, воплощая свои «педагогические» установки и представления. В повести дана целая галерея персонажей-учителей и воспитателей², но более детально воссозданы три образа – директора гимназии, отца и матери Тёмы.

Отец Тёмы – старый генерал, имеющий свои представления о чести, достоинстве, этике отношений (перед отправкой сына в гимназию напутствует: ябедничать и предавать товарищей нельзя), по-военному властный и жёсткий. С одной стороны, отец является для мальчика авторитетом, с другой, – сын испытывает страх перед ним как субъектом телесного наказания (порки). Отец мнит себя честным судьёй, но не пытается вникнуть в причины поведения сына; он полагает, что жестокостью воспитает настоящего мужчину, смелого, нравственно устойчивого. Но автор показывает, что физическая расправа над ребёнком

о воспитании человека (религиозное и светское в концепции героя у Н. Г. Гарина-Михайловского) // Культура. 2012. № 9 [247]. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3220&level1=main&level2=articles>.

¹ Образ цветка, означающий хрупкость жизни, особенно жизни ребёнка, – сквозной в литературе конца XIX века. «Сказка о жабе и розе» (1884) В. Гаршина, «Дети подземелья» (1885) В. Короленко в этом ряду.

² Они, в целом, описаны в литературоведении. См., например, Бурдина С. В., Мокрушина О. А. Изображение школы в русской литературе XIX века: основные тенденции // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. № 2 (26). С. 99–108.

ничему не учит и не воспитывает. Наоборот, Тёма превращается в зверёныша – кусает отца, испытывает животный страх и ненависть. Гарин-Михайловский намеренно *акцентирует сцену порки*, воспроизводя её, во-первых, дважды (вначале в воображении Тёмы, а затем в реальности), во-вторых, натуралистично, подробно описывая детали: «Отец не спеша снимет этот *гадкий* ремешок <...>; *лицо отца нальётся кровью*, и почувствует, бесконечно сильно почувствует мальчик, что *самый близкий* ему человек может быть *страшным и чужим*, что к человеку, которого он должен и хотел бы только любить до обожания, он может питать и *ненависть, и страх, и животный ужас*, когда прикоснутся к его щекам *мягкие, тёплые ляжки отца, в которых зажимается голова мальчика*» [с. 6].

Телесное наказание¹ показано как *уничтожение человеческого достоинства* (в первую очередь этим, а не болью, оно страшно), которое Тёма психологически переживает так сильно, что серьёзно заболевает. Именно страх физической расправы был причиной многих проступков первого дня, описанного в повести, тот же страх толкнёт Тёму к безнравственному поступку позднее (он предаст друга).

Писатель показывает, что ребёнок проходит путь личностного становления через столкновения с реальностью, переживание кризисных ситуаций выбора, из которых *далеко не всегда он выходит победителем*. В ситуациях поражения ребёнку важна поддержка близкого взрослого. Парадоксально тогда, что любящий отец вместо помощи, разъяснения, диалога, уподобляется кровожадному палачу (налившееся кровью лицо), унижает своего ребёнка, способствуя торжеству инстинктивно-звериного в нём.

Образ отца противоречив: он преступает границы человечности в методах воспитания, однако он задаёт представления о должном, которые Тёма принимает, которыми соизмеряет и оценивает собственные поступки. Иной, крайне отрицательный тип воспитателя дан в образе директора гимназии. Это деспот, чуждый благородства, не способный и не желающий понять психологию ребёнка, радеющий только за дисциплину и послушание. Его, как и большинство учителей гимназии, характеризует «убийственное равнодушие». Отношение с детьми директор воспринимает как противостояние, из которого он должен выйти победителем, подавив, унизив. Особенно ярко это проявилось в эпизоде допроса Тёмы: «*Смертельный ужас* охватил его (Тёму – Е. П.),

¹ Несомненно, проблема применения в России телесных наказаний была крайне актуальна в 1890-е годы, о чём свидетельствует и опубликованная в декабре 1895 года статья Л. Н. Толстого «Стыдно», толчком к созданию которой стало письмо сельских учителей.

когда он увидел, что директор ... стал как-то тихо, беззвучно подбираться к нему» [с. 125]. Испугавшись расправы, Тёма совершает предательство друга. Гарин-Михайловский реконструирует внутренне состояние ребёнка, не справившегося с обстоятельствами, осознающего, что он совершил подлость. Здесь вновь звучит мотив необратимости жизни (Тёма после неосторожных слов понимает, что исправить ничего нельзя, поступок совершён). И содеянное отзывается в ребёнке сложными чувствами (в том числе, отвращением, прежде всего, *к себе*, тяжестью вины, избыть которую хочется выходом из жизни): «...подавленный, униженный, тупой, чувствуя отвращение и к себе, и к директору, и к самой жизни, чувствуя одно бесконечное желание, чтобы жизнь отлетела сразу...» [с. 128].

Травмирующий, калечащий душу ребёнка «школьный» опыт – сквозная тема в литературе второй половины XIX века о детях дворян или будущих священниках¹. «Очерки бурсы» Н. Г. Помяловского здесь также показательны. Но в отличие от Помяловского, у которого все учителя бурсы – галерея монстров, нравственных уродов, калечащих души семинаристов, Гарин-Михайловский не только критикует, но и даёт своё видение идеала воспитателя. В повести его воплощает мать Тёмы, Аглаида Васильевна, персонаж, концептуально близкий автору, считающий, что любые воспитательные меры не должны уничтожать в ребёнке человеческое достоинство. В каждой неоднозначной ситуации Аглаида Васильевна пыталась понять причины нравственного проступка сына, предупредить ошибки в будущем, используя диалог, пример, психологическую поддержку, корректное и уважительное отношение к личности сына. (Отметим, что и в гимназии есть её единомышленник, правда только один – учитель Томылин).

Мать осознаёт неидеальность своего ребёнка, но её отличает вера в него. По сути, она только помогает Тёме самому сформулировать и понять свои промахи (прибегая к притчам, понятным сыну и затрагивающим его воображение), то есть главным воспитателем делает ребёнка, который сам должен извлечь нравственный урок из своих ошибок.

Автор в «Детстве Тёмы» иллюстрирует последствия различных подходов к воспитанию. Но достоинство книги Гарина-Михайловского в том, что он *не извиняет проступки Тёмы обстоятельствами*, неправильным воспитанием, показывая, что в любой ситуации можно было сделать нравственный выбор. Так преданный Тёмой Иванов не испугался

¹ Подчеркнём, что школа в прозе о сельских детях дана совершенно иначе, в позитивном ключе (вспомним «Филипка» Л. Н. Толстого).

директора, ответив ему: «Выгоняйте, но вы всё-таки не заставите меня сделать подлость» [с. 128]. «Детство Тёмы» адресует маленьким читателям назидательную мысль о том, что последствия подлости и предательства необратимы, и ребёнок несёт ответственность за свои поступки вне зависимости от того, в каких обстоятельствах они были совершены.

Взрослые же, убеждён Гарин-Михайловский, должны понимать трагизм положения ребёнка, совершившего проступок. Оступившийся ребёнок нуждается не в физическом наказании, а в моральной поддержке, которая выражается не в одобрении безнравственного поведения, а в создании условий для тяжёлой внутренней работы над собой.

Итак, литература *о детях из социально благополучных семей* отражает педагогические искания времени, в ней силён критический и драматический пафос. Однако подчеркнём: печали и драмы (даже утраты близких) не формируют здесь *безысходно-мрачной* картины (которая отчётливо проявляется в произведениях *о детях из городской бедности*): переживаемые кризисы и потери – естественные, онтологически обусловленные испытания, проходя которые герой-ребёнок взрослеет; так формируется его личность.

Разница заметна при анализе судеб детей разных сословий в произведениях одного писателя или в одном тексте. Например, отметим счастливо-рождественский финал рассказа А. П. Чехова «Мальчики» (1887): сбежавший из дома 'блудный сын' Володя Королёв возвращён домой в Рождество; внутреннее перерождение мальчика дано метафорически через мотивы возвращения, раскаяния, болезни-выздоровления. А чеховский же рассказ «Ванька» (1886) о ребёнке-бедняке, отданном сапожнику в ученики, характеризуется иным пафосом. Ванька Жуков пишет письмо домой, стоя на коленях перед иконами в канун Рождества, он просит дедушку о своём спасении, так как агрессия окружающих буквально убивает его: «А наемдни хозяин колодкой по голове ударил, так что упал и насилу очухался. Пропавшая моя жизнь...»¹. В рассказе чудо возвращения домой происходит только во сне, а в реальности явно не воплотится. Хотя бы потому, что «неточность» адреса («На деревню дедушке») исключает возможность получения письма адресатом². Судьба ребёнка-босняка ясна и безальтернативно

¹ Чехов А. П. Тайный советник: рассказы о детях. Москва: АСТ, Астрель, 2006. С. 19.

² Собенников А. Календарные рассказы А. П. Чехова (святочный, рождественский, пасхальный). [Электронный ресурс]: http://palomnic.org/bibl_lit/obzor/chehov/_sobennikov/3/ (дата обращения: 12.01.2019).

трагична. Согласимся с Е. К. Макаренко, что Чехов акцентирует не столько богоборческую тему, сколько тему бездуховности современного общества, неспособного проявить милосердие к беззащитному ребёнку: «...отсылки к жанру святочного или рождественского рассказа [используются] для заострения проблем существования детей (в том числе, сирот) из социальных низов, а также для иллюстрации безнравственности общества, не разделяющего ценности христианства»¹.

В «Детях подземелья» (1885) В. Г. Короленко система персонажей строится по принципу параллелизма и контраста. С одной стороны, две семьи («приличная» судья и «неприличная» вора) прямо соотнесены: и там, и там дети пережили трагедию – смерть матери; старшие сыновья (Вася и Валека) и младшие дочери (Соня и Маруся) примерно одного возраста. С другой стороны, образы семей разнятся: разбойник Тыбурций Драб нежно любит своих детей, а «честный судья» не способен ни понять, ни проявить сочувствие к своему сыну Васе. История Васи печальна, он страдает от нелюбви отца, но *его жизни ничего не угрожает*, и в финале проблема непонимания между отцом и сыном решается. А вот судьба детей люмпена Тыбурция Драба *безнадёжно трагична*, любовь отца не спасает Марусю от смерти; существование его сына Валека также бесперспективно: ему уготована либо смерть от голода, либо тюрьма.

Первое название повести «В дурном обществе» прочитывается двояко: речь об обществе воров, которые сохраняют человечность, или «приличных» горожанам, неспособных к гуманизму? Критика нравственного состояния «приличного общества» даётся через образ серого камня, который «высасывает жизнь из этой странной девочки», – это не только могильные стены, в которых вынуждены жить бездомные дети, но и метафора чёрствого, глухого к бедам других людского сердца².

¹ Макаренко Е. К. История развития святочной словесности // Отечественная рождественская проза и поэзия XIX–XXI веков: Хрестоматия с вопросами и заданиями / Сост. Е. К. Макаренко, Е. А. Полева, Е. А. Сафонова. Томск: Изд-во ТГПУ, 2018. С. 17.

² Отметим, что литература о детях конца XIX века своеобразно «отзывается» в литературе советского периода. Образ неживого, «каменного» сердца возникнет в «Трёх толстяках» Ю. Олеши (хотя понятно, что повестью Короленко интертекстуальная природа этого образа не исчерпывается). Такое сопоставление высвечивает специфику литератур двух периодов: в прозе о детстве конца XIX века нет героя-борца за справедливость, отстаивающего право детей из социальных низов на достойное существование; а в литературе советского периода звучит тема революционной борьбы, в том числе, за счастье угнетённых детей; высказывается мысль, что искренность и соучастие (одного ребёнка к другому) способны победить бессердечие.

Кроме этого, В. Г. Короленко отчётливо выражает мысль о том, что ребёнок из материально благополучной семьи более открыт сочувствию; *социальные* различия для него менее значимы, чем для взрослых (эта мысль по-своему отзовется, например, в повести В. Катаева 1930-х о революции 1905 года «Белеет парус одинокий»).

Тыбурций считает, что дружба с нищими очеловечивает Васю: «Для тебя хорошо, потому что лучше иметь в груди кусочек человеческого сердца вместо холодного камня...»¹.

Введение в искусство нового героя – ребёнка из социальных низов, лишённого детства, оказавшегося без покровительства, любви, заботы родителей, насильственно закинутого во взрослую жизнь и беззащитного перед тиранией бездушного, равнодушного к нему социального мира – шокирующее читателей новаторство эпохи реализма.

Если откровением сентиментализма хрестоматийно принято считать признание способности людей низших сословий к высокому чувству (карамзинское «И крестьянки любить умеют...»), то открытие искусства реализма XIX века в том, что дети крестьян и городской бедноты – тоже *дети*, и от общества требуется соответственное к ним отношение. Именно трагичное положение детей-рабочих в современной писателям *городской* России – магистральная тема литературы второй половины XIX века о детях. Духовно-нравственные, психологические, физические деформации ребёнка в непосильно тяжёлых условиях жизни, трагические смерти детей стали предметом изображения в прозе Ф. М. Достоевского («Мальчик у Христа на ёлке»), Н. Г. Помяловского («Очерки бурсы», «Вукол»), А. П. Чехова («Спать хочется», «Ванька»), Д. Н. Мамина-Сибиряка («В каменном колодце»), В. Г. Короленко («Дети подземелья»), М. Горького («Встряска»), Л. Андреева («Петька на даче»), Д. В. Григоровича («Гуттаперчевый мальчик»), Е. Чирикова («Бродячий мальчик»), А. Левитова, П. Засодимского и др., в живописи В. Г. Перова («Дети-сироты», «Дети-сироты на кладбище», «Мальчик-мастеровой, засмотревшийся на попугая»), К. Е. Маковского («Маленькие шарманщики у забора зимой»), В. Е. Маковского («Свидание»), Н. Фешина («Беспризорник») и мн. др.

Пространственная и социальная характеристики здесь – принципиальны. В жутком и безысходном положении изображались дети, оказавшиеся в *городском* топосе (неважно, родившиеся здесь или прибывшие из деревни), вне родного дома – в мастерских, в чужих квартирах, больнице и пр., где им отведено маргинальное, тупиковое место – чулан, подвал, угол. Именно этой литературе и живописи присущ глубокий психологизм, раскрывающий внутренний мир ребёнка, оказавшегося в непосильно тяжёлых условиях существования. Эстетическая задача писателей и художников этого направления – вызвать у читателя потрясение посредством натуралистических фиксаций физического,

¹ Короленко В. Г. Дети подземелья. Москва: Детская литература, 1979. С. 45.

психического, морального издевательства взрослых (социального мира) над беззащитным, не справляющимся с буквально убивающими его обстоятельствами ребёнком. Суггестивное влияние этого искусства таково, что оно способно передать читателю физические ощущения, переживаемые детьми. Например, невыносимую головную боль девочки-няньки, бессознательно убившей младенца, за которым вынуждена была ухаживать («Спать хочется» (1888) А. П. Чехова); ощущение оторванного «скальпа» по прочтении рассказа М. Горького «Встряска» (1898), в котором мальчику в иконописной мастерской¹ за небольшую, случайную провинность устраивают «встряску»: «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.

– Ловко кувыркнулся, паяц!»².

Эффект встряски читателя усиливается и тем, что персонажи-зрители зрелища (мотив цирка провокативно задан в завязке рассказа) требуют повторить номер «на бис». А пережитое унижение и издевательство не освобождает ребёнка от тяжёлой работы. Его состояние не вызывает сочувствие ни в ком, усугубляется действиями кухарки (дерущей ему уши).

Многие произведения этой тематической направленности экспрессионистичны (что, как увидим ниже, контрастно идиллической уравнищенности в изображениях сельских детей), вызывают чувство ужаса. Причём лучше, на наш взгляд, это удаётся прозе. Поэзия на данную тему за счёт описательности теряет эмоциональный накал, хотя апеллирует к воображению читателя, живописуя в деталях жуткие условия быта детей. Примером является стихотворение Ф. Б. Миллера «Труженики-дети» (1876):

Ночь. В тёмном подвале, на грязном полу,
В каморке сырой и холодной,
Прижавшись, валяются дети в углу,
Уснув на желудок голодный. <...>

¹ Критика безнравственности даже тех, кто служит церкви и искусству, кто, казалось бы, должен разделять христианские ценности, и антирелигиозный пафос – принципиальны для М. Горького и свойственны ряду произведений этого направления, в том числе и живописных.

² Горький М. Встряска. Страничка из Мишкиной жизни. [Электронный ресурс]. URL: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/proza/rasskaz/vstryaska.htm> (дата обращения: 14.01.2019).

Но крепок их сон после тяжких трудов, —
Ведь им только в нем и отрада:
Во сне им не больно кусанье клопов,
Не слышно трущобного смрада.
Но кто ж эти дети? Зачем они тут?
За что они терпят мученье?
То наш малолетний ремесленный люд, —
Он, видите, отдан в «ученье». <...>
А вот и другой, посреди мостовой —
По росту почти что ребёнок, —
Запрягшись в салазки и скорчась дугой,
Он тащит с водою бочонок <...>
И все хуже нищих одеты на взгляд:
В халатах иль чуйках дырявых,
С которых обрывки лохмотьев висят,
А ноги — в опорках корявых...
Какую ж дают им награду за труд,
Для них непосильный порою?
Дают им сырой и холодный приют
Да впроголодь кормят бурдою!
И дня одного не проходит притом,
Чтоб не были кем они биты:
Хозяин их «учит» ремянным кнутом,
Их бьёт подмастерье сердитый,
Хозяйка и даже кухарка подчас
Запустит в иного поленом...
Скажите, известно ли это у нас
Управы ремесленной членам?¹

Последние строки отражают тенденцию времени: писатели и живописцы вполне эксплицитно адресовали произведения и обществу, и чиновникам; художественный текст играл роль манифеста, призыва.

В стихотворение Ф. Миллера включены образы детей, явно отсылающие к хрестоматийной картине передвижника В. Г. Перова (1833–1882) «Тройка. Ученики-мастеровые везут воду» (1866)².

¹ Миллер Ф. Б. Стихотворения // Поэты 1840–1850-х годов. Библиотека поэта. Большая серия / Вступ. статья и общая ред. Б. Я. Бухштаба. 2-е изд. Ленинград: Советский писатель, 1972. С. 287. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/m/miller_f_b/text_0010.html (дата обращения: 12.08.2018).

² Репродукция взята с сайта онлайн-музея Gallerix. [Электронный ресурс]. URL: <http://gallerix.ru/album/Perov/pic/glrx-911917114> (дата обращения: 12.08.2018).



В. Г. Перов «Тройка. Ученики мастеровые везут воду»

Линейная композиция картины строится на соотношениях вертикали (стены монастыря) и диагоналей (колеи дороги, наклон тел детей-возчиков, отклонения бочки, расположение фигуры помогающего). Наклоны тел и мимика детей (ни в ком из них нет вызова, ни один не смотрит на зрителя, все устало прикрыли глаза) создаёт ощущение тяжёлого, через силу движения. Вместе с тем, художник поддерживает сопоставление с тройкой лошадей (подчёркивая нечеловеческие условия, абсурдность положения детей) не только названием, но и передачей движения: несмотря на тяжесть ноши, возникает чувство скорости — за счёт «сбегающей» с пригорка колеи, развивающихся от сильного ветра волос, шарфа, легко бегущей рядом собаки. Сопоставление фигур детей и помогающего мужчины на заднем плане позволяет Перову выразить, что эта лёгкость движения — одномоментна (пока сани съезжают с пригорка), иллюзорна. Усилия же взрослого человека на заднем плане, с трудом сдвигающего бочку, выражают истинную тяжесть ноши.

В. Г. Перов, как и позднее М. Горький, использует антицерковный мотив, пространственно, эмоционально противопоставляя хрупкие детские образы, незащищённые от холода, ветра, и недвижимую, массивную, заледевелую громаду Богородице-Рождественского женского монастыря. Мир тонет в холодном равнодушном полумраке, и кардинальной помощи детям ждать неоткуда. Зловеще-печальное звучание картине придают образы птиц в сумеречном небе, без солнца, без надежды.

Посредством линейной композиции художник направляет взгляд зрителя по слабо наклонённой диагонали колеи вперёд и по башне монастыря вверх. Но вверху пустота, холодное небо безучастно. А движение детей – бесперспективно, безальтернативно (важен здесь образ колеи – движения по заданной кем-то траектории). Дорога не уходит вдаль, не открывает горизонтов, а «скатывается» к краю картины, в тупик.

Мотивы ледящего ветра, холода и мрака (выступающие символами социального мира, жестокого, равнодушного по отношению к детям) переданы несколькими живописными средствами: пространственными образами (заледенелая бочка, заиндевевшие стены и т. д.), через колорит (холодный и мрачный фон, который оживляется тёплыми по тону лицами и фигурами детей и цветовыми рефлексам от них на снегу). Подобные колористические решения в трактовке темы тяжёлого детства наблюдаются в целом ряде картин разных авторов¹.

Название картины аллегорично связывает полотно Перова с «Мёртвыми душами» Н. В. Гоголя, где образ тройки прочно ассоциируется с Россией в целом. Отсылки к гоголевскому образу-символу позволяют интерпретировать картину как размышление художника о настоящем и будущем России. Оно печально, раз тяготы труда взгромождены на хрупкие детские плечи.

Как правило, писатели и художники разбираемого направления соединяют тему непосильного, каторжного детского труда с темой сиротства, в том числе социального. За судьбами детей, отданных «в учение», открываются и трагические судьбы взрослых, влачащих нищее существование и не могущих защитить своих сыновей и дочерей.

Основная тональность этого искусства – обречённость, основной пафос – протест, социальная миссия – «встряхнуть» общество, призвать к гуманности, к изменению взгляда на детей-босяков, детей, отданных в работники, – тех, кто остался без детства.

Принципиально иначе создаются образы крестьянских детей. Критический пафос в большинстве случаев сглажен; в литературе («Крестьянские дети» Н. А. Некрасова, «Филипок», «Девочка и грибы» Л. Н. Толстого и др.) его гораздо меньше, даже чем в изображении детей из социально успешных семей. Отражая общинность сельской жизни, художники часто создают групповой или парный портрет в интерьере избы, на фоне сельского пейзажа, в природном топосе. Например, «Рассказы деда», «Дети в поле», «Дети, бегущие от грозы» К. Е. Маковского, «Дети в лесу» И. Н. Крамского, «Мальчик-механик»,

¹ Например, «Дети-сироты» (1865), В. Г. Перова, «Маленькие шарманщики у забора зимой» (1868) К. Е. Маковского, «Беспризорник» (1890-е) Н. Фешина и мн. другие.

«Единственный учитель» В. М. Максимова). Хотя образы сельских детей крупным планом также писались многими живописцами («Крестьянский мальчик» К. Е. Маковского, «Пастушок» Г. Г. Мясоедова, «Крестьянская девочка» В. М. Макимова).

Основные темы литературы и живописи о крестьянских детях связаны с *поэтизацией труда, обучения* (тема сельской школы) и отдыха, с отражением специфических видов деятельности (сбора грибов, рыбной ловли, походов «в ночное», различных игр). В произведениях этого тематического направления часто присутствует пасторальность, сентименталистские ноты. Здесь нет актуальной для литературы о дворянах и интеллигентах проблемы воспитания и взаимоотношений отцов и детей: младшие служат опорой для старшего поколения, воспитываются в семье, посредством совместного труда приобщаются к базовым морально-нравственным ценностям. Чистота, непорочность и при этом самостоятельность, неизбалованность сельских детей вызывают восхищение писателей и живописцев, поэтому в произведениях акцентируются не только черты детскости (наивность, непосредственность), но и смекалка, заслуживающие уважения трудолюбие, стремление к учёбе, ответственное отношение к своим обязанностям¹.

Так, в стихотворении Н. А. Некрасова «Крестьянские дети» (1961) лирический герой даже преисполнен «зависти» к сельским детям и убеждён, что крестьянский ребёнок счастлив, он живёт в естественной среде и способен воспринять красоту, «поэзию» русской природы, а чуткость к прекрасному и нравственно возвышает. Неиспорченность, моральность сельских детей, с точки зрения Н. А. Некрасова, обусловлены тем, что они занимаются созидательным трудом, не искушаясь ни наукой, 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 они².

¹ Несомненно, есть и социальная критика, отражение бедности крестьян. Например, в картине В. М. Максимова «Бедный ужин» (1879). Но дети здесь не разлучены с семьёй, даны в интерьере дома, за общим столом, пусть за скудной, но трапезой. Отметим, что у Максимова, поднимавшего острые вопросы неустроенности крестьянской жизни, в картинах, затрагивающих тему детства, доминирует совсем не социальная критика, а вера в ребёнка из деревни, имеющего тягу к учёбе, открытиям, искусству. Например, картины «Единственный учитель», «Мальчик-механик» (1871), «Будущий художник» (1899).

² Некрасов Н. А. Стихотворения. Ленинград: Лениздат, 1986. 364 с.

Даже раннее начало трудовой жизни и тяжёлая работа, на которую обречён ребёнок, не вызывает критического осмысления, эстетизируется буквально – воспринимается как «картина», «театр»:

На эту картину так солнце светило,
Ребёнок был так уморительно мал,
Как будто всё это картонное было,
Как будто бы в детский театр я попал!

То, что «мальчик был мальчик живой, настоящий», работающий на морозе («мертвящая зима»), не вызывает внутреннего протеста – воспринимается как проявление национальной особенности, «Что русской душе так мучительно *мило*».

Отметим, что и в прозе *огородских* детей-бедняках, отданных в учение (например, в рассказе Л. Андреева «Петька на даче», 1899), деревня изображается как место сохранения жизни, гармонии с собой, с природой и противопоставляется городу как месту унижения, болезни, умирания¹.

В живописи целую галерею сельских детей создал брат К. Е. Маковского – В. Е. Маковский (1846–1920): «В сельской школе», «Игра в бабки», «Крестьянка с детьми», «Крестьянские мальчики», «Крестьянские мальчики в ночном стерегут лошадей», «Рыбаки», «Играющие дети» и мн. др.².

Картина «Крестьянские дети» (1890) представляет собой жанровую сцену, но вместе с тем и пейзаж, и групповой портрет.

В картине отсутствуют элементы парадности, нарочитой самопрезентации натурщиков. Наоборот, художнику важно передать естественность сцены, особенности взаимоотношений внутри группы, объединённой бытовой ситуацией, демонстрирующей слияние труда (женщина прядёт, девочка рукодельничает) и отдыха (мальчики играют), человека и природы. Заметим, что название картины акцентирует тему детства, но в композицию включены и образы взрослых. Мир «отцов» и «детей» целостен, взаимосвязан.

¹ Интересно подметить, что сложившаяся в XIX веке традиция изображения детей в городе и деревне будет актуальной и в XX веке. См. разделы Е. А. Полевой (о рассказах В. Астафьева) и А. Н. Губайдуллиной в данном издании, а также: 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. 212 – 220.

² Картины художника В. Е. Маковского: [Электронный ресурс]. URL: http://www.artpoisk.info/artist/makovskiy_vladimir_egorovich_1846/gallery 9 (дата обращения: 12.04.2018).



В. Е. Маковский «Крестьянские дети»

Убогость жилища, скромность одежд не несут функцию социальной критики, лишь отражают реальность и за счёт сочного цветового решения, ярких тёплых пятен поданы почти декоративно. Тёплый и контрастный (за счёт использования дополнительных цветов) колорит картины и светотеневая моделировка (полдень, всё залито солнцем) несут важную семантическую нагрузку – передают красочность, полноту деревенской жизни, идиллию, не разрушающуюся и тем, что маленький ребёнок, входящий в группу, размещённую в оптическом центре картины, вероятно, плачет или кричит.

Позитивная семантика тёплого колорита, выражающего насыщенность жизни, здесь более очевидна при сопоставлении с мрачностью произведений и живописи, и литературы о детях, оказавшихся в городе, отданных в работники.

Все образы на картине В. Е. Маковского расположены чуть в глубине, на среднем плане – художник не выпячивает индивидуальность каждого, но разбивает персонажей на группы, подчёркивая и единство общины, и разность интересов внутри неё. Несмотря на то, что лица моделей выражают различные эмоции (интерес, удивление, пр.), общий тон картины – спокойный. Это общение без надрыва, без конфликта, гармоничное в своём разнообразии коммуникативных жестов (выраженных в поворотах голов, позах, мимике).

Подытожим сказанное: в искусстве второй половины XIX века можно выделить несколько тенденций изображения детей и осмысления феномена детства, тяготеющие к двум полюсам – сентименталистскому идиллическому восприятию детства и критико-аналитическому разбору судьбы ребёнка в современной авторам России как острейшей, актуальнейшей социально-политической, общественно-гражданской, морально-нравственной темы. Но к какому бы полюсу не приближались художники и поэты, пишущие о детстве, неизменной остаётся художественная задача – передать значимость, ценность детства.

Педагогические идеи Ф. М. Достоевского в «Дневнике писателя»¹

*Кошечко Анастасия Николаевна,
Пацюрка Елена Игоревна*

2010-е годы, как и в пореформенную эпоху 1860–1870-х гг., которая стала знаковым периодом в развитии литературно-художественной и публицистической мысли, Россия переживает ситуацию колоссального мировоззренческого сдвига, находится в эпицентре процессов, аксиологический вектор которых при отчётливом духовно-нравственном и религиозном ренессансе направлен отнюдь не на созидание. Причины подобной ценностной трансформации заключаются, на наш взгляд, в забвении духовных первооснов отечественной истории и культуры. Россия активно воспроизводит новую иерархию ценностей, в основе которой – деньги, а не душа человека. Предельно точно эту тенденцию, определяющую содержание и стратегию мировоззренческих изменений, описывает в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевский: «...все “ослабели”; *ожирели сердца* (здесь и далее в цитате курсив наш. – А. К., Е. П.); всем хочется сладенького, материальной выгоды. Все *рабы уже по существу своему* и даже представить не могут себе, как это можно *решить для правды, а не для собственной выгоды*»² [Т. 21, с. 100–101]. Размышления Достоевского как писателя и публициста о ценностно-мировоззренческих тенденциях пореформенной эпохи связаны с анализом комплекса взаимосвязанных социальных, нравственно-

¹ Раздел включает переработанный и дополненный материал статьи: Кошечко А. Н., Пацюрка Е. И. Педагогические идеи Ф. М. Достоевского в «Дневнике писателя» (к постановке проблемы) // Вестник ТГПУ (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2018. № 6 (195). С. 105–111.

² Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Ленинград: Наука, 1972–1986. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием тома и страниц в квадратных скобках.

философских и художественно-эстетических вопросов: отсутствие национального самосознания у подавляющего большинства народа при сохранении своего рода «национального инстинкта», утрата способности к мировоззренческой и ценностной самоидентификации, тотальное разъединение людей, «случайное семейство», тенденция к минимизации нравственных усилий, кризис ответственности, распространение разного рода ценностных суррогатов¹. Размышляя над этими вопросами, писатель предлагает читателю не готовые решения, а возможность самоопределиться и вступить в диалог с автором, что изначально мыслилось им как базовая смысловая и рецептивная установка моножурнала, реализующая авторскую установку на совместный поиск истины и осознанный нравственный выбор.

В контексте подобных установок закономерно встаёт вопрос о проблеме воспитания и шире – о возможности рассматривать размышления Достоевского о вопросах становления личности как системе педагогических идей писателя, которым посвящено не какое-то отдельное произведение, а представленных в разных текстах в виде устойчивого ценностно-смыслового вектора. Научно-методологическая проблема, которую мы можем обозначить как «Достоевский-педагог», не становилась специальным объектом изучения ни в литературоведении, ни в педагогике, в отличие, например, от педагогических идей Л. Н. Толстого.

Системный анализ педагогических идей Достоевского необходимо рассматривать как один из аспектов исследования философско-педагогических исканий русской творческой интеллигенции второй половины XIX века, значимый этап развития педагогической мысли в России пореформенной эпохи, определяющий ряд значимых направлений современной национальной образовательной политики в преподавании конкретных дисциплин (русского языка и литературы, истории, обществознания, педагогики), решения теоретических и методических вопросов духовно-нравственного образования и воспитания.

Впервые апостасийные процессы² проявляют себя в России уже в середине XIX в., но предельно отчётливыми в культуре и общественной

¹ Кошечко А. Н. Достоевский и апостасия: к вопросу об атрибутивных характеристиках экзистенциального сознания // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin) 2013. № 11 (139). С. 23–31.

² «Термин “апостасия” в переводе с греческого языка означает “отпадение, отступничество, измена” и используется в богословии для обозначения религиозного отступничества, утраты христианином веры, отрицания религиозных догматов, связанного с отпадением от церкви и иногда сопровождаемого переходом в другие вероисповедания или к атеистическим воззрениям»: Кошечко А. Н. Достоевский и апостасия: к вопросу об атрибутивных характеристиках экзистенциального сознания // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2013. № 11 (139). С. 23.

жизни они становятся в пореформенную эпоху 1860–1870-х гг. Энтропийный характер этих процессов приводит к тому, что мир утрачивает целостность, дробится на детали, исчезает механизм интеграции жизненного разнообразия в единое целое и, как следствие, мир распадается и в сознании личности.

В сознании человека кризисной, «пограничной» эпохи, по мысли Достоевского, обнаруживает себя широкий спектр духовных антиномий: метафизическая и духовная пропасть возникает не между добром и злом, не между положительным и отрицательным, а между теми, кто сохраняет веру в Бога и, соответственно, представление об иерархическом устройстве мироздания, и теми, кто совершает осознанный и деятельный выбор в пользу богоборчества и атеизма как веры особого рода, веры в небытие Бога. Эту позицию озвучивает в романе «Бесы» мировоззренческий антагонист писателя – Ставрогин: «...у нас в России и рушиться нечему, сравнительно говоря. Упадут у нас не камни, а все расплывётся в грязь. Святая Русь менее всего на свете может дать отпор чему-нибудь. Простой народ ещё держится кое-как русским богом; но русский бог, по последним сведениям, весьма неблагонадежен и даже против крестьянской реформы едва устоял, по крайней мере, сильно покачнулся... уж в русского-то бога совсем не верую» [Т. 10, с. 287].

Резюмируя свои наблюдения над современной ему эпохой, Достоевский приходит к выводу, что в мире, который считает себя нормальным и естественным, происходит подмена Абсолютной Истины Христа сиюминутными душевными переживаниями и, как следствие, человечество отказывается видеть и понимать эсхатологическую сущность происходящего, стремится к существованию в пределах своих эгоистических потребностей, утрачивает нравственные и духовные ориентиры, удерживающие от зла в различных его проявлениях (духовном, нравственном, мировоззренческом, социальном): «Двухсотлетняя отвычка от малейшей самостоятельности характера и двухсотлетние плевки на своё русское лицо раздвинули русскую совесть до такой роковой безбрежности, от которой... ну чего можно ожидать, как вы думаете?» [Т. 21, с. 124].

В числе одного из самых разрушительных источников апостасии Достоевский называет воспитание неверия и цинизма в молодом поколении, отрицающем ценностные пределы, не укоренённом в собственной культуре, настроенном на деструктивный вариант проживания собственной жизни. Показательно, что проблема отцов и детей в этом

аспекте получает в размышлениях писателя и его художественных произведениях глубоко экзистенциальный смысл и подкрепляется анализом трагических в своей основе судеб «детей», ставших «продуктом» такого принципа воспитания. Например, в очерке «Два самоубийства» («Дневник писателя», октябрь 1876 г.), посвящённом гибели Лизы Герцен, Достоевский делает важный по своим аксиологическим основаниям вывод: «Тут слышится душа именно возмущившаяся против “прямолинейности” явлений, не вынесшая этой прямолинейности, *сообщившейся ей в доме отца ещё с детства* (здесь и далее в цитате курсив наш. – А. К., Е. П.). И безобразнее всего то, что ведь она, конечно, умерла без всякого отчётливого сомнения. Сознательного сомнения, так называемых вопросов, вероятнее всего, не было в душе её; *все-му она, чему научена была с детства, верила прямо, на слово*, и это вернее всего. Значит, просто умерла от “холодного мрака и скуки”, с страданием, так сказать, животным и безотчётным, *просто стало душно жить*, вроде того, как бы воздуху не достало. *Душа не вынесла прямолинейности безотчётно и безотчётно потребовала чего-нибудь более сложного...*» [Т. 23, с. 145–146].

«Дневник писателя» Достоевского открывает нам не только причины и смысл «духовной самоутраты» (И. Ильин), но и путь её преодоления через восстановление самосознания. Без него невозможно никакое возрождение и никакие реформы в национальном духе. Это касается и практики духовной жизни, и семейных ценностей, и образования и воспитания как нравственно-мировоззренческих процессов развития сознания личности. Особенно важно, что сейчас, впервые за несколько десятилетий, российское общество, опираясь на нравственные уроки русской культуры и литературы предшествующих эпох, пытается договориться о содержании и методах воспитания¹.

Решение заявленной научной проблемы предполагает обращение к исследованию двух важнейших аспектов «Дневника писателя»: способов репрезентации педагогических идей Ф. М. Достоевского в идейно-тематическом поле текста и их концептуального наполнения. Необходимо учитывать, что задача исследователя существенно осложняется особой смысловой структурой моножурнала, воплощающей авторскую установку на синтез универсального, национального, духовно-нравственного и социально-исторического начал бытия и диалогическую коммуникацию с читателем в процессе понимания и освоения смыслов прочитанного, что само по себе может рассматриваться как своеобразная

¹ На эти аспекты указывают и важнейшие нормативные документы, в частности, Стратегия развития воспитания в Российской Федерации до 2025 г.

педагогическая установка и методика работы с ценностно-смысловой структурой личности воспринимающего текст субъекта: «...в художественном мышлении писателя уживаются различные типы сознания: такая ситуация заложена в природе экзистенциального метасознания как открытого типа сознания, которое укоренено в самой сущности человека и именно потому свободно вступает в диалог с иными типами сознания. Чем значительнее масштаб писателя, тем большее число парадигм художественного сознания вбирает и интегрирует его индивидуальная художественная система»¹.

Как носитель экзистенциального сознания, доверяющий преимущественно своему непосредственному опыту проживания реальности, Достоевский неоднократно обращается в «Дневнике писателя» и эго-документах к исследованию фактов собственного детства. Из разрозненных контекстов, относящихся к разным этапам становления собственной личности, писатель выделяет три взаимосвязанных направления воспитания ценностной сферы личности, которые можно определить следующим образом:

- 1) **эмоциональное** – формирование чувственной сферы личности, некритичная часть опыта, в период доминирования которой ребёнок подчиняется воспитательным стратегиям, выбранным родителями и реализованными ими в системе воспитательных действий в качестве императива, не требующего доказательств и принимаемого в силу авторитета на веру;
- 2) **смысловое** – формирование интеллектуальной сферы личности, начинающегося с вхождения в критичную часть опыта, когда родительские установки начинают подвергаться осмыслению и оценке;
- 3) **религиозное** – развитие духовной сферы личности, которая на этом этапе выходит на уровень целостного бытия через переосмысление и переоценку своего опыта и выбирает в качестве инструмента саморегуляции высший духовный императив.

Все три уровня, обозначенные нами в качестве целостной системы, актуальной для Достоевского как личности и писателя², нашли отражение в текстовой деятельности, обозначив важнейшие аксиологические доминанты размышлений о судьбах молодого поколения, роли отцов

¹ Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на страницах столетий: учебное пособие. Москва: Флинта; Наука, 2002. С. 20–21.

² Подробнее об этом см.: Кошечко А. Н. Направления воспитания ценностной структуры повседневного-экзистенциального сознания Ф. М. Достоевского // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2017. Вып. 11 (188). С. 194–202.

в воспитании детей, феноменологии «случайного семейства». При этом необходимо отметить, что Достоевский не был педагогом в привычном смысле этого слова, но он стал «учителем» для русского общества, для мыслящей молодёжи, находящейся в эпицентре подвижной, меняющейся на глазах эпохи, аксиологический вектор которой был смещён, критерии разграничения добра и зла оказались предельно подвижными и не дающими возможности опереться на них для самоопределения себя в бытии.

Эта неопределённость во многом соотносится писателем с жизненной установкой современных людей – «après moi le déluge» (фр. «после меня хоть потоп»), которая в очерке «Мечты и грёзы» характеризуется следующим образом: «...за текущими важными делами (а у нас все смотрят такими важными деловыми людьми) некогда и глупо думать о том, что будет через десять лет или к концу столетия, то есть когда нас не будет» [Т. 21, с. 91]. «Русские мальчики», как их называет Достоевский, понятие «ценность» зачастую подменяют понятием «материальное благо», живя «в полной и очевидной уверенности, что добрые дела, нравственность и честность есть нечто данное и абсолютное, ни от чего не зависящее и которое можно всегда найти в своём кармане...» [Т. 21, с. 123]. Результатом движения в этом направлении становится, по мнению писателя, неминуемое «обособление», разрушение духовно-нравственного единства российского общества. В мартовском выпуске «Дневнике писателя» за 1876 год Достоевский целую главу посвящает исследованию этого феномена, вынеся термин «обособление» в заглавие как сильную позицию текста и обозначив тем самым не только тематическую направленность очерка, но и его аксиологическую задачу – выявить причины этого процесса, который в силу своей всеохватности не поддаётся исследованию и описанию привычными способами: «...мне всё кажется, что у нас наступила какая-то эпоха всеобщего “обособления” (здесь и далее в цитате курсив наш – А. К., Е. П.). Все обособляются, уединяются, всякому хочется выдумать что-нибудь своё собственное, новое и неслыханное. Всякий откладывает всё, что прежде было общего в мыслях и чувствах, и начинает с своих собственных мыслей и чувств. Всякому хочется начать с начала. Разрывают прежние связи без сожаления, и каждый действует сам по себе и тем только и утешается» [Т. 22, с. 80].

Но Достоевский в «Дневнике писателя» показывает не только кризисные явления саморазрушения и саморазложения. Автор стремится найти и показать то «ядро», которое может послужить в качестве

«охранительной силы» для молодого поколения в процессе его становления как основы будущего русского общества. Одним из таких «ядерных» смыслов воспитания Достоевский называет «направленность», ведь, по его мнению, испорченных и неподдающихся воспитанию нет. В частности, в «Двух заметках редактора», опубликованных ещё в 1873 г. в журнале «Гражданин», Достоевский проговаривает несколько важных педагогических установок в своих размышлениях о высших женских курсах в Москве, замечая, что «искренность и чистота доброго намерения могут быть, и весьма часто, дурно направлены, подпасть влиянию иной предвзятой мысли, имеющей мало общего с настоящим просвещением» [Т. 21, с. 154]. Далее автор, говоря о женском образовании, обозначает три универсальные доминанты эффективного в нравственном и педагогическом отношении образовательного процесса: «...строгая учебная дисциплина <...> безо всяких послаблений в их пользу, и немедленно исключать тех из них, которые не учатся или учатся дурно», «малейшее нарушение правил нравственности должно повлечь за собою немедленное исключение женщины из числа учащихся», «ежегодные экзамены должны быть безусловно строги» [Т. 21, с. 154]. Несмотря на то, что подобная позиция повлекла за собой упреки в ретроградстве, Достоевский настаивает на том, что образование позволяет «приобрести ... высшие духовные силы», причём для женщины особенно важна, по мнению писателя, «самостоятельность ума и сердца»: «настоящая, строгая наука *изгонит всякую фальшь, всякую постороннюю и ложную идею* (курсив наш – А. К., Е. П.), засевшую в иную ещё не привыкшую к идеям женскую голову и навеянную каким-нибудь посторонним, обыкновенно мужским влиянием» [Т. 21, с. 155].

Следовательно, «направленность» в понимании Достоевского соотносится с такими понятиями, как самоидентификация, самореализация, самооценка. Первоначальную «направленность», по мысли писателя, задаёт семья, формирующая представления ребёнка о добре и зле, должном и недолжном существовании, границах допустимой свободы и т. д. В рамках семьи выстраиваются первые ориентиры, затрагивающие отношение ребёнка к самому себе как к личности и к социуму как макрореальности, в которой каждому представителю молодого поколения предстоит реализовать свой потенциал и пройти процесс проверки своих убеждений на жизнеспособность. Эти сложнейшие экзистенциальные процессы личность может выдержать только при условии наличия устойчивой «почвы», на основе которой воспитываются важнейшие принципы нравственного бытия личности: уважение, равнодушие,

духовные основания жизненной позиции, патриотизм, «естественная правда». В размышлениях об отсутствии этой «почвы» Достоевский методом от противного обозначает её важнейший аксиологический потенциал: «...дети воспитываются без почвы вне естественной правды, в неуважении или в равнодушии к отечеству и в насмешливом презрении к народу, так особенно распространяющемся в последнее время, – тут ли, из этого ли родника наши юные люди почерпнут правду и безошибочность направления своих первых шагов в жизни? Вот где начало зла...» [Т. 21, с. 132].

«Почва» – это и личный пример родителей в добре, честности, сострадании. Поэтому на этапе некритичной части опыта сама обстановка семьи, поведение родителей в процессе непосредственного восприятия их ребёнком формирует базовые установки личности: «...самые сложные понятия прививаются к ребёнку совсем незаметно, и он, ещё не умея связать двух мыслей, великолепно иногда понимает самые глубокие жизненные вещи <...> всякий ребёнок, достигая первых трёх лет своей жизни, уже приобретает целую треть тех идей и познаний, с которыми ляжет стариком в могилу» [Т. 22, с. 9]. «Глубокие жизненные вещи» – это не только интеллектуальное развитие, а, в первую очередь, нравственное совершенствование личности: «Да тем-то и сильна великая нравственная мысль, тем-то и единит она людей в крепчайший союз, что измеряется она не немедленной пользой, а стремится их в будущее, к целям вековым, к радости абсолютной. Чем соедините вы людей для достижения ваших гражданских целей, если нет у вас основы в первоначальной великой идее нравственной?» [Т. 26, с. 164].

Процесс воспитания, с точки зрения Достоевского, – это самоотверженный непрерывный труд. И как любой труд, воспитание не терпит равнодушия и лени. Отсюда в осмыслении семейного воспитания появляется анализ совершенно особого типа родителей, которых писатель обозначает ёмким термином – «ленивые сердца». Это отцы, оберегающие свой покой, отстранённые родители, для которых характерна «жажда покоя и уединения, <...> *отъединения* (здесь и далее в цитате курсив наш – А. К., Е. П.) от всех долгов и обязанностей»: «это *ненавистное чувство*, вечно раздражаемое напоминанием неисполненного относительно детей долга, раздражаемое вечным торчанием перед вами этих *маленьких, новых личностей*, требующих от вас всего и дерзко (увы, не дерзко, а по-детски!) не понимающих, что вам так нужен ваш покой, и считающих этот покой ни во что, – <...> это *ненавистное чувство даже к собственным детям* может переродиться наконец

в настоящую месть, а под поощрением и подстреканием безнаказанности – даже в зверство. *Да лень и всегда порождает зверство, заканчивается зверством. И зверство это не от жестокости, а именно от лени.* Сердца эти не жестокие, а именно ленивые сердца» [Т. 25, с. 185]. Самое страшное, что трагические последствия такого воспитания не в полной мере осознаются обществом. Парадоксален сам факт юридического процесса родителей Джунковских с родными детьми, анализу которого Достоевский посвящает отдельный очерк «Дневника писателя» за июль–август 1877 года. Родители не думают о нравственных последствиях происходящего и сознательно отказываются от ответственности за воспитание собственных детей: «Наши юные люди ... развитые в семействах своих, в которых всего чаще встречаете теперь недовольство, нетерпение, грубость невежества и где почти повсеместно настоящее образование заменяется лишь нахальным отрицанием с чужого голоса; где материальные побуждения господствуют над всякой высшей идеей; где дети воспитываются без почвы, вне естественной правды, в неуважении или в равнодушии к отечеству и в насмешливом презрении к народу... из этого ли родника наши юные люди почерпнут правду и безошибочность направления своих первых шагов в жизни?» [Т. 21, с. 131–132].

Размышления о кризисе родительской ответственности писатель подкрепляет анализом реальных ситуаций, в которых отчётливо проявляются результаты деструктивного нравственного влияния. Например: «В другой раз мне, тоже в вагоне и тоже недавно, случилось выслушать целый *трактат об атеизме* (здесь и далее в цитате курсив наш. – А. К., Е. П.). *Оратор, светского и инженерного вида господин*, вида, впрочем, угрюмого, но с болезненной жаждой слушателя, начал с монастырей. В монастырском вопросе он не знал самого первого слова: он принимал существование монастырей за нечто неотъемлемое от догматов веры, воображал, что монастыри содержатся от государства и дорого стоят казне, и, забывая, что монахи совершенно свободная ассоциация лиц, как и всякая другая, требовал во имя либерализма их уничтожения, как какую-то тиранию. Он кончил *совершенным и безбрежным атеизмом* на основании естественных наук и математики» [Т. 21, с. 123]. Самым опасным, как считает Достоевский, последствием таких убеждений является не столько ценностная деформация личности «оратора», сколько его стремление воспитать подобные убеждения в собственном сыне: «„Я научу сына моего быть честным человеком, и вот и всё“», – порешил он в заключение в полной и очевидной

уверенности, что *добрые дела, нравственность и честность есть нечто данное и абсолютное, ни от чего не зависящее и которое можно всегда найти в своём кармане, когда понадобится, без трудов, сомнений и недоумений* (курсив наш. – А. К., Е. П.)» [Т. 21, с. 123].

Для полной характеристики разрушительного влияния процессов богоотступничества, обособления и лени на воспитание подрастающего поколения Достоевский вводит понятие «случайное семейство», которое предельно ёмко обозначает отсутствие в жизни ребёнка любви, заботы, взаимопонимания. Членов таких семейств мало что роднит, они живут вместе, но параллельно, близко, но отчуждённо. Такие семьи не единичны и являются показателем внутреннего «обособления», разложения общества, утраты общей идеи. А если нет идеи, нет основы, то «случайное семейство» даёт обществу «диких существ», «особей людей», «выкидышей общества» и т. д. Но даже в случаях с такими измученными, страдающими детьми Достоевский не теряет надежды. По мнению писателя, испорченных и неподдающихся воспитанию детей нет. Так, малолетних преступников в очерке «Колония малолетних преступников» он называет «падшими ангелами» и «оскорблёнными детьми» («Дневник писателя», январь 1876 г.) [Т. 23, с. 17].

В противовес разрушительным тенденциям Достоевский предлагает в качестве основ развития личности любовь, просвещение и самостоятельный нравственный выбор. Основы нравственности, заложенные в семье, в дальнейшем должны, считает писатель, стать благодатной почвой для общественного воспитания. Под общественным воспитанием нужно понимать не только влияние школы, но и в целом той среды в рамках, которой происходит формирование жизненных принципов личности. Писатель указывает на опасность влияния со стороны так называемой «роковой среды» (воздействие которой он ощущает, в том числе, и на себе)¹. Трагические последствия «обособления» начинаются, по Достоевскому, с самого главного разрыва – разрыва с народной «почвой», которая даёт человеку важнейший ценностно-смысловой ресурс в виде национальных и культурных традиций и без которой создать или восстановить духовно-нравственную основу структуры личности невозможно.

Русский народ как одна из базовых ценностей в иерархической системе аксиологии Достоевского предстаёт на страницах «Дневника

¹ Подробнее об этом см.: Киносита Т. «Воспоминание спасёт человека!»: воспоминания детства в творчестве Ф. М. Достоевского // Sub specie tolerantiae. Памяти В. А. Туниманова / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН. Санкт-Петербург: Наука, 2008. С. 110–117.

писателя» как целомудренный, несущий в своей основе незыблемые вековые ценности и приоритеты. Достоевский не идеализирует народную среду, говоря о распространении таких опасных пороков, как пьянство, сквернословие и т. д., но при этом отмечает, что «идеалы его сильны и святы, и они-то <...> наградили её навеки простодушием и честностью, искренностью и широким всеоткрытым умом, и всё это в самом привлекательном гармоническом соединении» [Т. 22, с. 43].

Большое значение в системе воспитательного воздействия отводится Достоевским роли учителя. Для писателя воспитание – это сложный процесс становления личности, в котором никакие внешние социальные условия не решают главной задачи. Поэтому его беспокоила наметившаяся тенденция к упрощённости: «Вся педагогика ушла теперь *в заботу об облегчении* (здесь и далее в цитате курсив наш – А. К., Е. П.). Иногда облегчение вовсе не есть развитие, а, даже напротив, есть отупление. Две-три мысли, два-три впечатления поглубже выжитые в детстве, собственным усилием (а если хотите, так и страданием), проведут ребёнка гораздо глубже в жизнь, чем самая *облегчённая школа*, из которой сплошь да рядом *выходит ни то ни сё, ни доброе ни злое, даже и в разврате не развратное, и в добродетели не добродетельное*» [Т. 22, с. 9]. Подрастающему поколению все реже предлагают задумываться над важнейшими вопросами человеческого существования, «хорошо» или «плохо» то, во что он верит и в соответствии с чем поступает. Кажется, что общество, построено на многообразии и вариативности, и проблема выбора стоит перед человеком ежедневно. Но проблема нравственного выбора зачастую подменяется проблемой решения, молодого человека при внешней декларации свободы ставят в определённые рамки, задают стереотипы восприятия, чужое авторитетное мнение зачастую подаётся как истина, не предполагающая оценивания и осмысления с критической позиции. Поэтому столь большое влияние на молодое поколение имеют, по ироничному замечанию Достоевского, «высшие учителя наши», то есть европейские авторитеты. Как итог, прививаемые ими идеи зачастую расходятся с традиционными воззрениями русского народа, происходит катастрофическая по масштабу последствий ценностная подмена, результатом которой становятся «отупление», «безмыслие» и «отвергание» Христа: «...великие идеи о “свободном труде в свободном государстве” и о коммуне и об общеевропейском человеке; <...> вся эта дребедень кажется им религией, а абсентизм и измена отечеству – добродетелью» [Т. 21, с. 135].

Подводя итог вышесказанному, можно говорить о трёх аксиологических доминантах в системе педагогических воззрений Достоевского: православная духовность¹, семья и общественное воспитание (среда, школа, образ учителя). Человек воспринимается им в контексте православной антропологии как существо духовно-телесное, наделённое свободой воли и бесконечными потенциями для духовного развития и возрастания. Многократно в разных контекстах «Дневника писателя» обращаясь к детям и вопросам их воспитания, писатель выявляет важнейшую закономерность развития: для детства характерна особая логика пути – вверх, развитие, совершенствование, отсутствие автоматизма восприятия. Поэтому ребёнку и необходимы не абстрактные нравственные сентенции², а реальная и неравнодушная включенность взрослых в процесс воспитания и ценностного самоопределения, необходимо постепенное самосовершенствование человека через прохождение ситуаций персонального выбора и ответственности за совершенный поступок, нравственного дискомфорта, соизмерения себя, своего внутреннего состояния с высшей вертикалью, вершиной которой для Достоевского является Бог. Только в этом случае человек может избежать «искуса индивидуальности» и обрести духовный иммунитет, поскольку сознательно выбирает целостность, вневременные смыслы своего существования, приоритет духовного начала над внешним, сиюминутным.

По мысли Достоевского, воспитание при всей его иерархичности представляет собой духовное общение личностей-субъектов, которое строится на диалоге, «активном взаимопроникновении сознаний» (М. М. Бахтин) через внутреннее понимание и принятие, взаимное нравственное совершенствование. В таком формате взаимодействия ребёнка и взрослого сохраняется важнейший аксиологический приоритет – свобода воли личности, которую родитель или педагог должны воспринимать как абсолютную ценность и необходимое условие развития и самоопределения относительно должного и не должного, добра и зла, реальной или номинальной духовности, «быть» или «казаться».

Выявленные нами педагогические идеи Достоевского, включающие в себя вопросы детско-родительских отношений и самоопределения

¹ Подробнее об этом см.: Зеткина И. А. Вера как неперемненное условие воспитания // Интеграция образования. 2001. № 1. С. 106–109.

² Изображая в романах Великого Пятикнижия героев-идеологов, «мучеников идеи», Достоевский показывает, что никакая отвлечённая идея неспособна вернуть человеку целостность, преодолеть разрыв между *pro et contra*. Идея не в состоянии удерживать человека от страстей, которые разрушительны для духовного строя личности, лишают её целостности, нравственных ориентиров.

личности, представляются важными с практической точки зрения. Включение в практику изучения в старших классах школы и профессиональной подготовки не только филологов, но и педагогов, таких аксиологически заряженных текстов, как «Дневник писателя», который может восприниматься только через опыт личных переживаний и осмыслений, позволяют использовать его в качестве одного из значимых ресурсов духовно-нравственного образования и воспитания.



ГЛАВА II

ПРОЗА И ДРАМАТУРГИЯ ПИСАТЕЛЕЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА О ДЕТСТВЕ И ЮНОШЕСТВЕ

Во второй главе содержится анализ автобиографической прозы красноярского (В. Астафьев) и томского (Б. Климычев) писателей, а также контекстное исследование сибирской (А. Вампилов, В. Крапивин) литературы о подростничестве и юношестве.

Анализ сюжетообразующих мотивов в рассказах В. Астафьева «Васюткино озеро» и «Конь с розовой гривой»¹

Полева Елена Александровна

Мотив, вслед за И. В. Силантьевым, понимается в данном разделе как «повествовательный феномен, соотносящий в своей семантической структуре предикативное начало фабульного действия с *его актантами и определёнными пространственно-временными признаками*, инвариантный в своей принадлежности к языку *повествовательной традиции* и вариантный в своих *событийных* реализациях в фабулах, *интертекстуальный* в своем функционировании и обретающий эстетически значимые смыслы в рамках сюжетных контекстов» (здесь и далее курсив мой – Е. П.)².

Рассматриваемые здесь мотивы в рассказах В. Астафьева являются, во-первых, сюжетообразующими. Поэтому они воплощаются на таких уровнях поэтики, как персонология и пространство, так как событие совершается кем-то и где-то³. Во-вторых, «интертекстуальные в своём

¹ Раздел содержит переработанный материал статей: Полева Е. А. Рассказ В. П. Астафьева «Васюткино озеро» в контексте фольклорной и литературной традиции // Русский язык и литература в образовательном пространстве Азиатского региона: материалы международной научно-практической конференции, посвященной 85-летию со дня образования кафедры русского языка и общего языкознания, кафедры русской и зарубежной литературы Бурятского государственного университета (г. Улан-Удэ, 13–14 октября 2017 г.) / ред. О. А. Колмакова. Улан-Удэ: Издательство Бурятского госуниверситета, 2017. С. 103–107; Полева Е. А. Приёмы визуализации в формировании мотива искушения в рассказе Виктора Астафьева «Конь с розовой гривой» // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 3. С. 182–196.

² Силантьев И. Мотив как проблема нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5. Новосибирск: Институт филологии Сибирского отделения РАН, 2002. С. 32.

³ Говоря о взаимосвязи сюжета с персонажами и пространством в поэтике произведения, мы опираемся на работу Ю. М. Лотмана: Лотман Ю. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1998. С. 14–285.

функционировании», отсылающие к инвариантным мотивам инициации и искушения.

Специфика взятых для анализа рассказов обусловлена их адресованностью детям и автобиографической природой. Частную историю Астафьев соотносит с архетипическими инвариантами, соединяя уникальное и универсально-вечное.

I

Созданию рассказа «Васюткино озеро», вспоминает писатель, предшествовало школьное сочинение на тему «Как я провёл каникулы»: «А я летом заблудился в тайге, много дней провёл один, и вот обо всём об этом написал. <...> Много лет спустя ... получилось “Васюткино озеро” – мой первый рассказ для детей»¹.

Образ центрального героя рассказа индивидуализирован, но события частной жизни развиваются в логике узнаваемого фольклорного инварианта. Сопоставительный анализ рассказа В. Астафьева с сюжетом волшебной сказки о ребёнке, отправившимся в лес, позволяет выявить вполне определённые и системные соответствия.

«Отлучка из дома» в лес или поле – незамкнутое, лишённое чётких ориентиров, «авантюрное» (М. Бахтин), полное непредвиденных опасностей пространство – характерная «функция действующего лица» в волшебной сказке, оформляющая завязку сюжета инициации. В. Я. Пропп особо оговаривает, что в ряде случаев выходят из дома дети-сироты или на время оставленные без попечения родителей². Нарушая запрет, ребёнок покидает дом и попадает в трудные обстоятельства из-за собственной ошибки / непослушания. «Обряд посвящения»³ производился всегда именно в лесу. Это – постоянная, неременная черта его по всему миру»⁴. Блуждание / плутание в лесу связано с проверкой на прочность нравственных основ личности и на готовность к взрослой жизни, а также с поиском своего жизненного пути. Последнее в сказке воплощается в выборе тропинки / дороги. Сюжетная логика

¹ Коровина В. Я., Журавлёв В. П., Коровин В. И. Литература: учебник для общеобразовательных организаций: В 2 ч. Ч. 2. 5-е изд. Москва: Просвещение, 2015. С. 124.

² Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. Москва: Лабиринт, 2001. С. 28.

³ «Этим обрядом юноша вводился в родовое объединение, становился полноправным членом его...», в том числе «проходил школу охотника»: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва, 2011. 349 с. URL: http://www.pseudology.org/Literature/Propp_IstKorniVolshebSkazki2.pdf (дата обращения: 10.11.2017).

⁴ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва, 2011. 349 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.pseudology.org/Literature/Propp_IstKorniVolshebSkazki2.pdf (дата обращения: 10.11.2017).

сказки в том, что герой преодолевает препятствия, находит верный путь и возвращается домой, но уже в ином статусе, пройдя инициацию.

В экспозиции рассказа Васютка (подросток двенадцати лет) находится с родителями в промысловой экспедиции и потому на время лишён общения со сверстниками. Он ощущает одиночество («Совсем скучное житьё началось у Васютки»¹), проводит время, занимаясь *полезными* делами – добывает для рыбаков кедровые орехи. События разворачиваются в местах, где цивилизация очень локализована, а вокруг – природное пространство сибирской тайги. Завязкой служит отлучка героя из дома в лес, вопреки предостережениям матери (ср. в сказке нарушение запрета). При этом Васютка, чтобы не получить дополнительных нареканий от матери, берёт с собой спички и хлеб, демонстрируя пока не взрослость, но готовность жить по вековым законам. Мать говорит ему: «Спокон веку так заведено, мал ещё таёжные законы переиначивать»; и он соглашается: «...не поспоришь. Таков старинный порядок...» [с. 9]. Мальчик хорошо ориентируется в лесу, знает, что нельзя отступать от «затесей» – зарубок, оставленных на деревьях охотниками. Но дальнейшее развитие сюжета связано с мотивом искушения, которому предшествует предвестие, словесно оформленное с упоминанием inferнальных сил. Вначале Васютка слышит «пилящий» крик кедровки и называет её «ведьмой проклятой» [с. 11]. Затем мальчик соблазняется мыслью подстрелить глухаря, хотя осознаёт, что, вероятно, недостаточно опытен для этого (ни разу на него не охотился, не взял с собой собаку; в конце концов, выстрелил мелкой дробью, только ранив птицу). Погоня за подбитым глухарём обуславливает новый поворот сюжета – Васютка потерял «затеси», оказался в «чужом» лесу. Понимая, что заблудился, паренёк поминает лешего² [с. 15]. То есть в повествовании, вполне реалистическом, задаётся аллюзивный код, отсылающий к сказке.

Дальнейшее развитие сюжета в рассказе В. Астафьева совпадает с логикой сказки, хотя и облечено в форму реалистического психологизированного повествования: борьба с «различными обитателями леса»³ воплощена в готовности Васютки отразить нападение неведомого зверя

¹ Астафьев В. Васюткино озеро // Астафьев В. Конь с розовой гривой: рассказы. Москва: Детская литература, 2001. С. 8. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

² «Леший, – подмечает В. Я. Пропп, – всегда есть не что иное, как переименованная яга» [9]. См.: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва, 2011. 349 с. URL: http://www.pseudology.org/Literature/Propp_IstKorniVolshebSkazki2.pdf (дата обращения: 10.11.2017).

³ Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / Науч. ред., текстол. коммент. И. В. Пешкова. Москва: Лабиринт, 2001. С. 41.

(оказавшегося огромной корягой), в способности выжить в лесу (правильно развести костёр, приготовить себе пищу, сообразить, куда двигаться, чтобы выйти из леса к людям).

В сказке лес – пространство, в котором волшебными помощниками являются звери, птицы; они же могут выполнять функцию вредителей, служа инфернальным персонажам (бабе Яге и т. д.). Мир лесной флоры и фауны оказывается на стороне и человека, и враждебных ему сил¹. В рассказе В. Астафьева мальчик переживает враждебность окружающего пространства (лес «загораживает свет и давит своею угрюмостью», он видит закатное «кровянистое небо»), но спасается благодаря рыбам и утке, чьё движение указывает мальчику дорогу к реке (Енисею), вдоль берега которой вероятнее всего найти людей: «...откуда же в озере взялась речная рыба?» [с. 30]; «Моя уточка! ... Раз ветра не было, а утку унесло, значит есть тягун, озеро проточное!» [с. 31].

И наконец, в финале сказки героя, достойно прошедшего все испытания, ждёт вознаграждение: «Некоторые сказки на моменте награждения завершаются. В таких случаях дар представляет собой некоторую материальную ценность, а не волшебное средство...»². В рассказе В. Астафьева таким вознаграждением становится не просто спасение, но и открытие нового озера, полного рыбы и названного затем в честь открывателя – Васюткино.

Преодолев трудности, юный охотник Васютка, прошёл обряд инициации: почти погибнув, он вернулся домой из чужого леса – метафорически воскрес; после чего стал поводырём бригады отца, повёл рыбаков к открытому им озеру (т. е. начал выполнять функцию взрослого)³.

Возможно, В. Астафьев неосознанно ориентировался на сказку. С другой стороны, наложение частной жизненной истории на архетипическую сюжетную схему вполне соответствует особенностям поэтики онтологического реализма⁴, отстаивающего ценности родовой памяти и вековых традиций. Выявляемые в фольклорных текстах мотивы

¹ В. Я. Пропп говорит об обязательном противостоянии героя лесным жителям, но и приводит в пример сказку «Гуси-лебеди», где наряду с предметами, животные являются *волшебными помощниками*. См.: Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / науч. ред., текстол. коммент. И. В. Пешкова. Москва: Лабиринт, 2001. С. 90.

² Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. С. 42.

³ Своим поведением он также оправдал этимологию свое имени (Василий – царственный) – доказал право человека пользоваться дарами царства природы, не нарушая вечных законов, не причиняя вреда окружающему миру.

⁴ В литературоведении прозу В. Астафьева 1950–1960-х годов, как правило, рассматривают в русле деревенской тематики и течения онтологического реализма, концентрирующего внимание на проблемах сохранения родовой памяти, культурных традиций, связи с природой, – того, что составляет духовно-нравственные основы человеческого существования.

и сюжеты, как отмечает А. Н. Веселовский, – прямое отражение законов существования, обобщённого опыта рода, коллектива¹. Доказать, что опора на многовековые народные традиции – залог воспитания жизнеспособного и нравственного человека, одна из задач писателей-деревенщиков. Поэтому неслучайно подросток в рассказе В. Астафьева проходит инициацию подобно герою фольклорной сказки – так утверждается незыблемость бытийных законов.

Отметим: если *поэтика сюжета* рассказа Астафьева отсылает к сказке, то способы изображения внутреннего мира ребёнка – к традициям реалистической психологической прозы о детстве крестьянского ребёнка.

Уже в литературе XIX века о детях *природно-крестьянский* мир дан как пространство жизни. При изображении крестьянских детей в деревне акцент сделан не на социальном статусе (хотя он проявляется в портретах героев), а на их внутренних качествах (чистота помыслов, непорочность и при этом самостоятельность, неизбалованность, смекалка, трудолюбие, ответственное отношение к своим обязанностям, храбрость). Для писателей этой тематической линии свойственно обращение к мотивам народных сказок о детях-сиротах или оставшихся на время одними. Например, литературная обработка сказки «Три медведя» Л. Н. Толстого: «Одна девочка ушла из дома в лес. В лесу она заблудилась и стала искать дорогу домой, да не нашла...»². Попад в жилище медведей, девочка ориентируется в незнакомом ей доме, ест, отдыхает, а когда сталкивается с хозяевами, не теряется и ловко выпрыгивает в окно. Как точно подчеркнула С. А. Николаева, Л. Н. Толстой «важно было показать, что крестьянский ребёнок в экстремальной ситуации смел, ловок, решителен. И писатель делает это при помощи синтеза сказочного сюжета ... и реальных, близких к жизни деталей»³. По сути, Л. Н. Толстой закладывает традицию сочетания поэтики сказки и психологической прозы в изображении крестьянских детей.

Примерно за десять лет до создания «Васюткиного озера» была опубликована сказка-быль М. Пришвина «Кладовая солнца» (1945), в которой дети-сироты пошли через лес на болото за ягодой и заблудились⁴. Типологическое сходство героев (крестьянских детей) у писателей-

¹ «...сюжеты – это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности»: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Ленинград: Художественная литература, 1940. С. 495.

² Толстой Л. Н. Три медведя. URL: <https://zooclub.ru/skazki/tri-medvedya.shtml> (дата обращения: 10.11.2017).

³ Арзамасцева И. Н., Николаева С. А. Детская литература: учебник для вузов. 5-е изд., испр. Москва: Академия, 2008. С. 209.

⁴ Пришвин М. М. Кладовая солнца. Москва: Детская литература, 2001.

реалистов XIX–XX веков (Н. Некрасова, Л. Толстого, М. Пришвина, В. Астафьева, др.) очевидно и подчёркнуто однотипными деталями, например, ношением «взрослой», не по росту большой одежды или других предметов, принадлежащих родителям (корзины, ружья и пр.). С одной стороны, это просто отражение бедности крестьянской жизни, с другой стороны, бытовая деталь метафорически означает преемственность между поколениями – с одеждой родителя как бы усваиваются и нравственные установки, и знание о мире и людях; ребёнок демонстрирует своё желание вести себя, как взрослый. Ранняя самостоятельность в крестьянских детях обусловлена не только трагически вынужденным выходом во взрослую жизнь (смерть родителей в сказке-были М. Пришвина), но и органичным сосуществованием с коллективом, сохранением семейно-родовых и общинных связей. От родителей и соседей дети черпают вековую мудрость, знания об окружающем мире, которые и приходят им на выручку в трудную минуту. Детский крестьянский труд, в отличие от работы в городских условиях, не калечит, не убивает; он посилен, естественен, созидателен, а потому формирует духовную и нравственную сферу личности.

Сближает произведения Л. Толстого, М. Пришвина и В. Астафьева и использование сюжетного мотива блуждания в лесу. Крестьянский ребёнок, преодолевая трудности, ожидающие его в лесу, взрослеет; через тяжёлый поиск верного пути (домой) он утверждается в ценности нравственных законов (метафорой которых выступают у Астафьева те самые затеси), а его способности (достойно пройти испытания, ориентироваться в пространстве, трудиться, выживать в природном мире) обусловлены воспитанием.

В. Астафьев в «Васюткином озере» развивает заложенные в литературе традиции, соединяя поэтику сказочной, психологической, нравоучительной и просветительской литературы. В рассказе передаются все нюансы переживаний мальчика – изумления, страха, отчаяния, появления надежды, радости спасения, гордости: «От радости Васютка совсем очумел» [с. 35]. Сюжет блуждания в лесу Астафьев (как и М. Пришвин) использует для ознакомления юных читателей с природоведческой и инструктирующей информацией (по каким приметам ориентироваться в лесу, каким правилам следовать, какой должна быть последовательность действий у заблудившегося человека и т. д.). Наконец, из приключений Васютки читатели-дети должны извлечь урок, потому что рассказанная история – не сказка, в которой герою помогают волшебные помощники; она могла закончиться трагично

(у мальчика заканчивались спички, без которых он мог погибнуть, не успев дойти до людей). Спаслись помогают знания правил поведения в дикой природе, осторожность, собранность. В. Астафьев (как Л. Толстой и М. Пришвин) не идеализирует крестьянского ребёнка, но выражает уважительное отношение к нему, высоко ценит в нём способность к обучению, храбрость, готовность справляться с трудностями.

Отдельно отметим значимость натурфилософской составляющей этой литературы: жестокий мир тайги оказывается менее страшным, чем городской мир в произведениях бытописателей-урбанистов (ср. чеховский рассказ «Спать хочется» или «Встряска» М. Горького). Природа не уничтожает без надобности, не знает жестокости ради жестокости. Парадоксально, но она гуманнее людей, в ней огромные охранительные силы: накормить, напоить, укрыть от опасности. Жизнь и воспитание ребёнка на земле и в гармонии с природным миром осмысляются как правильные, естественные, а потому закладывающие прочные нравственные ориентиры.

II

В рассказе «Конь с розовой гривой» сюжетообразующий мотив –искушения. Его аллюзивная природа предполагает соотнесение при анализе художественного текста с инвариантом.

Для русско-европейской художественной традиции актуальными являются библейские инварианты мотива и, прежде всего, искушение Евы¹. Данный мотив часто функционирует в структуре сюжета *договора человека с дьяволом*. О. Д. Журавель в качестве его атрибутивных признаков обозначила «...сочетание сюжетных функций двух главных персонажей, формирующих основной конфликт, – человека и дьявола»². В. И. Тюпа выделил четыре «узловых» мотива, образующих данный сюжет: «...1) вызванное искушением отпадение от миропорядка; → 2) несправедное партнёрство с inferнальным помощником-вредителем; → 3) мотивированное раскаянием лиминальное заступничество над inferнальным искушителем; → 4) воссоединение с миропорядком»³.

¹ Иное сюжетное решение этот мотив, связанный с испытанием прочности веры, имеет в библейских историях об Иове, Христе, не поддавшихся искушению: Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: канонические [в рус. пер. с парал. местами и словарем]. Москва: Российское Библейское общество, 2002. 925, [1], 292, XVI с.

² Журавель О. Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе / отв. ред. Е. К. Ромодановская. Новосибирск: Сибирский хронограф, 1996. С. 6.

³ Тюпа В. И. К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции / под ред. Е. К. Ромодановской. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1998. Вып. 2. С. 54.

Как правило, в таком инварианте литературного сюжета искушаемый соглашается отдать свою душу (или тень, свободу, время жизни и пр.) для получения того, что на момент сделки ему кажется более ценным (знание, богатство, обретение взаимности в любви, удачливость или иные эквиваленты власти) *в ситуации отчаяния, неверия*. В. И. Тюпа точно обозначил функцию искушителя как «помощника-вредителя», который всегда предлагает *ложное спасение* в какой-то кризисной ситуации, то есть выступает в роли *мнимого помощника*. При этом искушитель не всегда просит что-то взамен, казалось бы, бескорыстно предлагая дар или совет по выходу из проблемных обстоятельств. Но общение всё равно носит характер сделки (нечестной, скрытой, так как её последствия неясны искушаемому: он поздно осознаёт, что, согласившись с предлагаемыми условиями, не обретает, а отдаёт, становится зависимым).

Сюжетное завершение развития мотива часто – раскаяние искушённого, *однако не всегда* приводящее к восстановлению утраченной цельности, «воссоединению с миропорядком» (в формулировке В. И. Тюпы). Например, в «Удивительной истории Петера Шлемиля» («Peter Schlemihls wundersame Geschichte») А. фон Шамиссо герой восстановил внутреннюю цельность, отказавшись от последующей предлагаемой сделки с «человеком в сером», однако так и не вернул себе тень и гармонию с миропорядком, оставшись изгоем; центральный персонаж «Шагреневой кожи» («La Peau de Chagrin») О. Бальзака Рафаэль не нашёл возможность остановить сокращение срока жизни в обмен на исполнение его желаний и т. д.

Искушение оборачивается наказанием¹, отмена которого становится возможной *только* благодаря *совпавшему* во времени поведению *двух актантов*: 1) раскаяние искушённого и 2) заступничество того, кто говорит / действует от имени Бога (или субъекта, воплощающего нравственное начало, порядок и пр.; всегда антагониста искушителя) в литературном сюжете.

В рассказе В. Астафьева (1924–2001) «Конь с розовой гривой» (1968) мотив искушения функционирует в сюжете подобной структуры и опознаётся по ряду признаков:

¹ В целом, мотив искушения / договора с дьяволом в литературоведении рассматривается как вариант более широкой семантически мотивной пары «преступление и наказание»: Тамарченко Н. Д. Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: сюжет и мотив в контексте традиции / под ред. Е. К. Ромодановской. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1998. Вып. 2. С. 39.

- 1) повествовательная логика, совпадающая с «узловыми» мотивами архетипического сюжета (вкусение запретного плода – наказание, осознание последствий – раскаяние);
- 2) наличие актантов, функционально и семантически соотносящихся в своих позициях с искусителем (Санька), искушаемым (центральный герой Витька) и тем, кто задаёт истинные правила существования и определяет границы доступного (бабушка Витьки);
- 3) пространственная семантика восхождения и спуска / (грехо)падения, нахождения в доме-рае и «выпадения» из него;
- 4) речевые маркёры позиций персонажей («Восподь тебе пособил...», «покой андельский», «бес Санька» ¹) и художественные детали: атрибут искушения (*ягоды*) и действия актантов (Санька провоцирует центрального героя их съесть) буквализируют метафору *вкушения запретного плода*.

Воспроизводя мир ребёнка, *бытовые коллизии* общения, В. Астафьев использует поэтику психологизма. Но через систему расставленных автором аллюзий выявляется философский смысл рассказа, связанный с вопросом разграничения свободы воли и вседозволенности, с нравственно-экзистенциальным выбором человека. Психологическое переживание ситуации отражает зону персонажа, аллюзивный библейский план выводит к авторской концепции произведения.

Для создания образа искусителя В. Астафьев использует приём созвучия именования персонажа одному из названий дьявола (Санька, в отличие от других уменьшительных вариантов имени Александр (Сашка, Шурка и пр.) фонетически наиболее приближено слову «сатана»), а также многочисленные отсылки к закрепившемуся в культуре образу нечистой силы. У него красные глаза, голова – вся в шишках-буграх, что напоминает рога; тело – в кровавых царапинах и «цыпках». При этом портрет Саньки не теряет психологической убедительности, мотивирован условиями жизни и характером мальчишки-хулигана: «Исцарапанный, с шишками на голове от драк и разных других причин, ... с красными окровавленными глазами, Санька был вреднее и злее других левонтьевских ребят» [с. 105]. Особо подчёркивается в его описании способность «цыкать» слюной через передние зубы: «“Уплыла Петровна!” – ухмыльнулся Санька и цыкнул слюной в дырку меж передних зубов» [с. 111]. Казалось бы, В. Астафьев всего лишь отражает свойственное мальчишеской субкультуре поведение (способность плевать – предмет восхищения других детей: «...мы были без ума

¹ Астафьев В. Васюткино озеро: рассказы. Москва: Стрекоза, 2017. С. 108, 109. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

от этой Санькиной дырки. Как он в неё цыкал слюной!» [с. 111]). Но в контексте рассматриваемого здесь мотива – это отсылка к образу змея: визуально цыканье слюной схоже со змеиным языком, ассоциируется с прысканьем ядом, аудиально – напоминает шипение. Данные наблюдения подтверждаются контекстом: перед цыканьем Санька произносит язвительные слова, больно задевающие Витьку, осознающего свою вину перед бабушкой.

Санька способен нагонять страх не только на соседского мальчишку, но и родных братьев и сестёр (в поведении которых есть аллюзия к «мелким чертям»: «малые ... на кривых ногах», «лезли под руку, путали леску», «краснорожие, сильные, ловкие» [с. 111, 112]): «Санька свистнул, заорал *дурноматом*, *поддавая им жару*» (идиома ‘поддал жару’ поддерживает ассоциацию с расхожим образом чертей, жарящих грешников) [с. 107].

Санька сквернослов (произносит «поганные» слова, что также отсылает к образу нечисти), не боящийся гадов и представителей языческой демонологии: «Дальше всех в пещеру забежал Санька – его и *нечистая сила* не брала!» [с. 106]. Он не пугается «змеев», которых в пещере «гибель»¹, а также уверяет, что расправился с пещерными домовыми: «А домовиха худа-худа, глядит жалобливо и стонет. Да меня не подманишь, подойди только – схватит и слопаёт. Я ей камнем в глаз залимонил!...» [с. 107].

Итак, практически каждое слово, фраза, описание поведения и облика Саньки визуализируют представления о нечистой силе.

По контрасту с хитрым, смекалистым («тут же что-то смекнул» [с. 104]) Санькой в Витьке подчёркивается детская наивность, доверчивость. Поэтому он легко становится объектом искушения. Он старается не ослушиваться бабушку *Катерину Петровну*, знает, съедая ягоды, что совершает нечто неправильное, что перед бабушкой будет «отчёт и расчёт» [с. 105], но не осознаёт в полной мере *последствия* своих поступков. Герой-ребёнок, переживающий конкретную бытовую ситуацию, в отличие от концептированного автора, не улавливает в происходящем сходство с библейской историей, не понимает, что его нравственное самоопределение имеет судьбоносное значение (понятно, что речь не идёт о прямом повторении ветхозаветного сюжета, смысл которого В. Астафьевым переводится в этико-философский и психологический планы – внутреннее переживание ребёнком ситуации искушения и его последствий).

¹ Подбор лексемы здесь значим: с одной стороны, в данном контексте она означает «много», с другой, – отсылает к идиоме «загубленные души».

Антиподом Саньки в системе персонажей рассказа является бабушка. В. Астафьев использовал имя-отчество своей, воспитавшей его, бабушки Катерины Петровны, но следует признать, что их семантика (Екатерина – с др. -греч. «вечно чистая», «непорочная» и Пётр – с др.-греч. «камень», имя первоверховного апостола, хранящего ключи от рая) органично дополняет образ персонажа, имеющего чёткие представления о добре и зле, постоянно поминающего ангелов и Господа, а также воспитывающего внука-сироту, что в христианстве считается богоугодным делом.

Именно по отношению к ней проявляется травестийная природа беса, искажающего правду. Санька кривляется, изображая бабушку и подражая её речи в момент повторного искушения Витьки – предлагая обмануть Катерину Петровну: «Ты в туес травы натолкай, сверху ягод – и готово дело! Ой, дитяtko моё! – принялся с точностью *перездразнивать* мою бабушку Санька. – *Пособил тебе воспо-одь, сиротинке, пособи-ил.* – И подмигнул мне *бес Санька*, и помчался *вниз* с увала, домой» [с. 108].

В поведении Саньки также искажённо отражается образ апостола-рыбара, что ещё раз подтверждает травестийную функцию его образа. Он удачливый рыбак не только на реке, но и в деле уловления «человеков» (Витька понимает, «что попался на уду» [с. 105]), но смысл этого уловления – анти-спасение, гибель.

Используя аллюзию на библейский сюжет искушения, В. Астафьев ставит проблему свободы воли, связанную не искушителем (он не стоит перед выбором), а искушаемым (автобиографическим героем Витькой). В. Астафьев выстраивает *этапы* смены настроения героя и его взаимоотношений с искушителем и бабушкой (воспринимаемой внуком как исключительно *карающая* сила; любви, заботы бабушки он не замечает, следовательно, не ценит). Ситуации в рассказе соотносимы с сюжетом договора с дьяволом, описанным В. И. Тютюпой.

Первая сюжетная ситуация – искушение. В завязке рассказа внуку-сироте воспитывающая его бабушка предлагает пойти с соседскими детьми «по землянику, чтобы *своим трудом* заработать пряник» в форме коня с розовой гривой [с. 102]. Рассорившись, голодные чада дяди Левонтия «сожрали» собранные ягоды, а затем Санька взял на «слабо» Витьку, который не только соглашается съесть собранное, но и делится с остальными. Он тут же «покаялся», что попался на провокацию, но отступить не смог, так как не потерять лицо перед сверстниками для него важнее, чем оправдать ожидания бабушки. Витька не осознаёт,

что не нужно есть ягоды *потому*, что это *не соответствует собственному убеждению* (заработать благо нужно «своим *трудом*»¹), а соглашается с логикой Саньки: единственный ограничитель, мешающий съесть землянику, – воля другого (бабушки), и если перед этой волей нет страха / уважения или доверия к ней, то всё можно. Ложное представление о свободе воли приводит Витьку к предательству самого себя и своей мечты (получить пряник «конём»). В итоге ему «досталось всего несколько малюсеньких, гнутых ягодок с прозеленью» [с. 105]. В. Астафьев акцентирует контраст: незначительность причин, сподвижных искушиться, отсутствие удовлетворения от вкушения “запретного плода” и масштабность последствий: сразу после содеянного Витька падает духом, ощущает «тоску» и страх грядущего наказания («отчёт и расчёт»), он утрачивает внутренне спокойствие, гармонию.

«Грехопадение» Витьки дано через пространственные метафоры. Намереваясь своим трудом заработать на пряник, мальчик отправился в лес, *вверх*: ягоды «*выше* по увалу» попадалось «больше и больше» [с. 103]. Подъём на увал и собирание ягоды в лесу, как и нахождение дома, ассоциируется, пусть и с профанированным, секулярным, но образом рая (достаток, защищённость, сытость, гармония). Поддавшись искушению и съев ягоды, Витька начинает спуск вниз. Вначале он не решался вслед за левонтьевскими «*спуститься* к Фокинской речке», «уйти с увала» [с. 104], а *после того, как «попался на уд» Саньки и съел ягоды* (то есть искусился), «напустил на себя *отчаянность*, махнул на всё рукой» и помчался «*под гору*, к речке» [с. 105].

Но купание не обладает в рассказе семантикой очищения. Автором акцентировано другое: пространственное перемещение *вниз* служит метафорой духовного (*грехо*)падения героя. Спускаясь к реке, Витька «хвастался», что *украдёт* «у бабушки калач». Затем дети потешаются над рыбой, которую Санька «сравнил ... *со срамом*», совершают *убийство* птицы: «...подшибли белобрюшку» и она «умерла, уронив головку» [с. 106]. В. Астафьев композиционно обозначает логическую взаимосвязь событий, выстраивая развитие бытовой ситуации по образцу библейской истории. Искусившись, Витька соучаствует в безнравственных деяниях, открывает для себя зло, сопричастен ему. Хотя ранее он отказывался даже произнести «поганое» слово: «...боялся, может, стеснялся употреблять поганство» [с. 104]. После совершения преступлений

¹ Употребление этого слова убеждает, что В. Астафьев сознательно апеллирует к библейской истории грехопадения и изгнания из рая, в которой результат искушения – наказание человечества не только смертностью, но и обречённостью зарабатывать на хлеб трудом («в поте лица твоего будешь есть хлеб»).

дети идут в локус, ассоциирующийся с адом. Похоронив ласточку, они «забыли о ней, потому что занялись захватывающим, жутким делом: забегали в устье холодной пещеры, где жила (это в селе доподлинно знали) *нечистая сила*» [с. 106].

Пещера ассоциируется с образом языческого ада-подземелья и не вызывает у детей подлинного страха за себя и свою судьбу: они по-игровому воспринимают это место; образы домовых и змей вызывают страх физической расправы («схватят», «слопают»), но не гибели души. Заигрывание с нечистой силой, пусть и вымышленной, наоборот, отвлекает Витьку от размышлений о содеянном. Во время игры у пещеры он не вспоминает, что съел ягоды и будет отвечать перед бабушкой: «Так интересно и весело мы провели весь день, и я совсем уже забыл про ягоды...» [с. 107].

Необходимость возвращения домой воспринимается как приближение часа суда, поэтому к мальчику возвращается *отчаяние, понимание неотвратимости наказания («расчёта»)*. Как раз в этот момент Санька признаётся, что он спровоцировал Витьку съесть ягоды специально, по злему умыслу («Задаст тебе Катерина Петровна, задаст! – заржал Санька. – Ягоды-то мы съели! Ха-ха! *Нарочно съели!* ... Нам-то ништяк! Ха-ха! А тебе-то хо-хо!...» [с. 107]), но предлагает центральному персонажу лже-помощь, псевдоспасение от наказания: в кузовок набрать травы, а сверху засыпать её ягодами, то есть обмануть бабушку. На это мальчик и решается, повторно поддавшись искушению. Витька не понимает, что, отказываясь честно признаться в произошедшем Катерине Петровне, он проявляет трусость, отсутствие которой так стремился доказать, съедая ягоды.

Действия Витьки проявляют особенности мышления ребёнка, не способного уловить парадоксальность собственных мнений и поступков: послушание бабушки воспринимается как проявление свободы воли, как нечто желаемое, а противопоставить свою волю искустителю Витьке и в голову не приходит, так как следование требованиям бабушки воспринимается как ограничение, сопряжено с трудом, с ответственностью за свои поступки, а советы Саньки, как кажется на первый взгляд, предполагают получение блага без усилий. На поверку же следование советам Саньки приводит Витьку к положению несвободы.

Вторая сюжетная ситуация – победа страха наказания над совестью; зависимость от искустителя, поиск самооправдания. Знаком изменения сюжетной ситуации является чувство страха наказания, которое испытывает Витька. Он с тяжёлым сердцем возвращается домой,

ожидая «кары за содеянное», но бабушка не заметила подвоха, поэтому у мальчика возникла иллюзия, что «бояться ...нечего, жизнь не так уж и худа» [с. 109].

В. Астафьев использует приём отсрочки наказания, чтобы показать внутренний мир героя, смену его психологических состояний. Отсутствие наказания воспринимается как облегчение, мальчик, не печалась, идёт играть на улицу, и, попадая под шантаж Саньки, ворует у бабушки калачи, то есть оказывается зависимым от искушителя, и свою волю ему не противопоставляет. Вина тревожит мальчика только в связи со страхом наказания: «Что только будет?» [с. 109]. То, что он уже многократно делал безнравственный выбор, и это определяет его личность и дальнейшую судьбу, им не осознаётся. Страх наказания порождает терзания, утрату покоя и сна: «...покой “андельский” не сходил на мою жиганью душу» [с. 109]. Но Витька не испытывает ни стыд, ни муки совести. Он легко успокаивается, решившись признаться бабушке утром, и, проспав её отъезд в город, быстро переключается на игру, начиная тревожиться только ближе к возвращению Катерины Петровны.

Однажды искушившись и не раскаявшись, не признавшись бабушке, Витька становится рабом, как Саньки, так и собственного страха, который толкает мальчика на новые безнравственные поступки и мысли. В частности, он думает о смерти бабушки как варианте избавления от наказания: «Надеяться теперь не на что. Разве что на нечаянное какое избавление. Может, лодка опрокинется, и бабушка утонет?» [с. 115].

Но желание смерти ближнему своему становится определённой внутренней границей, которую Витька переступить не может. Из своего сиротского опыта он понимает, что страшнее утраты близкого человека быть не может. Поэтому сразу после порочной мысли он сам себя одёргивает: «Нет уж, лучше пусть не опрокидывается. Мама утонула. Чего хорошего? Я нынче сирота. Несчастный человек. И пожалуй меня некому» [с. 115]. Хотя рассуждения у ребёнка прагматичные и эгоцентричные, всё же допустив мысль о смерти бабушки, он приближается к пониманию, что своими действиями причинил ей боль. Именно после этого он отказывается следовать советам Саньки (притаиться и притвориться умершим, чтобы испугать бабушку и вызвать её жалость вместо наказания).

Это событие намечает границу перехода к *третьей сюжетной ситуации*— *раскаяние и прощение, «восстановление миропорядка».*

Отказавшись от нового искушения, Витька не сразу приходит к мысли о раскаянии, о добровольном признании бабушке. Ему страшно идти домой, и он оттягивает этот момент. Насильно возвращённый тётей в уже тёмный и тихий ночной дом, мальчик оказывается в одиночестве в кладовой, и удивляется отсутствию бабушкиной реакции-гнева.

Вначале мальчик сконцентрирован на одной цели – скорее пережить наказание и получить бабушкино прощение: «Мне казалось, что, если я буду жалеть бабушку, думать про неё хорошо, она об этом догадается и все мне простит. Придёт и простит. Ну разок и щёлкнет, так что за беда! За такое дело и не разок можно...» [с. 120]. Но затем мальчик погружается в воспоминания. Обретение нравственной позиции через воспоминание – один из повторяющихся приёмов в творчестве Астафьева. Например, вспоминает о своих грехах центральный персонаж «Царь-рыбы», и после раскаяния он выпутывается из им же расставленных сетей. В «Коне с розовой гривой» ребёнок вспоминает не свои грехи, а историю гибели мамы и переживание горя бабушкой. Через это воспоминание, с которым Витька засыпает, он как бы готовится к осознанию своей ответственности за сотворённое им, приближается к пониманию того, что отношением к нему бабушки руководит не строгость, а любовь, страх потерять его.

Следующий этап, приближающий Витьку к «полному раскаянию», – *чувство стыда*, возникшее, когда он, проснувшись, услышал рассказ бабушки о попытке продать ягоды: «Тут я провалился сквозь землю вместе с бабушкой...» [с. 122]. В. Астафьев использует приём метафоризации, наделяя утреннее просыпание мальчика семантикой внутреннего, нравственного пробуждения. Рефреном звучат слова бабушки, периодически проходившей мимо двери кладовой: «Не спишь ведь, не спишь!» [с. 123]. Значима и семантика кладовой (от «клад» – складывать, накапливать). Именно там (в кладовой дома) возникает у мальчика внутреннее состояние, обернувшееся очищением, которое также дано через метафорический образ земляничных слёз: «...так долго копившиеся слёзы ягодой, крупной земляникой, пятнай её, сыпанули из моих глаз, и не было им никакого удержу» [с. 124].

В. Астафьев даёт свой вариант завершения сюжета искушения: через слёзы раскаяния ребёнок очищается от совершённого греха (съеденные ягоды как бы выплаканы им). Стыд (когда бабушка его «срамила» и «обличала», и было трудно «глядеть на людей») переходит в совесть, то есть возникает уже не просто реакция на внешнее обвинение, а внутренне осознание ответственности и последствий своих

действий: «Только теперь, поняв до конца, в какую *бездонную пропасть* *ввергло* меня *плутовство* и на какую “кривую дорожку” оно меня ещё уведёт, <...> я уж заревел, *не просто раскаиваясь, а испугавшись, что пропал, что ни прощенья, ни возврата нету...*» [с. 125–126].

Главное, что на всю жизнь закрепляет урок, извлечённый из прожитого опыта, – это *милосердие* бабушки, которое действует на внука гораздо сильнее наказания. Она одаривает внука конём с розовой гривой, явленным как чудо: «Я зажмурился и снова открыл глаза. Ещё раз зажмурился, ещё раз открыл. По скоблённому кухонному столу, будто по огромной земле, с пашнями, лугами и дорогами, на розовых копытцах, скакал белый конь с розовой гривой» [с. 126].

Именно этот эпизод заставляет вернуться к экспозиции рассказа и в этом контексте интерпретировать предчувствия мальчика от получения пряника.

Пряник в виде коня ассоциируется у Витьки с отходом от соблюдения правил, противопоставляется хлебу (обязательному, основному атрибуту таинства евхаристии): «Бабушка никогда не позволяла таскаться с кусками *хлеба*. <...> Но *пряник* – совсем другое дело. Пряник можно сунуть под рубаху, бегать и слышать, как конь лягает в голый живот» [с. 94]. Уже в этой паре образов «хлеб – пряник конём» обозначены два ценностных ориентира. Первый, связанный с соблюдением морально-нравственных правил, задаёт бабушка, о втором, предполагающем вседозволенность, мечтает внук.

Конь ассоциативно связан с семьёй «грешника» дяди Левонтия¹. Его жена «загнанная», «перебирала ногами, ровно горячий конь» [с. 96]; сын Санька «заржал» и т. д. Попасть в дом к Левонтьевским в день получки хозяина – мечта центрального персонажа, не меньшая, чем получить пряник «конём». Привлекает его жилище соседей именно ощущением свободы, отсутствием ограничений: он «с тоской смотрел на соседский дом», который «стоял сам собою, *на просторе, и ничего ему не мешало* смотреть на свет белый ... – ни забор, ни ворота, ни наличники, ни ставни» [с. 97]. Жилище Левонтия противопоставлено дому бабушки, жизнь в котором подчинялась ей установленным правилам. (Характерно, что после искушения Витька не ищет защиты у Левонтьевских, а думает, как вернуться в дом бабушки. Соседская свобода на поверку оказывается

¹ Левонтий (от Леон (лев), но с «в» -лево) – попеременно грешащий и кающийся, испытывающий не только жалость к сироте, но и чувство вины, неосознанно проявляемое в семейной песне об «облизьянке», которую пьяный матрос увёз из Африки, лишив и дома, и родных (неслучайно Витьке хочется послушать жалостливую песню, с содержанием которой он ощущает переключку в собственной судьбе).

не такой уж привлекательной: отсутствие ограничений означает и отсутствие защиты, поэтому безопаснее оказывается свой дом с регламентированными правилами).

Кроме ощущения свободы и простора (можно бегать с пряником, где пожелаешь), «конь с розовой гривой» воспринимается мальчиком как инструмент власти над окружающими: «С таким конём почёту столько, столько внимания! Ребята левонтьевские к тебе так и эдак ластятся, и в чижа первому бить дают, и из рогатки стрельнуть, чтобы только им позволили потом откусить от коня либо лизнуть его» [с. 95].

Форма пряника в виде *коня* провоцирует вспомнить закрепившуюся в культуре амбивалентную семантику этого животного, образ которого, с одной стороны, соотносят с победой инстинктов, низких страстей над духовным, а также с инфернальными и моральными мотивами («конь бледный» из «Апокалипсиса» Иоанна Богослова). С другой стороны, конь, особенно рыжий или красный (ср. «конь с розовой гривой») связан с солярными образами, с победой света над тьмой. Конь – верный помощник *змееборцев* (см. каноническое изображение Георгия Победоносца)¹.

Амбивалентная семантика образа коня позволяет писателю использовать отношение к прянику «конём» как маркёр внутреннего выбора персонажа. Санька, манипулируя желанием Витьки получить пряник, склоняет его к обману, а бабушка Катерина Петровна, действуя не только карой (пристыжением), но и любовью, дарит коня с розовой гривой «грешному» внуку и тем побеждает беса Саньку, утверждая ценность любви и милосердия. Бабушкин дар-прощение закрепляет нравственный урок для Витьки, метафорически знаменует победу «ангелов» над «бесами» в его душе.

Подарок бабушки определил нравственный ориентир героя-рассказчика на всю жизнь, о чём свидетельствуют его слова в последнем абзаце рассказа: «...моя жизнь клонится к закату, а я всё не могу забыть бабушкиного пряника – того дивного коня с розовой гривой» [с. 126]. Значит, действенным в деле «уловления человеков» оказывается не устрашение и соблазн, а прощение и любовь, то есть не кнут, а пряник.

¹ Душенко К. В., Сендерович С. Я. Георгий Победоносец в русской культуре // Вестник культурологии. 2004. № 2. С. 119. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/s-ya-senderovich-georgiy-pobedonosets-v-russkoy-kulture> (дата обращения: 16.09.2019).

Мотив правды в «общей» и «подростковой» прозе конца 1960 – начала 1980-х годов¹

Полева Елена Александровна

Литературный мотив – это «компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью)»; характерным признаком мотива является развитие, повторяемость². Мотив соотносят с разными уровнями поэтики. В концепции Б. В. Томашевского он связан с «тематикой» и «проблематикой» произведения³. Л. С. Левитан и Л. М. Цилевич говорят о мотиве как элементе сюжета и отмечают, что сознательный или неосознанный выбор автором мотивов входит в сферу сюжетосложения и характеризует личностные установки автора⁴.

Предваряя анализ мотива правды в конкретных произведениях, установим его общекультурное значение, опираясь на исследование М. В. Черникова и Л. С. Перевозчиковой, которые указали на пересечение, но несовпадение семантики двух понятий, ассоциативно связанных в языке и культуре – правды и истины: «Правда указывает на должное, истина – на сущее»⁵. В ряде мировоззренческих систем «проблема поиска Истины и проблема поиска Правды оказываются однонаправленными»⁶. Но именно категория правды включает этическую оценочность (от древнерусского «правъ» – «прямой», «правильный») – «“невинный”, “честный”, “справедливый”, “поступающий по совести”...»⁷. Именно поэтому, отмечают исследователи с опорой на работу И. Х. Дворецкого, с категорией не истины, а правды уже с эпохи античности связаны понятия «суда», «правосудия», «справедливости»⁸.

Кроме проявленности мотива на фабульно-сюжетном и повествовательном уровнях текста, при анализе произведения нужно учитывать,

¹ Раздел включает материал статьи: Полева Е. А. Мотив правды в «школьной» прозе конца 1960 – начала 1980-х годов (анализ авторских трактовок и литературный контекст) // Литература в школе. 2019. № 7. С. 31–37.

² Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. 4-е изд, испр., доп. Москва: Высшая школа, 2005. С. 280.

³ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Москва: Аспект Пресс, 1999. 334 с.

⁴ Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. С. 40.

⁵ Черников М. В., Перевозчикова Л. С. Категории «правда» и «истина» в русской культуре // Историческая психология и социология истории. 2015. № 2. С. 141–157. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.socionauki.ru/journal/articles/395188/> (дата обращения: 19. 12. 2018).

⁶ Черников М. В., Перевозчикова Л. С. Указ. соч.

⁷ Черников М. В., Перевозчикова Л. С. Указ. соч.

⁸ Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. Т. 1. Москва: Госиниздат. 1958. С. 406.

что мотив, как правило, функционирует в паре с мотивом-антонимом. По мысли Е. М. Мелетинского, «...сюжет можно рассматривать как борьбу антонимичных мотивов и один из них будет «выражаться в «снятой» форме неудачного действия...»¹.

Антонимичные правде понятия – ложь, клевета (то есть намеренное искажение правды, ложные сведения, порочащие честь и достоинство человека, подрывающие веру в истину). Инвариантным для сквозного литературного мотива клеветы является библейский сюжет грехопадения (сатана клеветает на Бога), который актуализирует одну из существеннейших проблем – мнимого *правдоподобия* клеветы, осложняющего *выбор* человека между истиной и ложью.

Сюжет искушения Евы акцентирует и другие значимые для мотивов ложного обвинения и клеветы сематические контексты: вина, ответственность, наказание за клевету, отпадение от Истины вследствие веры в клевету. Мотивы клеветы (*заведомо* ложные сведения с целью опорочить человека) и ложного обвинения (которое может совершаться верящим в свою правоту), как правило, связаны в сюжетах с мотивом несправедливости (в наказании /оценке / отношении).

Мотивы правды и правдоискательства и антонимичные им являются сквозными в отечественной литературе, однако можно говорить о конкретных социально-исторических периодах, в которые повышается их актуальность. К таким периодам относятся и 1960-е годы, когда (после открытия в литературе «окопной» правды о войне, развенчания Н. С. Хрущёвым «культа личности» и первых шокирующих публикаций лагерной прозы) обнаруживается весь масштаб проблемы утаивания исторической правды и поиска экзистенциальной правды о современном человеке и обществе².

Проблемы поиска и отстаивания правды занимает существенное место в литературе 1960 – начала 1980-х годов, проявляясь в произведениях писателей разных тематических направлений. Например, в «городской» прозе – в творчестве В. Войновича («Хочу быть честным», 1963); в деревенской – ярко и системно в рассказах В. Шукшина

¹ Мелетинский Е. М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического словаря мотивов и сюжетов // Учёные записки Тартуского ун-та. Вып. 635. Тарту, 1983. С. 122.

² Знаковой является статья В. Померанцева «Об искренности в литературе», опубликованная в 12 номере «Нового мира» за 1953 год, вызвавшая масштабную дискуссию и поставившая, по сути, решаемую литературой последующих десятилетий, проблему «неискренности» в литературе и проблему поиска личностных и творческих ресурсов для выражения искренности, «правды жизни», которая «всегда очень сложна» и всегда «так тяжело добывается», в том числе путём сложнейшего выбора между «множеством правд».

(«Правда», 1961). Решимость быть честным, жить по правде, признать ценность правды осмысливается писателями как личностная позиция, заслуживающая уважения. Авторы выражают мысль о том, что жить не по лжи лишь кажется невозможным, а честный поступок (хотя бы один) возвращает деятельности и жизни в целом смысл, даёт чувство гармонии.

Более сложны по проблематике произведения, в которых правдоискатели терпят поражение (то есть торжествуют клеветники, ложно обвиняющие), как в шукшинском рассказе «Обида» (1971). Мелкая клевета на обыкновенного деревенского мужика Сашку Ермолаева (его несправедливо обвинили в дебоширстве) оборачивается серьёзной обидой, которую герой стерпеть не может, поэтому начинает добиваться правды (однако тщетно).

Незначительная, казалось бы, ложь больно ранит, а маленькая правда необходима для экзистенциальной устойчивости существования, хотя отстаивание правды о себе – «роскошь», то есть что-то, что «среднему» или «маленькому» человеку трудно себе позволить. Об этом говорит повествователь в преамбуле к рассказу, казалось бы, иронично, но на самом деле задавая философскую проекцию осмысления описанного в рассказе частного бытового случая: из-за мелкой обиды «переоценивать все ценности человеческие, ставить на попа самый смысл жизни – это тоже, знаете... роскошь»¹.

Сюжет шукшинского рассказа отражает печальные наблюдения автора о том, как легко и бездоказательно социум может сделать любого виновным. Центрального персонажа удивляет, злит, обижает, почему окружающие без доказательств верят продавщице, а не ему. Получается, что клише и стереотипы оказываются сильнее, ценнее правды, которая никому не нужна: «Эту стенку из людей ему не пройти»². И противопоставить социуму «маленький человек» ничего не может, кроме личного бунта, в котором выражается стремление доказать свою правду, как бы глупо и безнадёжно это не выглядело со стороны. В неготовности смириться с клеветой о себе проявляется стремление «маленького человека» отстоять собственное достоинство, однако *семья*, жизнь требует *компромиссов*, *смирения* («покорно пошёл домой»). Семья же и ограждает от тупикового пути доказательства правоты кулаками³.

¹ Шукшин В. Обида // Шукшин В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. Москва: Молодая гвардия, 1993. С. 44.

² Шукшин В. Обида. С. 48.

³ О семантике сюжетных ситуаций драки см.: Рыбальченко Т. Л. Ситуация драки в рассказах В. Шукшина // Сибирь: литература, критика, журналистика. Новосибирск: СО РАН, 2002. С. 175–195.

Тема отстаивания правды о своей невинности роднит писателя-деревенщика с автором «лагерной прозы» Юрием Домбровским. В романе «Факультет ненужных вещей» (1975) сюжет правдоискательства связан с гораздо более серьёзной ситуацией: ложное обвинение привело центрального персонажа к тюремному заключению, а в перспективе грозит обернуться каторгой, казнью. Но Ю. Домбровский в своём историческом романе утверждает необходимость поиска не только личной правды, о самом себе, но и исторической, что существенно расширяет семантику мотива правдоискательства. Победа лжи в конкретном историческом времени, относительно конкретного человека меняет траекторию развития человечества в целом, служит знаком торжества тирании над гуманизмом. Об этом пишет, анализируя роман, Т. Л. Рыбальченко: «...индивид в конкретном времени ответственен перед большим временем истории, где истины могут быть восстановлены, если они проявлены и сохранены кем-то. И наоборот, истина может исчезнуть, если она не утверждена конкретным человеком в конкретной ситуации»¹. Соответственно, возникает *экзистенциальная нужда* поиска правды и отстаивания её².

Нам важно показать, что подростковая литература этого периода проблему утверждения правды ставит не менее остро и также глубоко и многосторонне, как и «взрослая». Согласимся с мнением Е. В. Посашковой, что подростковая литература 1960–1970-х годов «испытывает воздействие нравственно-философской доминанты более широкого литературного контекста. Всё это обуславливает важнейшую тенденцию в развитии современной подростковой прозы: усиление лирико-психологического, лирико-философского начала, связанного с преобладанием нравственно-философской проблематики»³.

Среди литературы для подростков конца 1960 – начала 1980-х годов выделяется целый ряд произведений, в основе сюжета которых – антонимичная пара мотивов несправедливого обвинения и отстаивания правды / правдоискательства или забывания / восстановления правды.

¹ Рыбальченко Т. Л. Русская реалистическая проза 1950–1980-х годов о культуре страха и самоопределении личности // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог / ред. Т. Л. Рыбальченко. Томск: Изд-во ТГУ, 2001. С. 116–148.

² См.: Рыбальченко Т. Л. Музейный локус в романах Ю. Домбровского «Хранитель древностей» и «Факультет ненужных вещей» // Имагология и компаративистика. 2014. № 1. С. 80–81; Рыбальченко Т. Л. Категория веры в романе Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог: сб. памяти Н. Н. Киселёва. Томск: Изд-во ТГУ, 1999. С. 119–133.

³ Посашкова Е. В. Нравственно-дидактическая тенденция в русской подростковой прозе 1960–1980-х годов: автореф. ... дис. канд. филол. наук. Екатеринбург, 1992. С. 11–12. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/v/446327/a?#?page=1> (дата обращения: 12.01.2019).

Мы остановимся на нескольких произведениях, репрезентативных для исследования темы: «А Воробьёв стекло не выбивал», «Рыцарь Вася», «Помните Гришу!», «Память» Ю. Яковлева, «Колыбельная для брата» В. Крапивина, «Чучело» В. Железникова¹.

В завязке рассказа Юрия Яковлевича Яковлева (наст. фамилия Ховкин, 1922–1995) «А Воробьёв стекло не выбивал» (1979²) акцентирована проблема клишированного восприятия человека обществом³. Школьника Воробьёва вызывают к директору много раз не для расследования происшествия (в директорской разбили стекло), а чтобы добиться признания, так как не допускают мысли, что это мог сделать кто-то другой: «”Кто разбил стекло?” *Естественно*, тот, кто всегда бьёт стекла: портфелем, мячом, корзинкой для бумаг, локтями. Воробьёв! <...> Итак, позвать сюда Тяпкина-Ляпкина, то бишь Воробьёва!»⁴ (здесь и далее в статье курсив мой – Е. П.).

Мастерство Ю. Яковлева-психолога проявляется в лаконичной и точной передаче эмоциональных состояний персонажей. Мальчик долго не признаёт вину, но затем «устало» соглашается с версией директора, чтобы только от него отстали, и при условии, что не будут в школу вызывать родителей. Одно это слово «устало» исподволь и одновременно точно раскрывает внутреннее состояние ребёнка, уступившего из-за долгого давления взрослого на его волю. Психоэмоциональное состояние ребёнка – значимая зона рефлексии автора, но не персонажа, который *переживает* ситуацию как привычную и готов взять на себя чужую вину, когда обещано отсутствие наказания. *Спокойствие* для мальчишки, которого считают хулиганом, *важнее правды*. Поэтому он решается на самооговор, то есть подтверждает клевету о себе. Кроме понимания тщетности самооправдания, Воробьёв воспринимает разговор с директором как «деловой» («Это был деловой разговор»), а признание вины – как помощь в решении *его* (директора) проблемы (назначить виновного): «“Иди”, – с облегчением сказал директор *и почти с любовью* посмотрел на Воробьёва.

¹ Ряд можно продолжить: В. Токарева «День без вранья» (1963), Л. Сабина «Родео Лиды Карякиной» (1977), несколько в ином ключе – В. Тендряков «Расплата» (1979) и др.

² Так как нет точных данных о времени создания произведений Ю. Яковлева, указан примерный год, определённый по доступным источникам.

³ Рассказ ассоциируется со стихотворением А. Барто 1965 года «Нет, в жизни мне не повезло // Однажды я разбил стекло», где проблема смещена с ложного обвинения на неадекватное наказание: однократный проступок обуславливает негативную оценку личности ребёнка в целом; а это провоцирует лирического героя оценить свою жизнь как неудавшуюся.

⁴ Яковлев Ю. А Воробьёв стекло не выбивал // Яковлев Ю. Последний фейерверк: повести и рассказы. Москва: Детская литература, 1989. С. 90.

А Воробьёв посмотрел на директора, как на соучастника в заговоре»¹.

Позиция Воробьёва демонстрирует его ценностные приоритеты, рождаемые прагматикой жизни: приемлем тот вариант поведения, который приносит меньше всего неудобств. Правда и справедливость для него ценности не представляют, и бунта из-за ущемления его достоинства у него нет, потому что он привык быть виноватым, принимает это как норму. Такая позиция ребёнка во многом обусловлена поведением взрослых. Ведь Воробьёв не сразу соглашается числиться виновным, а только тогда, когда понимает, что от него не отстанут, что подлинно виновных никто искать не собирается. Назначить виновного удобно директору, учителям, всем окружающим.

Однако центральный персонаж в рассказе Ю. Яковлева – не ложно обвиняемый Воробьёв, а его одноклассник Сёмин. После признания вины Воробьёвым конфликт, казалось бы, исчерпан, но Сёмин каждый раз, при любой возможности уверяет всех – «А Воробьёв стекло не выбивал»². Это выглядит комично, так как звучит на пионерских собраниях и со сцены перед декламацией стихотворения А. С. Пушкина. Но Сёмин не сдаётся. Причины его поведения не могут понять ни одноклассники, ни директор, ни сам Воробьёв (он даже грозит избить Сёмина, если тот не перестанет утверждать его невиновность и тем самым напоминать о неприятном для него происшествии). К чести Воробьёва абсолютной ценностью для него является данное им слово, поэтому он каждый раз опровергает мнение Сёмина, подтверждая свою вину: «Выбил, – *мрачно* сказал Воробьёв: *он был верен уговору, держал слово*»³.

В такой ситуации поведение Сёмина кажется абсурдным, ведь получается, что, если даже он говорит правду, она никому не нужна⁴.

Согласимся с утверждением Р. Ю. Фёдорова, едва ли не единственного, к сожалению, современного исследователя, обратившего внимание на прозу Ю. Яковлева, о том, что в произведениях писателя ставятся экзистенциальные вопросы (самоопределения, выбора ценностных ориентиров, ответственности и пр.): «...некоторые его произведения сегодня можно назвать своеобразным “экзистенциализмом детства”».

¹ Яковлев Ю. А Воробьёв стекло не выбивал // Яковлев Ю. Последний фейерверк: повести и рассказы. Москва: Детская литература, 1989. С. 91.

² Там же. С. 91, 92, 94, 95.

³ Там же. С. 92.

⁴ Практика работы с этим рассказом в школьной аудитории показала, что и юные читатели-шестиклассники без комментариев и совместного с учителем анализа текста не понимают (и не принимают) мотивы поведения Сёмина, интерпретируют его образ не как героический (правдоискатель), а как комический.

В них автор уделяет особое внимание тем моментам, когда маленький человек начинает искать ответы на основополагающие философские жизненные вопросы или впервые оказывается перед определённым нравственным выбором»¹. Действительно, обращение к личности ребёнка-носителя экзистенциального сознания характеризует рассказы и повести Ю. Яковлева. К атрибутивным признакам такого героя мы относим саморефлексивность, чёткое осознание собственных приоритетов, готовность отстаивать свои ценности в пограничных ситуациях (т. е. ситуациях угрозы собственному здоровью / жизни / комфорту, при осознании отсутствия поддержки со стороны окружающих, в одиночестве), неконформизм поведения, направленный не на достижение своего комфорта, а на утверждение гуманистических ценностей.

Сёмин – экзистенциальный герой, который, даже (казалось бы) терпя поражение (никто не прислушивается к его словам, ему никто не верит, его начинают воспринимать как шута или раздражителя общего спокойствия), не отступает от цели утверждения правды и справедливости. Кроме того, в отстаивании своих ценностей он не нарушает нравственных законов, не выдвигает обвинение кому-то иному. Это также характеризует позицию экзистенциального героя, чётко осознающего, перефразируем Достоевского, что он не тварь дрожащая, но и права судить / обвинять другого не имеет. Защищая невиновного, Сёмин не становится на позицию прокурора-обвинителя.

Директор *вынужден* (именно вынужден!) был искать объяснения мотивам поведения упорного ученика и нашёл две исторические ассоциации: «Калигула, например, мечтал сделать своего любимого коня консулом и приводил его в сенат. А цензор Марк Порций Катон Старший все речи в сенате начинал словами: “Карфаген должен быть разрушен!”»². Первая ассоциация предполагает интерпретацию действий Сёмина как желания проявить власть, утвердить свои правила, вторая – как стремления к, пусть жестоко устанавливаемой и субъективно понятой, справедливости. Мальчик соглашается со второй ассоциацией.

Именно вера в ценность правды и в своё право защищать её делает внешне маленького человека внутренне большим (римлянином, цензором), сохраняющим своё достоинство и не идущим на компромисс ни с собственной совестью, ни с окружающими. Это проявляется в эпизоде, когда Сёмин оказывается «на ковре» у “власть имущего” –

¹ Федоров Р. Ю. Духовно-нравственные ориентиры творчества писателя Юрия Яковлева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 7 (85). Ч. 1. С. 69.

² Яковлев Ю. А Воробьёв стекло не выбивал. С. 94.

директора: «Он стоял перед директором *в потёртой курточке*, в ботинках *со сбитыми* каблуками, *маленький, щуплый*, так не похожий на могущественного римлянина <...>. Но *в своей гордой непреклонности* он был похож на своего древнего двойника. Римский цензор требовал мести – *мой друг хотел справедливости*, поэтому был выше цензора на целую голову»¹.

В финале Сёмин своим упорством разрушает свой «Карфаген» – равнодушное принятие удобной всем лжи, устоявшуюся социальную практику, нивелирующую ценность правды и справедливости. В полной мере причины настойчивости Сёмина раскрываются много лет спустя, на выпускном вечере, когда Воробьёв признаётся, что, действительно, не разбивал стекло, а настоящий виновник обнаруживает себя. На укор бывших одноклассников, что не стоило тратить столько сил на установление такой маленькой и, казалось бы, никому не нужной правды, Сёмин проясняет свою позицию: «Правда не бывает маленькой. Правда всегда большая. <...> Стоит один раз изменить правде, и тогда уже не остановишься...»².

В финале повествователь акцентирует внимание на живительной силе правды, даже самой «малозаметной»: «...все собравшиеся в актовом зале вдруг почувствовали облегчение, словно после тяжёлого знойного дня *припали губами к холодному роднику*»³. Метафора утоления жажды выражает авторскую позицию: в утверждении абсолютной ценности правды, её (может, не всегда неосознаваемой) необходимости и очищающей силы.

Тема правды сквозная в творчестве Ю. Яковлева и по-своему преломляется в рассказе «Рыцарь Вася» (1967), где один персонаж (Димка Ковалёв) присваивает подвиг другого, молву о герое. А подлинный герой Вася не решается открыть правду об однокласснике (вначале смелодушничавшем, а затем укравшем его «славу») и своём смелом поступке (он спас провалившегося под лёд, тонувшего первоклассника).

Автор в рассказе поднимает сложные психологические, экзистенциальные, морально-нравственные вопросы, выводя в центр повествования подростка с заниженной самооценкой, не имеющего опоры в других (мама⁴, друг, учителя, одноклассники считают его «тюфяком»

¹ Яковлев Ю. А Воробьёв стекло не выбивал. С. 94.

² Там же. С. 95.

³ Там же. С. 95.

⁴ «Кроме насмешливого зеркала, к действительности его возвращала мама». См.: Яковлев Ю. Рыцарь Вася // Яковлев Ю. Последний фейерверк: повести и рассказы. Москва: Детская литература, 1989. С. 48.

и не замечают, как ранят «Васю в самое сердце»¹). Отказ Васи от утверждения правды обусловлен и психологией подростка, не уверенного в своём праве на отстаивание правды, и его гуманистической, альтруистической позицией: сказать правду – значит *уличить другого* во лжи.

Авторская позиция передана в названии, отражающем имя подлинного героя, и в семантике имени: Василий – царственный. Мнимый герой назван Димкой, что в соотношении и со значением имени подлинного героя, и логикой повествования, отсылает к образу лже-царя, Лже-Дмитрия.

Сюжет рассказа позволяет критично взглянуть на общество, не различающее подлинных и мнимых героев (и, используя метафорику рассказа, разглядеть под внешностью Санчо Панса Дон-Кихота). Подлинный рыцарь оказывается безмолвен, а мнимый герой – говорлив, и отсутствие героя-правдолюбца чревато установлением торжества несправедливости².

Не менее актуальной в творчестве Ю. Яковлева, писателя-фронтовика, является тема правды о героях Великой Отечественной войны (рассказы 1970 – начала 1980-х годов «Помните Гришу!», «Реликвия», «Память» и др.). Как правило, это рассказы, тяготеющие к бессюжетности, к зарисовке и повествовательный мотив правды в них связан антонимически не с клеветой, ложью, а забвением / незнанием правды. В этих произведениях принципиально важен персонаж-носитель знания, цель которого донести правду до других, чтобы она не затёрлась, не пропала, не была забыта. Причём основополагающей здесь, как и в рассказе «А Воробьёв стекло не выбивал», является мысль о том, что «правда не бывает маленькой», тем более не бывает маленькой / ненужной правды о героях войны. Так, повествователь в рассказе «Помните Гришу!» (восклицательный знак в заглавии принципиален, означает громкий призыв) специально сходит с поезда, случайно узнав, что в попутном городе проживает человек, вместо которого героически и *осознанно* погиб другой – «совсем ещё молодой парнишка», «лосёнок» Гриша Мезин, назвавшийся фашистам чужим именем, чтобы, умерев вместо нынешнего собеседника повествователя, спасти многих других: «Он, видимо, был близок к подпольщикам и понимал, что за сутки вы, Николай Фёдорович, успеете спасти от провала многих

¹ Яковлев Ю. Рыцарь Вася // Яковлев Ю. Последний фейерверк: повести и рассказы. Москва: Детская литература, 1989. С. 48.

² Характерна реакция школьников на этот рассказ: практически все хотят переписать / дописать его финал так, чтобы восторжествовала справедливость. Это доказывает действенность авторской стратегии: утвердить ценность правды и справедливости «от обратного», показав вариант победы лжи над правдой.

людей и сохраните организацию. Да так оно и получилось. Не правда ли?»¹. Повествователю, бывшему переводчику у фашистов (по заданию командования), крайне важно выполнить просьбу старшего товарища Гриши, также идущего на казнь: «...расскажи людям, что этого парня, добровольца, звали Гришей Мезиным. Пусть помнят Гришу!»².

Сказать правду о тех, кто погиб, «чтобы остальные жили» – экзистенциальная миссия и повествователя, и самого Ю. Яковлева, потому что забвение успокаивает совесть, снижает нравственную планку, а знание правды и память о героях задаёт моральный вектор существования: «Но как после этого нужно жить!»³.

Тема восстановления правды через память лейтмотивом проходит в прозе Ю. Яковлева. И крайне важным для писателя является образ ребёнка, представителя послевоенного поколения, который обладает памятью о том, что было не с ним, было до него, и оживляет героев войны, утверждая в настоящем правду о прошлом⁴. Так, в «Девочках с Васильевского острова»⁵ центральная героиня Валя Зайцева, родившаяся в послевоенное время, считает себя подругой Тани Савичевой, автора известного блокадного дневника. Безымянный персонаж, «черноголовая девочка» из рассказа «Память», буквально заставляет завуча Антонину Ивановну вспомнить её товарища Лиду, скрывающую в годы войны под кроватью мины для подпольной работы против фашистов и погибшую вместо получившей ранение Тони, ставшей теперь школьным завучем. Воспоминание о войне дано как тяжёлое, «трудное» (это слово рефреном повторяет Яковлев); утверждение правды прошлого в настоящем – это «трудный путь» ответов на «трудные вопросы». Но восстановление правды через память необходимо, охранительно: «И оттого, что маленькая ученица так уверенно ориентируется в её военном прошлом, пожилая учительница почувствовала

¹ Яковлев Ю. Помните Гришу! // Яковлев Ю. Кепка-невидимка. Москва: Детская литература, 1987. С. 232.

² Там же. С. 234.

³ Там же. С. 232.

⁴ Несомненно, творчество Ю. Яковлева вписывается в контекст послевоенной литературы, осмысляющей свою миссию – стать голосом вместо погибших на войне. Яркие примеры – стихотворные тексты А. Твардовского «Я убит подо Ржевом...» (1945), Р. Рождественского «За того парня» (1970). Обратная сторона проблемы, поднимаемой в литературе, – преступное, по сути, забывание правды и фашистских преступлений, переоценка их деяний (об этом роман Ю. Домбровского «Обезьяна приходит за своим черепом», опубликованный в 1959 году). Нам важно, что Ю. Яковлев говорит об этих темах с детьми, доступным языком подростковой литературы.

⁵ Рассказ печатался в разных изданиях под разными названиями: «Девочки...» или «Девочка с Васильевского острова». В первом случае акцентируется связь поколений ленинградцев «Мы, василеостровские девчонки, умеем постоять за себя, когда надо...», во втором (думается, менее удачно) – одна из героинь.

себя защищённой от разрушительной силы забвения»¹. Поэтому так важно, чтобы новые поколения помнили о прошлом и хотели утверждать правду о нём. Отсюда повторяющийся приём в рассказах Яковлева, когда инициаторами воспоминаний выступают не бывшие фронтовики, а дети послевоенного поколения, не кровные, а духовные потомки погибших, говорящие теперь за них, *вместо* них: Валя уверяет строителей памятника, что у неё почерк такой же, как у Тани, и буквально переписывает (и увековечивает в бетоне при строительстве памятника) слова из её дневника; «черноголовая» ученица повторяет предсмертные слова Лиды, и завучу «показалось, будто она слышит голос своей маленькой боевой подруги – пионерки Лиды Демеш»². Причём в продлении детьми 1960–1970-х годов памяти о фронтовом поколении есть нечто необъяснимое рационально (завучу непонятно, откуда ученица знает так много и подробно о Лиде; окружающим кажется странной дружба Вали с погибшей до её рождения Таней Савичевой³). Это можно понять только через сопереживание, через признание живительной силы памяти.

Сам прошедший войну, обращаясь к молодёжи, Ю. Яковлев рефреном повторяет свою мысль о не напрасности смерти молодых девчонок и парней: они погибли, чтобы другие жили. И поэтому для писателя так важно создать образы персонажей, утверждающих правду об ушедших, как бы продляющих (причём осмысленно) их существование через память и собственную судьбу (как бы вместе с Таней Валя мечтает стать учительницей, «черноголовая», как и Лида когда-то, ходит в танцевальный кружок; послевоенные дети реализуют то, что недоступно погибшим, живут *за них, как бы продляя их жизнь в будущее*). Правда о прошлом помогает осознать ценность жизни и установки, «как нужно жить!» (не в смысле развлечений, наслаждения, а в плане нравственного самостояния, осознанности цены, которую заплатили юные герои войны за благополучное существование, в котором ничто не угрожает жизни, можно заниматься любимым, мирным! делом).

Принципиальным для Ю. Яковлева было обращение в своём творчестве к невымышленным героям и историям. В послесловии к рассказу «Память» он пишет: «В этом рассказе очень мало вымышленного.

¹ Яковлев Ю. Память // Яковлев Ю. Самая высокая лестница. Москва: Детская литература, 1974. С. 38.

² Там же. С. 41.

³ Ряд школьников (шестиклассники в большинстве, десятиклассники – единицы) при анализе рассказа интерпретировали Валу как сумасшедшую. Даже совместное с учителем постижение авторской позиции – об оживляющей силе памяти, дружбы – с трудом меняет конкретное, буквальное прочтение рассказа и трактовку образов центральных героев.

И всё, что связано с маленькой белорусской пионеркой Лидией Демеш, – *правда*¹. Постоянная оговорка о правде значима для писателя, так как он считает себя «в долгу» перед юными «часовыми», отважно погибшими, но не оставившими свой пост, о чём он и написал в предисловии к сборнику рассказов «Самая высокая лестница»².

Мотивы клеветы и правдоискательства – в основе сюжета повести Владислава Петровича Крапивина (род. 1938) «Колыбельная для брата» (1978). Центрального персонажа, подростка Кирилла Векшина, обвинили в краже кошелька из учительской только на том основании, что он не дал досмотреть свой портфель. Делая субъектом речи ложно обвинённого школьника, В. Крапивин раскрывает психологию подростка, мотивацию его поступков. Кирилл не позволил обыскать себя, потому что считает это унижением его достоинства.

Поддерживаемый семьёй (это важно отметить, так как литература этого периода осмысляет разрушение семейных связей, утрату доверительных отношений между детьми и родителями) и одноклассницей, оклеветанный мальчик направляет усилия на поиск виновного, но не на самооправдание. Осуждение окружающих досадно, однако мнение других (даже любимой учительницы, огульно поверившей, что он вор) не настолько ценно, чтобы из-за него перестать быть верным себе, начать оправдываться, унижаться. Мнения других, скорее, служат лакмусовой бумажкой, позволяют подростку понять, кто подлинный товарищ, а кто нет. Усилия Кирилла направлены на поиск *правды*, на выявление настоящего виновника, *но не для наказания*, а чтобы выяснить мотивы его поступка и восстановить *справедливость по отношению к жертве* – вернуть кошелёк практикантке. То есть Кириллу важно установление правды как таковой.

Ценностная позиция подростка определяется в полемике с точкой зрения классного руководителя Евы Петровны, для которой суть вторична, а главное – внешнее благополучие. Он говорит: «Я только считаю, что Ева Петровна не думает про добро. Ей главное – чтобы все выглядело *правильно*. <...> А что все это напояз, неважно...»³. Внешняя *правильность* противопоставляется Кириллом *правде* как ложная ценность – подлинной (связанной с добром).

¹ Яковлев Ю. Память. С. 41.

² Яковлев Ю. Самая высокая лестница. Москва: Детская литература, 1974. С. 3 – 6.

³ Крапивин В. Колыбельная для брата. Москва: Детская литература, 1987. [Электронный ресурс]. URL: http://www.rusf.ru/vk/book/kolybelnaja_dlja_brata/main.htm (дата обращения: 12.01.2019). далее текст цитируется по этому источнику.

Практически детективное расследование позволяет Векшину раскрыть жестокую правду: кошелёк взял мальчишка из неполной семьи, которого хулиганы «поставили на счётчик» и, угрожая благополучию его матери, требовали возврата денег. Вывод, который делает Кирилл, соотносится с понятием экзистенциальной вины. Он осознаёт, что виновен, но не в краже кошелька, а в равнодушии, в том, что проглядел драму своего одноклассника. Сюжет правдоискательства, начавшись с детективной интриги, разрешается поиском внутренней правды о себе и о мире. И эта правда позволяет сделать работу над ошибками, способствует личностному развитию. Кирилл осознал важность великодушия в отношении скрывшего правду, но искренне раскаявшегося преступника, который нуждается не только в прощении, но и в поддержке: «Кирилл вспомнил, как просветлело Петькино лицо, когда он понял, что его простили. А его простили и бросили. // А это – предательство», – размышляет Векшин, включаясь в отстаивание правды о Чирке не как беспринципном воре, а как человеке, попавшем в беду и не сумевшем справиться с ней.

Главная ценность, в которой утверждается крапивинский мальчишка, – взаимопомощь, поддержка, братство¹. Историю Чирка, попавшего во власть хулиганов, Кирилл в воображении переносит на своего младшего брата и понимает, что, если не поможет Чирку, предаст и себя, и Антошку: «Чирок тоже был такой крохой, а сейчас попал в беду. Если отдать его этой беде, через тринадцать лет она придёт и за Антошкой. <...> И получается, что сегодня Кирилл оставил в беде брата». То есть нет лжи или несправедливости, которая тебя не касается, поэтому (эта мысль центральная в прозе Крапивина) необходимо действенное, а не пассивное отстаивание правды (не внешней, а внутренней, глубинной, экзистенциальной).

Ещё один вариант сюжетной реализации мотивов клеветы и правды представлен в повести В. Железникова (1925–2015) «Чучело» (1981).

¹ В. Крапивин, со всей очевидностью, опирается на существующую в советской детско-юношеской литературе 1920–1940-х годов традицию трактовки мотивов клеветы и правдоискательства (повести и рассказы А. Гайдара, В. Катаева, В. Каверина и др.). Об ориентире В. Крапивина на эту литературную традицию см.: Детская литература: учебное пособие / под. ред. А. В. Терновского. Москва: Просвещение, 1977. С. 190; Петухова А. Друг, которому семь [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusf.ru/vk/recen/1974/petuh01.htm> (дата обращения: 27.05.2016); Цукерник Я. Три Комиссара детской литературы. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusf.ru/vk/recen/1986/zuker01.htm> (дата обращения: 27.05.2016). Сам писатель среди своих любимых авторов назвал К. Паустовского, А. Гайдара, А. Грин, Дж. Лондона и Л. Кассиля, В. Катаева и В. Каверина. См.: Крапивин В. Подрастающее поколение не может жить без детской литературы: интервью / записал А. Певчев. [Электронный ресурс]. URL: <https://iz.ru/news/568475> (дата обращения: 12.01.2019).

Отстаивание правды связано с утверждением справедливости, а в завязке сюжетных действий «Чучела» – парадокс: несправедливо гонимая Ленка оговаривает себя сама, то есть в повести мотив клеветы дан в варианте самооговора. И она же могла бы раскрыть правду, выдав настоящего предателя, своего «рыцаря» Димку, но не делает этого по собственной воле. Мотивация Ленки, во-первых, помочь растерявшемуся товарищу (она надеется, что он наберётся смелости и сам расскажет о своём поступке одноклассникам), во-вторых, неверная интерпретация его поступка (Димка признался учительнице, что класс сбежал с урока в кино): «Он ей все выложил не от трусости, а оттого, что был за *правду*»¹. Уже в этом мнении правда для Ленки выступает той ценностью, отстаиванием которой можно объяснить отступление от другого морального императива – не нарушать уговора, не предавать.

Оговоримся, что, оправдывая Димку, для себя она считала совершённый им поступок неприемлемым, как и другое поведение, предполагающее достижение цели или отстаивание ценности неморальными средствами. Поэтому на предположение Николая Николаевича она реагирует возмущением: «Что ты, дедушка, это не я сказала»².

Значимость правды для героини подтверждается частотностью использования ею вводного слова и частицы «правда» («Правда здесь хорошо», «Правда, она лиса?», «Я правда думала, что он герой», «А Димка и правда испугался», «А я правда не испугалась», «Правда, дедушка?...» и т. д.). Нередко используют слово «правда» и другие персонажи повести – так оформляется мотив правды на повествовательном уровне, коррелируя и с внешней событийной логикой (назначение человека виновным и *утверждение своей правды, своих ценностей, своего права* осудить, наказать Другого), и внутренним исповедальным сюжетом личностного становления Ленки и других подростков, которые постигают правду о себе и окружающих.

В контексте нашей темы крайне интересно то, что в повести есть герой-правдолюб – Миронова (Железная кнопка), которая откровенно и агрессивно отстаивает ценности правды и справедливости: «Живёшь не по правде – расплата! Никто не должен оставаться безнаказанным. И никто не уйдёт от ответа. Ни-ког-да!»³. Но Шмакова спрашивает «честную и правильную» Миронову, желая её уязвить, как та может «казнить» Ленку за правду. На что Железная кнопка отвечает: «...*правда бывает разная. Её правда* – просто предательство. Не повезло ей,

¹ Железников В. Чучело. Москва: Бамбук, 1998. С. 93.

² Там же. С. 47.

³ Там же. С. 148.

на меня напала. Каждый должен получать по заслугам»¹. Получается, ценность правды для Мироновой – относительная; признаётся лишь своя правда, а правда другого, если она задевает чьи-то интересы, оказывается уже преступлением, достойным порицания, наказания.

Железная кнопка объясняет необходимость наказания Бессольцевой тем, что правда была произнесена за спиной, предательски. Это, в общем, согласуется и с размышлениями самой Ленки. Однако специфика образа правдолюбца-Мироновой в том, что она становится судьёй и палачом невиновного, приняв косвенные улики за твёрдое доказательство, а отчасти и поддавшись стереотипному восприятию: неприятная для подростков внешне новенькая (чучело) воспринимается и как некрасивая внутренне, как предатель².

Наконец, среди одноклассников есть трое, знающих правду (сам предатель Димка, красавица класса Шмакова и её воздыхатель Попов). Но ни один из них не стремится обнаруживать эту самую правду и восстановить справедливость, участвуя в травле невиновной или не препятствуя этому. Причины различны: Димка из-за трусости (нужна смелость, чтобы сказать правду), Шмакова придерживала правду для манипулирования подлинно виновным, а Попов, доверяясь указаниям своей возлюбленной (семантика его прозвища Попик – «попугай», бездумно повторяющий за своей «хозяйкой»). Даже симпатизирующий Ленке Васильев вызывает у бабушки Бессольцевой ассоциации не с адвокатом (среди одноклассников не нашлось ни одного), а с прокурором, то есть обвинителем. Цель травли Ленки – вынудить её подтвердить свою вину и раскаяться, то есть жертва должна признать правоту её палачей; истина, по сути, никого не интересует.

Авторская трактовка мотивов правды и ложного обвинения в повести отчётливо вписывается в контекст экзистенциальной (лагерной и военной) прозы (В. Гроссмана, В. Быкова, Ю. Домбровского), ставящей вопросы правомерности суда, критериев определения справедливости / несправедливости обвинения и наказания, осмысления права одного становится обвинителем и палачом другого, способов и средств защиты своей жизни, своего достоинства. Как и во «взрослой» литературе экзистенциального реализма (термин Т. Л. Рыбальченко), В. Железников в повести выводит в центр экзистенциального героя в пограничной

¹ Железников В. Чучело. Москва: Бамбук, 1998. С. 147.

² Подробнее об образе Ленки в повести см.: Полева Е. А., Мячина Е. И. Образ центральной героини в повести В. К. Железникова «Чучело» // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2015. № 6 (159). С. 208–214.

ситуации, судью и предателя, используя аллюзии на христианские образы (Христа / святых, Пилата, Иуды¹).

В. Железников размышляет о методах отстаивания правды (а здесь ещё и мнимой) и установления справедливости, и через героя-идеолога Ленку утверждает гуманистическую позицию: неморальными средствами не может достигаться ни одна благая цель. Поэтому Ленка никого не обвиняет, не выдаёт, хотя её поведение провокационно: своим стоицизмом она заставляет одноклассников проверить подлинность персональных ценностей и способов их защиты (жестокость во имя справедливости для Мироновой, применение физической силы для доказательства своей правоты Лохматым, расчётливость, отсутствие сочувствия к другому и внешняя привлекательность для манипулирования окружающими у Шмаковой). Сложнее внутренний мир Димки, который, с одной стороны, имеет рыцарские идеалы (храбрость, защита слабых, самостоятельность в постановке и достижении поставленных целей), с другой стороны, поведенчески не может им соответствовать и совершает вначале предательство коллектива для самооправдания, а затем предаёт Ленку, её дружбу и любовь во имя одобрения коллектива, чтобы не стать изгоем. Получается, что ценнее храбрости и лидерства для него – казаться для других «хорошим», «своим».

Мотив утверждения правды выражен в повести через метафору сдёргивания масок. Не противопоставляя насилию зло, стоически перенося бойкот, Ленка срывает маски с собственных палачей, и они обнаруживают горькую *правду о себе*: Миронова несправедлива и неоправданно жестока, Шмакова внутренне уродлива, Димка – трус, а все они – «детки из клетки». Правда о самой Ленке, её подлинная красота, открывается в финале одноклассникам через эстетизацию её образа, через искусство – портрет её предка-двойника Машки (отметим, что меняют мнение не все одноклассники; сопоставление Ленки с живописным образом, скорее, авторский знак).

Правдоискательство переводится Железниковым из социальной в экзистенциальную плоскость, и возникает сюжет самопознания, открытия правды о самом себе. Причём для Ленки, сильной духом, эта

¹ Об аллюзии на Иуду в эпизоде поцелуя Ленки Димкой см.: Колмаков С. Ю. Образ Димки в повести В. Железникова «Чучело» // Всероссийский фестиваль науки НАУКА 0+ XXII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование», 16–20 апреля 2018 г. Том II: Филология. Часть 1: Русский язык и литература, Томск: Изд-во ТГПУ, 2018. С. 39–42; О соотношении в тексте повести Ленки со святой – см.: Полева Е. А., Мячина Е. И. Образ центральной героини в повести В. К. Железникова «Чучело» // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2015. № 6 (159). С. 208–214; Миронова же – анти-Пилат, не умывает руки, напротив, готова нести ответственность за своё решение, верит в своё право судить.

горькая правда о себе¹ была созидательной, а для слабого Димки – разрушительной, так как человек, открывший в себе низкое, узнавший о себе нелицеприятную правду, должен как-то с этим жить: либо исправляться, либо признать себя подлецом, не соответствующим собственным идеалам, что психологически очень тяжело: «Ты говоришь, я сознался Маргарите?.. А знаешь, почему? Потому что я хотел себе доказать, что ничего не боюсь. А я боюсь, боюсь... Подражаться с кем-нибудь мне не страшно, *а вот сказать всем правду я не могу*»². Именно такое признание Димки подчёркивает мысль В. Железникова: нужно иметь бесстрашие говорить правду и признавать правду о себе.

Трактовка мотива правды в повести раскрывается в нескольких выводах, принадлежащих разным субъектам. Во-первых, утверждается неотвратимость и неотступность правды, ответственность за неё, обречённость жить с правдой о себе. Это открытие Димки, который после разоблачения думает о необходимости уехать из города, ото всех, «исчезнуть», но понимает главное: от себя, от правды о себе не убежишь. Во-вторых, правда и справедливость, собственно, оказываются не самыми высшими ценностями, как и не победа над палачами. Выше правды для Ленки – милосердие, которое воспринимается окружающими как чудачество, но оно и оказывается гуманным средством установления правды, испытанием для неправых (Ленка для Димки олицетворяет совесть, своим присутствием напоминает о необходимости сознаться, быть честным), и, в конечном счёте, высшей правдой, благодаря которой Бессольцева одержала победу над звериным в себе (не заяц, а человек) и в других (осознание Рыжего, что они вели себя, как звери, как «детки из клетки»).

Подведём итог вышесказанному. Правдоискательство в подростковой, как и «взрослой», литературе связано с самоопределением, с защитой собственного достоинства в ситуации ложного обвинения, травли, и шире – с отстаиванием гуманистических ценностей. Для раскрытия темы правды писатели задействуют как поэтику психологизма, так и условно-метафорический план, выводя бытовые коллизии к философским обобщениям и глубине.

Сквозной проблемой в рассмотренных текстах является трудность отделения правды от правдоподобия. Писатели показывают сложность

¹ Ленка осознаёт свои ошибки: кается, что предала дедушку, испытыв ложный стыд за него, что смеялась над Рыжим, не видя драматизма его положения, наконец, она понимает, что бояться и бежать, когда тебя травят, нельзя; нужно смело принимать вызов, быть не хищником, но «храбрым зайцем».

² Железников В. Чучело. С. 176.

отстаивания и поиска правды, но неизменно утверждают её ценность. Вместе с тем, практически все авторы отрицают право человека устанавливать правду неморальными средствами, проявляя, таким образом, гуманистическую позицию.

Отстаивание правды – это действенное установление истины. Поэтому крайне важны память, слово, поступок. Воспоминание и произнесение правды дано как внутренний процесс самоидентификации и как коммуникативный акт, направленный на адресата (правдивое слово).

В центре сюжетов об утверждении / поиске правды – носитель экзистенциального типа сознания, воспринимающий клевету (на себя или другого), ложь или забвение правды как пограничную ситуацию, требующую самоопределения. В акте утверждения правды преодолевается малость человека; имеющий храбрость быть правдивым достоин уважения коллектива и самоуважения.

Сюжетные и мизансценические коды классики в пьесе Александра Вампилова «Прошлым летом в Чулимске»¹

Русанова Оксана Николаевна

Эстетика и поэтика вампиловской драматургической системы, несмотря на свои реалистические, жизнеподобные доминанты изображения социально-бытовых, психологических процессов, в высокой степени культурно-ориентирована. В отличие от художников, подчеркнуто отсылающих к знаковым явлениям литературы через именование героев (например, у М. Булгакова «Дон Кихот», Г. Горина «Тот самый Мюнхгаузен», А. Володина «Дульсинья Тобосская»), цитатное название произведений (Г. Горин «Чума на оба ваши дома»), эпитафии («Тень» Е. Шварца) у Вампилова работа с известными сюжетами и художественными моделями строится тоньше, не акцентировано. Отсылки к произведениям мировой литературы ненавязчиво входят в ткань вампиловских текстов на уровне логики действия, моделирования отдельных сцен, неявных аллюзий и реминисценций, в окказиональной семантике мотивов.

¹ Раздел включает материалы опубликованных ранее статей: Русанова О. Н. Контекстное прочтение пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» (часть 1) // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2017. № 11 (188). С. 203–210; Русанова О. Н. Контекстное прочтение пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» (часть 2) // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2018. № 2 (191). С. 204–210.

Об осознанной ориентации А. Вампилова на русскую и мировую классику свидетельствуют и дневниковые записи писателя, публиковавшиеся в различных журнальных версиях и впоследствии собранные в отдельном издании. В «Записных книжках» драматург писал: «Замысел должен быть гениальным, писать надо, ориентируясь на шедевр, тогда получится сносный рассказ»¹. Среди авторов, о которых Вампилов упоминает неоднократно, – Чехов, Пушкин, Шекспир: «Даже Ромео познакомился с Джульеттой на танцах», «Я надеюсь, что этот Шекспир возьмёт свои слова обратно», «Шекспиром надо восхищаться (и Чеховым)»². О шекспировском контексте, и не только, в прочтении последней пьесы драматурга «Прошлым летом в Чулимске» (1971) и пойдёт речь.

Логика развития действия названной пьесы позволяет сформулировать несколько проблемно-тематических комплексов, воплощённых в разных сюжетных линиях. Одна из них изображает уставшего от жизни, разуверившегося в справедливости и в собственных силах Шаманова; другая воскрешает в сознании одну из центральных тем мировой литературы, тему любви, и представляет собой «перифраз» известной истории о Ромео и Джульетте; третья реализует концепцию «естественного» человека и связана с судьбой Еремеева.

I

Как писал Александр Веселовский: «Есть сюжеты новоявленные, подсказанные нарастающими спорами жизни, выводящие новые положения и бытовые типы, и есть сюжеты, отвечающие на вековые запросы мысли, не иссякающие в обороте человеческой истории. Где-то и кем-нибудь таким сюжетам дано было счастливое выражение, формула, достаточно растяжимая для того, чтобы воспринять в себя не новое содержание, а новое толкование богатого ассоциациями сюжета, и формула останется, к ней будут возвращаться, претворяя её значение, расширяя смысл, видоизменяя её»³. Ко вторым типам сюжетов, несомненно, относится и история молодых влюблённых, сложившаяся задолго до Шекспира⁴ и реализовавшаяся в произведениях разных родов

¹ Вампилов А. В. Записные книжки / Иркут. обл. фонд А. Вампилова; предисл. В. Жемчужникова; сост. О. М. Вампилова; ред. Л. В. Иоффе; худож. В. В. Дейкун. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. С. 110.

² Там же.

³ Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского; Ин-т лит. Акад. наук СССР. Ленинград: Художественная литература, 1940. С. 376.

⁴ Историю «бродячего сюжета» о молодых влюблённых подробно восстанавливали шекспироведы, приводя в пример произведения Луиджи Да Порто, Маттео Банделло, Пьера Буато, Вильяма Пейнтера, Артура Брука и др.: Брандес Г. Шекспир. Жизнь и произведения. [Электронный

и жанров. Модель сюжета о двух влюблённых при естественных вариациях¹ в процессе продолжительного бытования достаточно узнаваема благодаря устойчивости актантных отношений.

Произведение Вампилова невозможно назвать ремейком, так как никакие конкретные детали, никакие персонажи не напоминают историю именно Ромео и Джульетты. Напротив, вся обстановка и характер происходящих событий максимально жизнеподобны, социально и психологически достоверны, сохраняют приметы современной автору культурно-исторической действительности. Тем не менее, характер действия, обыгрывания узнаваемых сюжетных ситуаций и положений, а также принципы моделирования образов героев позволяют утверждать, что Вампилов по-своему рассказывает историю о влюблённых с проекцией именно на шекспировскую пьесу.

Наиболее очевидны параллели между вампиловской историей и пре-текстом прослеживаются на уровне образной системы, например, между главными героинями, Валентиной и Джульеттой. Начнём с того, что обе – молодые девушки. Некоторая биографическая разница в возрасте (одной «нет ещё четырнадцати лет», а второй «не более восемнадцати лет») оказывается несущественной в силу культурно-исторических различий. Важно, что они – невесты «на выданье». Ключевые повороты судьбы героини вампиловской пьесы во многом совпадают с историей Джульетты – встреча с молодым человеком, признание в любви, вынужденное расставание, нежелательное сватовство, эпизод с запиской, трагическая развязка. Их жизненные установки, характер поведения (при внешней скромности и уступчивости обе обладают сильным внутренним стержнем, способностью принять судьбоносное решение) позволяют в общем виде говорить об их определённом сходстве, хотя приёмы создания образов героинь и разнятся. В шекспировской трагедии Джульетта представлена в восприятии Ромео, в монологе влюбившегося юноши встречаем «портретную» характеристику её несравненной красоты. В переводе Т. Щепкиной-Куперник² для этого

ресурс]. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-zhizn-i-proizvedeniya14.html> (дата обращения: 10.08.2017).

В частности у И. Иванова: «Сюжет Шекспир мог заимствовать из десятка источников: в старинной Италии не было города, где бы не разыгрывались по несколько раз драмы туземных Монтекки и Капулетти, и при Шекспире существовала на английском языке поэма на ту же тему»: Иванов И. И. Уильям Шекспир. Его жизнь и литературная деятельность. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/uilyam-shekspir-ego-zhizn-i-literaturnaya-deyatelnost.html> (дата обращения: 10.08.2017).

¹ У разных авторов могут меняться имена героев, названия места действия, состав действующих лиц, некоторые сюжетные моменты.

² При неоспоримых достоинствах разных переводов пьесы Шекспира, в частности Б. Па-

концентрировано используется эмоциональная лексика¹: сравнительные обороты, построенные на образном параллелизме («Как белый голубь в стае воронья – / Среди подруг красавица моя»), на контрасте («Сияет красота её в ночи, / Как в ухе мавра жемчуг несравненный»); а также гиперболы («Она затмила факелов лучи!», «Редчайший дар, для мира слишком ценный!», «И я любил? Нет, отрекайся взор: / Я красоты не видел до сих пор!»)². Подобные приёмы портретирования генетически восходят к древним способам передачи лирического состояния. По мнению некоторых исследователей³, они зародились ещё в до-античную эпоху и оформились в жанровых канонах средневековой европейской любовной лирики. Вариативность развития художественных форм в разных жанрах и культурно-исторических обстоятельствах позволила сохранить этот образный язык как наиболее устойчивый и в дальнейшем⁴. В шекспировскую эпоху характерные приёмы изображения *внешней* красоты отражают *душевную гармонию* её обладательницы – настоящее воплощение женского идеала чистоты, любви, верности. Первое впечатление, произведённое Джульеттой на Ромео, по ходу действия только усиливается. Она искренна в проявлении своих чувств («Хотела б я приличья соблудности, / От слов своих хотела б отказаться, / Хотела бы... но нет, прочь лицемерье!» [с. 35]), верна своему избраннику не только в клятвах, но и на деле.

стернака, при цитировании шекспировской трагедии мы воспользовались переводом Т. Щепкиной-Куперник в связи с тем, что актантная мотивировка поведения персонажей здесь дана более отчётливо, что принципиально важно для понимания логики действия.

¹ В 1844 году В. Г. Белинский пишет: «Пафос Шекспировой драмы “Ромео и Джульетта” составляет идея любви, – и потому пламенными волнами, сверкающими ярким светом звёзд, льются из уст любовников восторженные *патетические* речи... Это пафос любви, потому что в лирических монологах Ромео и Джульетты видно не одно только любование друг другом, но и торжественное, гордое, исполненное упоения признание любви как божественного чувства»: Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. VII: [в 13 т.] / АН СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом); редколл. (гл. ред.) Н. Ф. Бельчиков и др. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1953–1959. С. 313.

² Шекспир У. Ромео и Джульетта / пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. Москва: Искусство, 1958. С. 25–26. *Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.*

³ Матюшина И. Г. Становление лирики в средневековой Европе // Лирика: генезис и эволюция / Сост. И. Г. Матюшина, С. Ю. Неклюдов. Москва: РГГУ, 2007. С. 54–122.

⁴ Известный шекспировед А. Аникст писал о типологической общности художественного языка трагедий и поэтического творчества писателя с литературным контекстом английского Возрождения – с поэзией Кристофера Марло, Роберта Грина: «... новейшие исследования поэтических произведений Шекспира обнаруживают в них мотивы, проходящие через поэзию почти двух тысячелетий. Это не означает, что Шекспир знал в деталях всю сокровищницу западной лирики. Просто он воспринял различные поэтические концепции, дошедшие до него, и, анализируя их, критика устанавливает, что поэзия Шекспира то повторяет, то видоизменяет традиционные поэтические образы и связанные с ними представления»: Аникст А. Поэмы, сонеты и стихотворения Шекспира. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/poemi-soneti-i-stihotvoreniya-shakespeare.html>. (дата обращения: 10.08.2017).

У Вампилова впервые достаточно подробное описание героини дано в первой же пространной ремарке *автора*: «она среднего роста, стройна, миловидна. На ней ситцевое летнее платье, недорогие туфли на босу ногу. Причёсана просто. Валентина направляется в чайную, но на крыльце неожиданно останавливается и, обернувшись, осматривает палисадник. Бегом – так же как и поднялась – спускается с крыльца. Она проходит в палисадник, поднимает с земли вынутые из ограды доски, водворяет их на место, потом кое-где расправляет траву и принимается чинить калитку»¹. Как можно видеть, способы портретного описания принципиально иные: отсутствуют развёрнутые «пышные» сравнения, в перечислительном ряду называются детали-характеристики, никак не выделяющие Валентину, неподчёркивающие её избранности. Внешне она – обычная девушка. Гораздо важнее для автора, *что* она делает и *как*. В поведенческой модели проступают черты не «светозарного ангела», сияющего во мраке ночи, не «легкокрылого посланца небес», а заботливой и внимательной «хозяйки», благоустраивающей всё вокруг, замечающей и устраняющей «разрушительные мелочи» (сломанный забор палисадника здесь, без сомнения, символичен).

В создании главного мужского образа Вампилов также отталкивается от пра-образа, с одной стороны, намечая типологические соответствия, с другой, – трактуя его в принципиально противоположном ключе. Характер мироощущения Шаманова отличает его от Ромео; он не юноша, грезящий о романтической любви, а человек, имеющий жизненный опыт. Пережив в прошлом драматичную историю, сломавшую его, он продолжает существовать по инерции, мечтая в тридцать лет о пенсии. Таким он предстаёт перед читателем/зрителем в завязке истории. В начале действия на шекспировские страсти он просто не способен (на вопрос Кашкиной «Что бы ты сделал, если бы я тебе изменила?» он отвечает «со вздохом»: «Что бы я сделал?.. Ну известное дело. Я бы тебя застрелил. Или бы задушил. Ты что предпочитаешь?.. В свою защиту я бы сказал, что ты замучила меня нелепыми вопросами. Суд бы меня оправдал. А вообще я хочу на пенсию»), потому и нет его имени в названии пьесы. Он – не герой², причём не-герой именно любовного сюжета.

¹ Вампилов А. Прошлым летом в Чулимске // Вампилов А. Избранное. Москва: Согласие, 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://iknigi.net/avtor-aleksandr-vampilov/17028-proshlym-letom-v-chulimske-aleksandr-vampilov/read/page-1.html> (дата обращения: 10. 08. 2017). Далее текст цитируется по этому источнику.

² Модель не-героя была уже апробирована Вампиловым в другой его пьесе «Прощание в июне», в которой Колесов заявляет Татьяне: «Прости... И послушай. Ты ушла, а я здесь думал и вот какое дело: нам надо остановиться... Я не Ромео. Мне только показалось, что я Ромео. Какой я к черту Ромео!.. В общем так: отбросим иллюзии, у нас с тобой ничего не выйдет... Все! Я не Ро-

Моменты схождения/противоположности между героями двух пьес намечены на уровне семантики мотивов, с ними связанных. Психологическое состояние главных мужских образов воплощается в мотиве *потери себя* (в самохарактеристике Ромео это звучит так: «Тсс... нет меня! Где ты Ромео видишь? / Я потерял себя. Ромео нет»; в вампиловской пьесе Кашкина констатирует: «Да-а, ты был другой человек, теперь я вижу»). В завязке до появления Ромео на сцене, о нем с беспокойством говорят родители: «Он – не скажу, что сам себе не верен, / Но так он необщителен и скрытен, / Так недоступен никаким расспросам...» [с. 8]. Желание уединиться, не рассказывать о своих переживаниях присуще и Шаманову. Его сожительница Кашкина неоднократно пытается вывести его на откровенный разговор:

К а ш к и н а . Ну серьёзно. Сколько мы знакомы? А ведь я про тебя ничего почти не знаю. А что знаю, услышала от других людей, не от тебя. Знаешь, даже немного обидно... Да нет, не беспокойся, пожалуйста, ничего я от тебя не требую... Но я хотела бы тебя понять.

Ш а м а н о в . Зачем, Зина, зачем понять?

К а ш к и н а . Зачем?.. Да хотя бы, чтобы не задавать тебе нелепых вопросов. В самом деле, ну почему бы тебе не рассказать мне про свою городскую жизнь?

Ш а м а н о в . Ни в коем случае. Стоит рассказать, и вопросов у тебя появится ещё больше, и они будут ещё нелепее. Уволь, Зина... Не обижайся, но у меня нет никакого желания исповедоваться.

Причины скрытности у героев, конечно, разные. Один страдает от неразделённой любви к Розалине (в приватном дружеском разговоре с Бенволио Ромео сам раскрывает причину своей душевной тоски: «Да, злее нет любви недуга. / Печаль, как тяжесть, грудь мою гнетёт» [с. 10]), другой впал в апатию из-за отсутствия веры в себя, в человека вообще; отсюда и нежелание Шаманова что-либо делать и неспособность на искреннюю привязанность к кому-либо.

В характеристике томимого безответной любовью Ромео в начале действия используется мотив *безумия* (Бенволио: «Ромео, право, ты сошёл с ума!» [с. 15]; Меркуцио: «Все это из-за бледной Розалины; / Его жестокосердная девчонка / Так мучает, что он с ума сойдёт» [с. 43]), это является отправной точкой для его последующих изменений. Состояние безумной влюблённости синонимично *ложной* страсти,

мео. У меня на это нет времени... Мне некогда, понимаешь?» См.: Вампилов А. Прощание в июне // Вампилов А. Избранное. Москва: Искусство, 1984. С. 54–55.

а *истинная* любовь дарует ему просветление сознания. Процесс перемен после встречи с Джульеттой засвидетельствован братом Лоренцо («Святой Франциск! Какое превращенье!», «Так измениться! Где ж бывала страсть?» [с. 41]), другом Меркуцио («Теперь с тобой можно разговаривать, ты прежний Ромео; ты то, чем сделали тебя природа и воспитание» [с. 46]) и отмечен в изменённой модели поведения и характере речи героя (в смене пафоса куртуазной поэзии на дружеские остроты).

Мотив *безумия* становится определяющим и у Вампилова в характеристике Шаманова, в процессе функционирования этого мотива фиксируются этапы изменения сознания, мироощущения и поведения героя. При выяснении отношений с Шамановым Кашкина рассказывает его «историю», которую она услышала от своей приятельницы. Он, как следователь, расследующий дело, неожиданно для всех решил добиваться справедливости в суде, но проиграл. Его собственная оценка своего поведения в прошлом категорична: «Не хорошо и не плохо. Это безумие», «Добиваться невозможного – в самом деле сумасшествие», «Биться головой об стену – пусть этим занимаются другие. Кто поможет и у кого черепок потвёрже», «Один против девяноста девяти – это шанс для умалишённых»). В настоящем же он «благоразумен», по словам Кашкиной. Финальная сцена (когда Шаманов звонит по телефону и сообщает, что будет выступать в суде) свидетельствует о том, что он возродился. Семантика *безумия* в контексте вампиловского произведения соответствует активной жизненной позиции, молодости, жизни. Очевидно, такие коннотации достаточно устойчивы в отечественной культуре со времён грибоедовского «Горя от ума».

Есть ещё одна любопытная параллель между произведениями Шекспира и Вампилова – в использовании характеристик «слепой» и «глухой». Помимо отдельных реплик Ромео («Увы, любовь желанные пути / Умеет и без глаз себе найти!»), брата Лоренцо («О, вижу я, что все безумцы глухи» [с. 69.]) знаменателен следующий диалог между влюблёнными:

Джульетта

Кто указал тебе сюда дорогу?

Ромео

Любовь! Она к расспросам понудила,
Совет дала, а я ей дал глаза [с. 35].

Отголоском этого диалога звучит фраза Валентины, брошенная Шаманову после признания в любви: «Вы один здесь такой: ничего

не видите... (*Неожиданно громко, с отчаянием.*) Вы слепой! Слепой – ясно вам? <... > (*с напряжением, изо всех сил стараясь улыбнуться*). Слепой... Но не глухой же вы, правда же?» [12]. И эти узнаваемые мотивные характеристики работают как минус-приём, подчёркивают неспособность Шаманова видеть/слышать/чувствовать – любить.

Помимо центральной пары, сложно соотносимой с шекспировскими влюблёнными, другие персонажи вампиловской драмы в той или иной степени принимают на себя функции разных героев пра-истории, хотя зачастую эти функции – неглавные. Пашка импульсивным характером, провокационным поведением похож на шекспировского задиру Тибальта (антагониста главного героя). Кашкина напоминает Розалину, она в результате оказывается «ложной невестой». Вместо двух пар родителей, представителей враждующих семей, у Вампилова есть только один отец невесты, но роль его в действии напоминает нам старшего Капулетти, особенно в диалоге с дочерью о возможном счастливом замужестве. Хороших, опекающая Валентину и с высоты своего жизненного опыта дающая ей советы, обнаруживает некоторое функциональное сходство с кормилицей Джульетты (помощник). В противоположность шекспировской традиции наделять персонажей вполне определёнными функциями (герой, ложный герой, помощники, антагонисты и т. д.) в современной драме привычна иная картина – усложнённой актантной модели и функционального полифонизма, когда один герой выполняет несколько сюжетно важных функций. П. Пави в «Словаре театра» обозначает несколько механизмов возможного усложнения актантной модели, в том числе демультипликацию, когда «актант представлен многими актёрами»¹. В связи с этим функция Париса, молодого графа, сватающего Джульетту, распределяется между двумя персонажами вампиловской пьесы – Пашкой и Мечеткиным. Один, подобно Парису, вступает в соперничество с Шамановым, второй ищет отеческой благосклонности Помигалова, отца Валентины.

Не только на уровне типологии героев и их функций обнаруживаются параллели между двумя пьесами. Не менее важна логика развёртывания событий, трансформации актантной модели. Между двумя пьесами есть несомненные созвучия на уровне сюжетных положений при различиях нюансов: признание девушки в любви, неполученная вовремя записка от возлюбленного, наличие «боковых» любовных историй (и у юноши, и у девушки есть параллельный любовный сюжет), сцена дуэли (у Шекспира в склепе Ромео сталкивается с Парисом

¹ Пави П. Словарь театра / пер. с фр.; под ред. К. Разлогова. Москва: Прогресс, 1991. С. 8–9.

в поединке, у Вампилова Пашка от ревности стреляет в Шаманова, но оружие даёт осечку).

Название первого варианта пьесы, «Валентина» (1970), является своеобразной репликой в творческом диалоге автора с Шекспиром. С одной стороны, в названии сохранялось имя собственное главной героини, с другой, – приём умолчания скрывал мужское имя, что принципиально меняло концепцию любовного сюжета и основную идею.

Напомним, что история Ромео и Джульетты развивается спонтанно и очень быстро. В экспозиции Ромео признается другу Бенволио в мучительности испытываемого им безответного чувства к Розалине («Да, злее нет недуга. / Печаль, как тяжесть, грудь мою гнетёт...» [с. 10]). Надежда встретить её заставляет Ромео с друзьями отправиться на бал в дом Капулетти. Первая половина действия у Шекспира связана с тем, что Ромео стремится к новой возлюбленной, судьба ему благоволит: ночь скрывает от посторонних глаз, позволяет убежать не только от преследующих друзей, но и остаться незамеченным представителями семейства Капулетти; Джульетта тоже в него влюблена, брат Лоренцо соглашается обвенчать. Преодолевая расстояние, разделявшее влюблённых, Ромео проявляет себя в первой половине пьесы активным, действующим героем. После кульминационной трагической сцены убийства Меркуцио и Тибальта инициатива переходит к Джульетте, которая в отсутствие Ромео разыгрывает смерть, чтобы избежать незаконного и нежелательного для неё замужества с Парисом.

Сила чувств, казалось, обеспечивала им возможность связать свои судьбы навсегда. В первой половине действия этому способствовал и фактор счастливой случайности, и природа (ночь укрывает Ромео от преследующих его друзей, когда он пробирается на первое свидание к Джульетте), и помощники (брат Лоренцо, кормилица). Но во второй половине действия несчастливое стечение обстоятельств возникает из-за незначительного расхождения героев во времени: чуть раньше до пробуждения возлюбленной принял яд Ромео, немного опоздал к пробуждению Джульетты брат Лоренцо. Это приводит к трагической развязке, но и к разрешению давнего конфликта между семьями.

Любовь у Вампилова – тоже предмет специальных размышлений, но она иного толка. Во-первых – это не дар, ниспосланный свыше, не испепеляющая страсть. Во-вторых, любовная история в пьесе не единственная. Когда Ю. М. Лотман, рассуждая о типологии сюжетных схем, появлявшихся к ходу исторического развития, говорил о линейном сюжете как результате «линейного развёртывания циклических

текстов», назвал в качестве одной из показательных характеристик этого процесса появление системы персонажей-двойников. Учёный приводил в качестве аргументации своей позиции комедии Шекспира¹. В сюжете трагедии «Ромео и Джульетта» наличие «пучка взаимно-эквивалентных имён» также не вызывает сомнения, автором задаются, как возможные, векторы развития судеб героев другие любовные линии (влюблённость Ромео в Розалину, сватовство Париса). Но то, что у Шекспира намечено контурно, создаёт *фон* для главных событий, у Вампилова – *главный* объект изображения. Любовь главных героев развивается параллельно другим несчастливым вариантам отношений между мужчиной и женщиной. Главная причина жизненного драматизма – не враждующие семьи, а многочисленные любовные треугольники, сложным образом соединяющие разных персонажей, мотивирующие на неожиданные поступки и проявления человеческой натуры. Каждый персонаж втянут в перипетии той или иной любовной истории. Дергачев много лет не может простить своей жене измену, свидетельством которой и вечным укором является её сын Пашка; Кашкина, молодая и привлекательная женщина, страдает от неразделённости чувства к своему сожителю Шаманову, Пашка безудержен в стремлении завладеть Валентиной. Валентине же, влюблённой в заезжего следователя Шаманова, предстоят самые непростые испытания. Какие-то любовные истории остались в прошлом (намёки Кашкиной на женщину, знавшую Шаманова раньше и оставшуюся в городе; слова Хороших об оставленной в городе жене Шаманова), другие являются источником постоянных недовольств, претензий, скандалов в настоящем (Кашкина/Шаманов, Хороших/Дергачев, Валентина/Пашка).

По мере разворачивания действия степень драматизма жизненных обстоятельств нарастает, возникают локальные стычки между разными персонажами. Состояние конфликтности, в которое погружены все окружающие, не ограничивается только любовными отношениями: Шаманов испытывает глубокое внутреннее разочарование в жизни, в самом себе; Кашкина страдает от нелюбви и непонимания; Пашка снедаем ревностью и собственнической любовью к Валентине; Дергачев и Хороших всю жизнь живут в состоянии непростительности и вины; Мечеткин обнаруживает неудовлетворённость собственной жизнью из-за отсутствия полагающейся в его возрасте и положении семьи; Еремеев не может обосновать своё право на заслуженную пенсию,

¹ Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 224–242.

страдает, в том числе, от отеческого одиночества; наконец, Помигалов беспокоится об обеспечении жизненного благополучия младшей дочери. В этом непреходящем, неизбывном жизненном драматизме любовь обречена. И не столько случай, сколько окружающие люди своей волей, желаниями, поступками способствуют тому, чтобы Валентина и Шаманов не были вместе.

Стоит отметить любопытную деталь: если про любовь Ромео и Джульетты знали только двое их помощников (кормилица и брат Лоренцо), им как будто помогали высшие силы, в вампиловской истории все местные жители тайно наблюдают за развивающимися отношениями между Валентиной и следователем. Ключевая сцена признания в любви открыта всем, в том числе Пашке, Хороших, а Кашкина прямо заявляет: «Наше окно напротив, так что извини...». А потому в их отношения вмешиваются и другие люди. Кто-то с добрым советом (Хороших), другие с ревнивыми претензиями и требованиями (Кашкина, Пашка), есть и те, кто молча наблюдает за происходящим (Дергачев, Еремеев).

Сходство между этими пьесами не столь очевидно с первого взгляда, так как сцены во многом разворачиваются в противоположном ключе. Автор сознательно отталкивается от первоисточника, смещает события во времени, меняет местами в хронологической последовательности, сложно распределяет функции между персонажами. Узнаваемые элементы любовного сюжета становятся поводом для инверсивного развёртывания действия по отношению к пре-тексту, для иных импульсов, проявлений человеческой натуры. Так, кульминационная сцена между друзьями Ромео и представителями семьи Капулетти (1-я сцена третьего акта), в которой словесная перепалка перерастает в реальный смертельный поединок, как в искривлённом зеркале отражается в вампиловской пьесе. Агональная сцена между главными соперниками-претендентами на любовь Валентины, Пашкой и Шамановым, разворачивается в самой середине действия. К этому моменту обозначились все драматические противоречия, выяснились отношения между персонажами. Там, где у Шекспира в силу вступал несчастный случай (убийство Меркуцио и затем Тибальта), у Вампилова и случай не приводит к настоящей трагедии. Доведённый до бешенства Пашка нажимает на курок, но осечка спасает жизнь Шаманова. Не только эта, но и другие катастрофичные сцены, характерные для подобного сюжета, – скандалы в семье Дергачева-Хороших, возможная месть отца за поруганную судьбу дочери – сходят на нет.

В ряду инверсивно развивающихся сцен показателен также эпизод с запиской. Мы помним, что заминка в передаче записки оказывается фатальной в шекспировской трагедии. У Вампилова в игру с запиской включается уже не случай, а человек, соперница, которая подслушивает разговор, хитростью заполучает любовное послание, меняет предполагаемый ход событий. Ещё один важный момент сюжета – брачная ночь и драматичная сцена *расставания* с молодой женой. В современной пьесе вместо этого есть внесценическая история о том, как Валентина уходит с нелюбимым мужчиной. О произошедшем за кулисами мы понимаем из сцены *возвращения*. Вместо соединения любящих сердец, у Вампилова – грубое насилие, эгоистичная собственническая любовь-страсть.

Финал современной истории драматург также выстраивает инверсивно по отношению к пре-тексту, избегая трагической развязки. В первой редакции пьесы героиня Вампилова добровольно уходила из жизни, что напрямую соотносилось с шекспировским финалом. Самоубийство Валентины, её человеческое подвижничество, «бытовой героизм» заставили окружающих задуматься о собственном существовании, невнимании к ближнему (Дергачев: «Мы виноваты... Все виноваты. Слышь, Павел... <... > Все причастные. Все будем отвечать»). Шаманов, перенимая за Валентиной эстафету, принимался чинить палисадник, и окружающие символично вставали, готовые ему помочь в этом.

Вторая редакция пьесы смещает акценты, следуя общей логике отказа от «литературности» сюжета. Трагичность чернового финала пьесы заменяется на более реалистичный исход, исключительность события на драматизм со-бытия. Противоречия жизни не снимаются автором окончательно. Трагедия личной жизни остаётся почти незамеченной односельчанами, одной из многих личных драм, ничего принципиально не изменивших в мире в целом. Потому, думается, в окончательном названии («Прошлым летом в Чулимске») акцентируется не столько время событий, сколько пройденность пути, то, что прошло. Наутро следующего за основными событиями дня Валентина привычно приходит на своё рабочее место, но, правда, позже всех остальных. В остальном – ничего не изменилось. Все так же в чайной завтракают Кашкина с Шамановым, Мечеткин, работает в буфете Хороших. Только Пашка и Еремеев собираются уезжать. Привычными жестами Валентина начинает чинить вновь сломанный забор, и единственный Еремеев ей помогает.

Инверсирование основных топосов, сюжетных мотивов шекспировской истории поддерживается и противоположным рисунком

пластического освоения сценического пространства, а также соответствующими мизансценическими ходами.

Не будет откровением мысль о том, что театральная сцена шекспировской эпохи имела особое строение. Для нас важно то, что конструкция сцены подразумевала «второй этаж», исторически возникший на месте галерей гостиного двора¹ и являвшийся впоследствии дополнительной сценической площадкой. Знание постоянного устройства сцены Шекспиром подразумевалось, и оформление сценического пространства почти не обозначалось в ремарках. У Вампилова же в авторской ремарке место действия описывается подробно. На основании очерченной картины можно установить сознательную ориентацию автора на сценическую модель XVI века: «Старый деревянный дом с высоким крыльцом, верандой и мезонином <... > На веранду дома выходят три окна и дверь, на которой прибита вывеска “Чайная”. Перед мезонином небольшой балкончик, и дверь на него чуть приоткрыта, внизу окна закрыты ставнями...». Сравнив это описание с реконструкциями «Глобуса», нетрудно заметить, что современная пьеса могла быть сыграна на той самой сцене: на среднем плане есть дополнительная площадка, веранда (сцены, происходящие на ней в вампиловской пьесе, могли быть разыграны в специальном выдвигающемся павильоне), мезонин с балконом и приоткрытой дверью вполне воспроизводит второй этаж шекспировской сцены. Здесь Ромео признавался в любви Джульетте, здесь же происходят немаловажные события и в вампиловской пьесе. Но если у Шекспира события разворачивались в различных локусах, попеременно и достаточно условно изображавшихся на сцене сменой досечек-вывесок, открытием занавеса павильона или окон на галереях второго этажа, основным, неизменным местом действия в пьесе Вампилова является описанная в первой авторской ремарке «Чайная», веранда и двор перед ней. Это открытое место в то же время отгорожено от внешнего мира, постройки ориентированы в центр площадки, что создаёт ощущение изолированного пространства «своего» двора, социального и психологического центра. И действительно, сюда сходятся с самого утра местные жители, все друг друга хорошо знают. Совместное бытие и переживание происходящих на их глазах событий создаёт чувство общей судьбы. Этот двор районного центра становится моделью мира, а местный социум – моделью общества.

События пьесы Шекспира разворачиваются на улицах Вероны, где все время есть опасность столкновения представителей двух кланов,

¹ Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира: учебное пособие для вузов. 2-е изд., испр. Москва: Дрофа, 2006. С. 98.

а также в доме Капулетти (либо снаружи – в саду под балконом, либо внутри – в комнатах, где проходит бал, встречается отец Капулетти с Парисом, а также в спальне Джульетты). На протяжении всего действия Ромео пребывает на «чужой» территории, в предвкушении потенциальной опасности. Во второй половине пьесы он на некоторое время пропадает из поля зрения (изгнан из города), а по возвращении в поисках своей жены оказывается в усыпальнице семейства Капулетти. Главный герой свободно передвигается по «географическому пространству» художественного мира. В традициях своего времени Шекспир (как и переводчики его произведения) крайне мало использует ремарки; помимо традиционных «входит» и «уходит» есть редкие замечания о том, к кому обращаются герои. На фоне такой пластически «невидимой» картины, значимым является факт перемещения Ромео по вертикальной оси сцены: он обращает свой взор и слово вверх, когда разговаривает с Джульеттой, стоящей на балконе, через этот же балкон он пробирается к ней в спальню и спускается обратно после венчания, а в финале сходит вниз в усыпальницу. Тем самым как бы следует за своей возлюбленной (он *движется*, а она – *находится*: на балконе, у себя в доме, в склепе). Джульетта «привязана» к своему дому, к семье. Она никогда не появляется на улице, изображается в пределах собственного дома, кроме сцены, когда идёт под благовидным предлогом на исповедь к брату Лоренцо, но и в данном случае идёт в дом к Отцу своему – Богу. И в сценическом пространстве она не то чтобы занимает одну конкретную точку-положение, но в её распоряжении оказывается совсем небольшой простор для перемещений. Женская фигура на сцене не является своеобразной доминантой, вокруг которой разворачиваются события. Подобный характер пластического решения обеих ролей связан с интерпретацией и функциональностью образов главных героев: мужчина преодолевает внешние препятствия, а женщина проявляет внутреннюю стойкость, она вынуждена справляться с социальными и психологическими преградами, что определяет глубоко драматичное звучание её роли.

Смерть молодых, лучших представителей двух семейств стала своеобразной искупительной жертвой. Над телами влюблённых два семейства примирились, восстановилась утраченная когда-то давно гармония. Молодые герои приобщились через свой земной путь к божественному миру, сохранив в процессе испытаний верность друг другу, данную перед Богом. Вероятно, поэтому так важна оказалась сценическая вертикаль в ключевых мизансценах пьесы.

Уже в первой сцене, являющейся завязкой любовной истории у Вампилова, на балконе мезонина появляется Кашкина. Отметим, что у Шекспира в решении этой сцены важно не только то, что Джульетта на балконе, а что она возвышается пространственно по сравнению с Ромео. Она недоступна, её принадлежность к высшим сферам имеет очень древнюю культурную традицию. В этом контексте вспоминаются картины из волшебных сказок, в которых прекрасная принцесса заточена в высокой башне. Прекрасная Дама, живущая в средневековом замке, также оказывается недостижима для воспевающего её рыцаря. В проекции на шекспировский текст эта мизансцена в пьесе Вампилова прочитывается как перевёрнутая, пространство семиотического верха оказывается занято не Валентиной, а другой женщиной, неистинной героиней. С Зинаидой Кашкиной герой уже какое-то время живёт вместе, не собираясь при этом оформлять отношения законным браком, и ни о каком единении душ между ними речи не идёт. Валентина же все время находится внизу, *рядом* с Шамановым, но тот, в отличие от Ромео с первого взгляда узнавшего свою любовь, её просто не замечает долгое время.

Даже последовательность появления героев современной пьесы символично меняется: первой мы видим героиню, которой принадлежит ведущая в действии роль, она задаёт импульс развитию отношений с Шамановым. Значительно позже на сцену выходит Шаманов. Первый диалог между ними показывает, что эти люди занимают принципиально разные жизненные позиции, кроме того, они пытаются не просто объясниться, но переубедить друг друга:

Валентина. Неправда! Увидите, они будут ходить по тротуару.

Шаманов. Ты возлагаешь на них слишком большие надежды.

Валентина. Да нет же, они поймут, вы увидите. Должны же они понять – в конце концов. Я посею здесь маки и тогда...

В начале действия он вовсе не готов к неожиданно открывшемуся чувству, к серьёзным отношениям. Синхронности в развитии их чувств, как и взаимности, изначально не наблюдается. Любовь Валентины и Шаманова не является такой абсолютной, как у их предшественников. Для Валентины это первая влюблённость, для Шаманова – скорее интерес к ней как к цельному человеку, неискоренимо верящему в людей. Своей скромностью и неотступной верой в человека она постепенно пробудит в нем желание откровенно рассказать о себе, своём прошлом. Этот диалог – путь преодоления, но не внешних препят-

ствий, как у Ромео, а внутренних, причём им же самим, Шамановым, и выстраиваемых. Услышав, что в него влюблена юная девушка, он испугался: «И вообще: ты ничего не говорила, а я ничего не слышал... Вот так». Между тем вопреки своему страху герой проследует за ней, а она отступит к середине сцены, спрячется за забором палисадника. В словах его ещё звучит убеждённости в невозможности происходящего, но характер пластического проживания этого диалога свидетельствует об обратном. Невербальная семиотика раскрывает сложный драматичный процесс духовного пробуждения. Он продолжает подступать к Валентине, сокращая дистанцию между ними, пока она не убегает во двор своего дома. Только после этого Шаманов уходит на веранду, в противоположном ей направлении. Они расходятся в разные стороны, диалог остаётся не завершён, у одного он вызывает смущение, у другой разочарование, и общее непонимание, как жить дальше, что делать. Вместо ясности, которую почувствовал при встрече с Джульеттой Ромео, здесь любовь вносит в жизнь ещё больший разлад, смятение чувств и мыслей.

В отличие от Ромео, активно перемещающегося в пространстве, местоположение Шаманова в центральной части действия является сценической доминантой. В отсутствие собственного дома большую часть времени герой проводит в «Чайной» – завтракает, выясняет отношения с Зинаидой, защищает Валентину от Пашки, разбирается с дебоширом Дергачевым, перебравшим вина, сталкивается в своеобразной сцене-дуэли с соперником. Ему сюда звонят по работе. Вокруг него зачастую разворачиваются важные события, к нему направлены внутренние импульсы разных персонажей (Кашкиной, Пашки, Валентины и других). И то, как развиваются его отношения с Валентиной, находит отражение, в том числе, в характере его пластического рисунка.

Сценическая площадка условно делится на своеобразные зоны между этими двумя героями. У Валентины есть *свой* палисадник в средней зоне сцены, притом что она *своя* и в «Чайной», так как работает там и почивает всех гостей, а также в доме отца, расположенном на переднем плане слева. Её передвижения по сцене совпадают с главной сценической диагональю от переднего левого угла через расположенный в центре палисадник вглубь сцены к веранде, что характеризует её как центральную героиню. Шаманов же на протяжении почти всего действия остававшийся в глубине сцены (на веранде) лишь в момент признания Валентины в любви оказывается у палисадника, а в финале выходит на передний план наряду с Пашкой, заявляя во всеуслышание,

что ночью *он* был с девушкой, и *он* увезёт её в город. Таким образом передвигаясь в сценическом пространстве главный герой также совершает переход по главной диагонали, но в обратном направлении. При этом он, как и Ромео, следует за возлюбленной.

На протяжении действия Шаманов как будто «не поспевает» за Валентиной, его душевные движения и действия навстречу любви развиваются в замедленном темпе. Позже, когда он осознает происшедшее и поспешит на свидание с Валентиной, уже не застанет её. Она, не надеясь на возможность каких-то отношений с Шамановым, уйдёт на танцы с Пашкой, а в финале обоим претендентам ответит отказом. Неземная любовь в таёжном райцентре не состоялась, но и земная тоже. Принципиальная невозможность гармонии мира, достигаемой благодаря божественному дару любви, требует и иного пространственного проживания этой истории. Если у Шекспира любовь была божественным провидением, у Вампилова – земное испытание, она всегда глубоко драматична. Герои сами решают – любить или не любить, выбирают себе любимого из тех, кто живёт рядом, сами несут ответственность за свой выбор. А потому здесь в большей степени важны не вертикальные, а горизонтальные перемещения героев. Судьбоносная встреча главных героев в одном месте и попытка построить отношения не обеспечивает разрешения общей конфликтной напряжённости, напротив, наметившиеся отношения между ними провоцируют других персонажей не на лучшие проявления характеров, что только осложняет общую ситуацию и приводит, в конце концов, к драматичному финалу.

Состояние мира у Вампилова не зависит от судьбы одного человека, это со-бытие частных драм и трагедий, иногда – фарсовых ситуаций, иногда – лирических моментов. История Валентины – одна из индивидуальных историй, прошедшая. Она ничего не меняет в общем течении жизни (в противоположность шекспировской любовной истории), жизнь продолжается, как будто ничего не произошло. А рядом с ней живут другие люди. Они не строят судеб, живут настоящим моментом, чаще всего – в ощущении неизбывной дисгармонии, драматизма. Помимо воли и желания героев, следствия их поступков противоречат целям (чтобы привязать к себе Валентину, добиться взаимности Пашка силой овладевает ею), слова, брошенные в порыве горячности и поступки, совершенные в моменты отчаяния, не говорят об истинных намерениях. Хороших, не дождавшаяся своего мужа с войны и родившая ребёнка от другого человека, всю свою жизнь не может вымолить прощения, а Дергачев, много лет прожив после этого с ней, никак

не может простить ей давнюю ошибку, заливая своё горе водкой. Каждый их диалог, даже начинаясь спокойно, перерастает в острый конфликт, обнажая семейную драму.

У Шекспира, на историю любви которого проецируются отношения Валентины и Шаманова, истина не доступна главным героям, они действуют, подчиняясь силе чувств, не в состоянии им сопротивляться. Драматизм ситуации определяется преодолением внешне обусловленных препятствий, мешавших соединению влюблённых. Веление сердца оказывается судьбоносным и верным с точки зрения мироустройства. Кровная вражда между семьями прекращается благодаря их любви и смерти.

Вампилов, делая Шаманова несостоятельным в функции героя-любовника, завершает его образ в иной логике. Аномальная пассивность героя связана с духовным кризисом, с трудностями в переоценке мировоззренческих установок, что Ромео было абсолютно чуждо. Благодаря Валентине он открыл в себе те личностные возможности, в которые уже не верил, почувствовал себя героем другой истории – борца за справедливость. Он и до этого совершал решительные поступки, характерные для такой роли, вопреки собственному самоощущению. Например, после приведённой нами сцены объяснения с Кашкиной друг за другом следуют эпизоды, в которых он поступает именно «как герой» – защищает девушку от назойливого ухажёра, разнимает драку между Пашкой и Дергачёвым. Но делал он это по *инерции*, а в финале принял *осознанное*, взвешенное решение выступить в суде в качестве свидетеля обвинения, довести начатое ранее дело до конца, добиваться справедливости, несмотря на обстоятельства и возможные трудности.

II

Текстологические разыскания позволяют судить о существенном смещении авторских акцентов в процессе работы Александра Вампилова над своей последней пьесой. Если изначально она задумывалась как история Валентины, что и определяло её первоначальное название, в окончательном варианте сказать, что развитие действия связано исключительно с судьбой молодой девушки, будет несправедливо. В разные моменты действия автор крупным планом показывает разные истории, что позволяет говорить о полифоничности действия.

Помимо шекспировского текста решение отдельных сцен, модели поведения персонажей ассоциативно вызывают в сознании ещё одну весьма интересную в плане интерпретации художественного кода этой пьесы Вампилова литературную параллель – с драмой М. Горького

«На дне»¹. Наиболее отчётливо горьковский контекст возникает в связи с развитием линии старика-эвенка Ильи Еремеева, «маленького человека» из тайги.

В вампиловедении неоднократно отмечали значимость образа Еремеева; стала уже традиционной его трактовка как «природного» человека², что сближает это произведение с «деревенской» литературой. В пьесе есть и природный фон, и символические детали (палисадник, в котором Валентина намеревается развести цветы), предваряющая история о жизни и работе Еремеева в тайге. «Натуральный» человек у Вампилова живёт по законам, не противоречащим *человеческой* природе, в гармонии с самим собой, с другими людьми.

Соглашаясь во многом с этой позицией, отметим, что обозначенной семантикой образ Еремеева не исчерпывается. Попробуем наметить ещё одну линию его трактовки: его сюжетная линия акцентирует проблему человечности, способности сочувствовать другому, помогать.

Известно, что философские размышления о бытийной сущности человека, его самосознании, отношении с миром в его социально-историческом, гносеологическом, аксиологическом аспектах составляют главное направление художественных исследований М. Горького на протяжении всего творческого пути. В письме К. П. Пятницкому он писал: «Какая вообще задача у литературы, у искусства? Запечатлеть в красках, в словах, в звуках, в формах то, что есть в человеке наилучшего, красивого, честного = благородного. Так ведь? В частности, моя задача – пробуждать в человеке гордость самим собой, говорить ему о том, что он в жизни – самое лучшее, самое значительное, самое дорогое, святое и что кроме его – нет ничего достойного внимания. Мир – плод его творчества, бог – частица его сердца и разума»³.

Активный герой является центром модели художественного мира Горького, при этом деятельность его персонажей может быть разного

¹ «Созвучие» художественных систем А. Вампилова и М. Горького было подмечено режиссёром Г. Товстоноговым, который работал над постановкой вампиловской пьесы: «Когда над ней работал, мне казалось, что там нельзя убрать даже запятой, я относился к ней так, как, скажем, к пьесам Чехова или Горького». См.: Товстоногов Г. Смена. Л. 1974. 31 декабря. № 305; О сознательных отсылках к горьковскому творчеству в драматургии А. Вампилова писали и исследователи. См., например: Сухих О. С. Мотив утешающей лжи в пьесах «На дне» М. Горького и «Старший сын» А. Вампилова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Филология. 2000. № 1. С. 56–61.

² Чербаева О. В. «Природный человек» в образной структуре пьесы «Прошлым летом в Чулимске» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2014. № 10. Ч. 2. С. 198–201.

³ Из письма А. М. Горького – Пятницкому К. П. (25 или 26 июля [7 или 8 августа] 1900, Мануйловка). [Электронный ресурс]. URL: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/pisma/pismo-110.htm> (дата обращения: 24.07.2017).

толка: от «вершителей истории» (герои романа «Жизнь Клима Самгина»), революции («Песнь о буреизвестнике») до устроителей промышленного дела («Фома Гордеев», «Дело Артамоновых»), от поиска жизненного пути, профессии («Коновалов»), служения людям («Мальва») до душевного разговора о судьбе другого человека (Лука в «На дне»). Продолжая одну из центральных тематических линий отечественной литературы о человеке (*маленьком* человеке, *лишнем* человеке, герое времени и т. д.) при явной ориентации на горьковское творчество Вампилов предлагает собственную концепцию человека в мире, в социуме, в культуре.

В начале действия в пьесах М. Горького «На дне» и А. Вампилова «Прошлым летом...» в устоявшейся, малопривлекательной жизни ночлежников и жителей райцентра появляется старик (незнакомый странник Лука и эвенк-охотник Еремеев). Собственно цели их прихода, характер поведения принципиально различны, но функции в действии позволяют нам связать их друг с другом.

Всю жизнь Еремеев прожил без документов в тайге, не ощущая в них нужды. С утратой близких людей (жена умерла, дочь уехала в город и забыла об отце) и приближением старости остро встал вопрос об отношении с государством, на которое он всю свою жизнь работал. Документы, необходимые для обеспечения его пенсии, отсутствуют, и он пришел в райцентр восстановить их. Лука живёт среди людей, но совершенно «незаметен» для государства, мало того, он сознательно скрывается от властей и документов также не имеет.

Оппозиционные аспекты двойственной темы *атомарности человеческого существования / внимания к человеку* по-своему находят отражение в логике действия обеих пьес, в жизнеустроительной / разрушительной моделях поведения персонажей, а также в многочисленных деталях художественного мира. Характерным в данном случае является отношение героев к общему жизненному пространству. По контрасту со всеми Лука, только придя в дом, берет в руки веник и начинает подметать, в то время как для остальных ночлежников это оказывается обременяющей повинностью (Актёр: «Сегодня баронова очередь убираться <... > я за других не стану работать»; Барон: «Мне некогда убираться... я на базар иду с Квашней <... > Настёнка подметёт...»; Настя: «Очень нужно... как же!»¹). Еремеев безвозмездно всю жизнь работал с геологами, сейчас помогает Дергачеву в ремонте столовой, берётся поспособствовать Валентине в обустройстве палисадника, что с точки

¹ Горький М. Собрание сочинений в 30 т. Т. 6. Пьесы 1901-1906 / АН СССР, Институт мировой литературы. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1950. С. 103-175. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

зрения других жителей – занятие бессмысленное (Помигалов: «Брось. Детством занимаешься...»); Хороших: «Твой он, что ли, палисадник этот?.. А главное – даром ведь упрямишься: ходит народ поперёк и будет ходить»; Дергачев: «Нравится девке чудить, пусть она чудит. Пока молодая»; Мечеткин: «Вот ещё тоже. Не палисадник, а анекдот ходячий. Стоит, понимаете, на дороге, мешает рациональному движению»; Шаманов: «Напрасный труд. <... > Потому что они будут ходить через палисадник»).

Витальное, жизнеустроительное начало, связанное с Лукой и Еремеевым, находит отражение в символике имени и характерных деталей. Вероятно, есть основания утверждать, как это делают некоторые исследователи горьковского творчества, что имя Лука восходит к *лукавому*, т. к. его слова – обман, сладкая ложь¹. С другой стороны, имя героя возводят к лат. *lucis* – свет, в русском языке близкое – луч², что также многократно отмечалось в горьковедении³. Эта семантика знаковым образом проявляется в авторских ремарках, предваряющих каждое действие и фокусирующих, помимо прочего, внимание на источнике света: в первом действии «рассеянный свет со стороны зала» равномерно падает на сцену и в одинаковой степени освещает всех представителей ночлежки. Местные обитатели каждый в своём углу занимаются своими делами. Им нет никакого дела ни до жизни другого человека, ни до его мыслей, мечтаний, болей. Поддерживая семантику разрозненности, пространство символически разгорожено на отдельные жизненные зоны (угол Пепла за перегородкой, больная Анна за занавеской).

По мере развития действия постепенно в разных уголках сценической площадки Лука вступает в приватные разговоры с жителями

¹ К л е щ . Правды он... не любил, старик-то... Очень против правды восставал... так и надо! Верно – какая тут правда? И без неё – дышать нечем... Вон князь... руку-то раздавил на работе... отпилить напрочь руку-то придётся, слышь... вот те и правда!

С а т и н (ударяя кулаком по столу). Молчать! Вы – все – скоты! Дубье... молчать о старике! (Спокойнее.) Ты, Барон, – всех хуже!.. Ты – ничего не понимаешь... и – врешь! Старик – не шарлатан! Что такое – правда? Человек – вот правда! Он это понимал... вы – нет! Вы – тупы, как кирпичи... Я – понимаю старика... да! Он врал... но – это из жалости к вам, черт вас возьми! Есть много людей, которые лгут из жалости к ближнему... я – знаю! я – читал! Красиво, вдохновенно, возбуждающе лгут!.. Есть ложь утешительная, ложь примиряющая... ложь оправдывает ту тяжесть, которая раздавила руку рабочего... и обвиняет умирающих с голода... Я – знаю ложь! Кто слаб душой... и кто живёт чужими соками, – тем ложь нужна... одних она поддерживает, другие – прикрываются ею... А кто – сам себе хозяин... кто независим и не жрёт чужого – зачем тому ложь? Ложь – религия рабов и хозяев... Правда – бог свободного человека! [с. 165-166].

Традиция интерпретации вредоносности ложного гуманизма Луки утвердилась и в школьной практике советского периода.

² Известно, что одно из первых, черновых, названий пьесы было «Без солнца».

³ Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Изд-во ТГПУ, 2001. С. 46-51.

ночлежки: утешает умирающую Анну, призывает Ваську Пепла начать новую жизнь с Наташей, рассказывает Актёру о лечебнице. Он проявляет искреннее внимание к проблемам, душевным переживаниям других людей и в этом смысле несёт благо, свет. Предваряя сцены душевных разговоров (диалог двух людей, «встреча» двух сознаний), автор отмечает в ремарке: «Ночлежка освещена двумя лампами (*курсив мой* – О. Р.): одна висит на стене, около играющих в карты, другая – на нарах Бубнова» [с. 127].

В четвёртом действии после убийства Костылева и исчезновения Луки устройство сцены по задумке автора меняется: все перегородки сломаны, ночлежники собираются за одним столом, выпивают (после убийства хозяина и ареста Пепла подобная ситуация понятна) и вспоминают «старичка». При этом «сцена освещена лампой, стоящей посреди стола» [с. 163], символически объединяющей всех вокруг одной проблемы – внимания и уважения к Человеку. Лука своим поведением позволил им увидеть возможность иного отношения друг к другу, изменить прежние мнения. Так, Клещ в противовес своим прежним убеждениям говорит: «Ничего... Везде – люди... Сначала – не видишь этого... потом – поглядишь, окажется, все люди... ничего!» [с. 169]. Драма личной судьбы у Горького связана с осознанием возможности другой жизни и невозможности её реализации по законам психологии личности или социальной детерминированности. Кто-то из горьковских персонажей не имеет возможности выбора (как умирающая Анна, ей остаётся верить только в справедливость загробного существования), однако большинство из них изображаются в моменты переосмысления себя в мире и своего пути. «У персонажей Горького нет цели в привычном для драмы смысле – цели, достижению которой была бы посвящена жизнь, деятельность. В соответствии с этим редуцируются основные единицы действия аристотелевской драмы – поступок, поворот событий; на их месте в эпической (*драме* – О. Р.) оказывается движение мысли во всех её формах: от первого импульса, удивления, вопроса самому себе, другим до попыток сформировать свои позиции. <... > Действие – изменение первоначальной ситуации – реализуется не столько в событийном ряду, сколько в сознании участников события. Целый ряд героев оказался способен задуматься, услышать других, воспротивиться общему, разрушающему человека ходу жизни, своему дальнейшему падению»¹. Но при этом ночлежники или не справляются с намеченными задачами (Актёр, Васька Пепел), или

¹ Головчинер В. Е. Указ. соч. С. 54.

смирятся, принимают себя в новом качестве (Клещ), и ни один серьёзно не меняет собственной судьбы. Именно процесс осознания своего пути в большей степени интересует автора, выводящего за пределы сцены все судьбоносные события (сцены ревности, убийства, самоубийства).

Теперь обратимся к образу героя другой пьесы. Еремеев появляется в райцентре с восходом солнца. Это обстоятельство может быть прочитано не только как следование традиции классической драмы, в которой действие умещалось в пределах одних суток, но и как отсылка к «природной» сути этого персонажа, он буквально вместе с солнцем просыпается. Еремеев находится на сцене только в утреннее и дневное время, а с наступлением сумерек уходит с Дергачёвым. Лишь в финале, на рассвете нового дня старичок вновь появится среди остальных персонажей.

В вампиловской пьесе важно противопоставление природного (солнечного, дневного) и искусственного освещения (ночного), отмеченное в авторских ремарках. Дневной свет освещал сцены-диалоги, в которых разные персонажи пытались договориться друг с другом, несмотря на сложные отношения (Хороших и Дергачев, Валентина и Шаманов, Хороших и Пашка и т. д.), понять (Кашкина и Шаманов), помочь друг другу (Еремеев и жители райцентра, Хороших и Валентина), объяснить свои намерения, в то время как под светом электрической лампочки разворачиваются наиболее драматичные сцены, обнажающие невозможность счастливых развязок.

В системе персонажей Лука и Еремеев являются самыми старшими, их жизненные взгляды задают определённую систему восприятия мира. Образ Луки трактуют часто как мудрого, знающего жизнь человека. В этом смысле он типологически близок горьковским старикам, представителям традиционного типа культуры, вещающим жизненные истины (старуха Изергиль, Макар Чудра – *рассказчики* из стилизованных «под фольклорные» легенды рассказов). На фоне остальных персонажей, заботящихся только о собственном спокойствии, благополучии, судьбе, Лука выделялся гуманистической жизненной философией. Ненавязчиво, без лишних слов он помогал тем, кто в этом нуждался: проявил искреннее внимание к умирающей Анне, посочувствовал Наташе, помог советом Пеплу, рассказал о возможных жизненных перспективах Актёру. Он видел в ночлежниках людей, достойных внимания («Мне – все равно! Я и жуликов уважаю, по-моему, ни одна блоха – не плоха: все – чёрненькие, все – прыгают... так-то. Где тут, милая, приспособиться мне?» [с. 115]; «А всё – люди! Как ни притворяйся, как ни вихляйся, а человеком родился, человеком и помрёшь...»

[с. 118]; «Эдак бросать? Он – каков ни есть – а всегда своей цены стоит» [с. 124]).

Роль Еремеева в действии принципиально отличается от Луки. Если горьковский персонаж сам являлся главным участником всех диалоговых сцен, составляющих центральную часть действия (утешал, советовал, рассказывал поучительные истории), то Еремеев – по большей части молчаливый свидетель разворачивающихся на его глазах любовных драм, которые также проявляются в сценах-диалогах в центральной части действия. Он не вмешивается в отношения Кашкиной и Шаманова, Хороших и Дергачева (хотя его втягивают в этот конфликт), не даёт советов. Его присутствие на сцене освещает все происходящее не в горьковском, «просветительском» смысле, а в символическом. Он занимает позицию вневходимости по отношению к конфликтному по сути социальному бытию. Намечая точки соприкосновения с пра-образом, Вампилов уходит от прямого сопоставления Луки и Еремеева, подчёркивает принципиальную разницу между ними (как и в другой сюжетной линии переосмысливает образы влюблённых: Валентина и Шаманов – *не* Джульетта и *не* Ромео), что соответствует общей логике смыслопорождающих структур этого текста.

Отталкиваясь от обозначенной актантной модели, современный драматург переворачивает её, меняя сюжетные обстоятельства и характер взаимодействия между действующими лицами. В его пьесе практически все персонажи внешне живут в благоприятных условиях, в отличие от горьковских ночлежников у каждого есть жильё, работа, стабильный достаток. Вампилов сосредотачивается на проблемах иного ряда (одиночество, непрощённые обиды, потеря смысла жизни, неразделённое чувство и т. д.), за которыми его герои не замечают драмы другого человека. Беспомощный старик Еремеев в определённый момент действия оказывается в центре внимания остальных. В отличие от Луки он сам нуждается в человеческом внимании, заботе, поскольку не знает государственных регулирующих механизмов. Он прожил жизнь в согласии с природой и людьми, рассчитывая на помощь людей, а не на государство. Каждый из персонажей пытается ему в чём-то помочь, посоветовать, но устроить его судьбу, решить проблему пенсии никому так и не удаётся¹.

¹ Этот тип героя, по-видимому, тоже восходит, к горьковским старикам, но иного типа. Нищие, выпрашивающие милостыню, например, дед Архип («Дед Архип и Ленька»), баба Акулина («Бабушка Акулина (набросок)»), оказываются на краю выживания, они живут среди людей, но люди их как будто не замечают.

Судьба одинокого, забытого всеми, в том числе детьми, старика вызывает в памяти и Самсона Вырина из пушкинских «Повестей Белкина».

Изменение функции героя очевидным образом влияет на характер освоения им сценического пространства, сценического проживания роли. Горький достаточно подробно описывает место действия в ремарках; на основании этих описаний можно реконструировать рисунок передвижений героев по сцене. Так, в первом действии Лука, входя в ночлежку с улицы (расположение этой двери автором не обозначается, по вероятности она может находиться посередине или с правой стороны), выходит в неё же (сени) или в кухню, в которую ведёт дверь с левой стороны. Все пространство сцены равномерно занято ночлежниками, у каждого есть свой угол (локус). И для Луки с самого начала отводят его место (за сценой):

Наташа (*указывая на дверь в кухню*). Туда иди, бабушка... [с. 115].

Однако остаётся Лука там недолго, его влечёт к людям. Можно предположить, что Лука, находясь в основном помещении ночлежки, либо сидит за круглым большим столом, стоящим посередине комнаты (это позволяло бы ему без затруднений обращаться к разным собеседникам), либо перемещается между локусами. Поскольку автор специально не останавливается на этом, можно предположить, что персонаж достаточно свободен в своих передвижениях. В этом он ничем практически не выделяется из остальной массы ночлежников, все перемещения здесь описываются автором несколькими характерными ремарками: *выходит в (из) кухню (и) или сени, выглядывает/слезает с печи, подходит к X, встаёт*. Большую же часть времени каждый из них *сидит на нарах/стуле*.

Исходя из специфики авторских ремарок в мизансценировании, здесь более важную роль играет богатая интонационная мелодика и выразительная жестикуляция героев. Характер каждого персонажа проявляется не столько в совершенных им поступках, участии в каких-либо событиях, но в выражении собственной позиции по тому или иному вопросу, в отстаивании своего мнения, в привлечении внимания к чему-либо или в реакции на что-то. Так, Лука впервые появляется на сцене в середине первого действия в сопровождении Наташи. Приход нового жильца не остался незамеченным (Бубнов (*Луке*). Был честной, да позапрошлой весной... [с. 115]; Пепел. Какого занятого старичишку-то привели вы, Наташа... [с. 116]). Для одних ночлежников он становится раздражителем (Клещ (*уходя в сени*). Ишь, воеет... тоже... [с. 117]; Пепел. Старик! Эй! <... > Ты. Не пой. [с. 117]; Барон. Это что ещё? Ты кто, кикимора? [с. 118]; Василиса. Прохожий...

тоже! Говорил бы – проходимец... всё ближе к правде-то... [с. 121]), другие более благосклонны к нему (Наташа, Бубнов). Оставаясь до конца второго действия в ночлежке, он постепенно знакомится с новыми людьми: заговаривает с одним, отвечает другим, отшучиваясь прибаутками или иронично комментируя поступки и слова местных постояльцев. Старик наблюдает за всеми как бы со стороны, подмечая нюансы поведения, отношения к жизни живущих в ночлежке.

Постепенно психологическое расстояние между Лукой и ночлежниками сокращается. На протяжении второго и третьего действия он ведёт себя довольно активно, все больше по своей инициативе ввязываясь в душевные разговоры (с Анной, Актёром, Пеплом, Настей), поднимая философские вопросы. Он проявляет себя как исследователь человеческой жизни. Интерес к человеку, мотивам его поведения заставляет его прислушиваться и присматриваться к происходящему. Его вовремя обнаруженное присутствие (по ремарке: «Пепел хватает его за шиворот и встряхивает. На печи раздаётся громкая возня и воющее пожевыванье. Пепел выпускает Костылева, старик с криком бежит в сени» [с. 138]) помогает Пеплу избежать роковой ошибки, убийства. Он же первый замечает смерть Анны и приводит за собой ночлежников, в том числе и её мужа.

В третьем действии впервые события разворачиваются не внутри ночлежки, а на улице, на замусоренном пустыре, где вновь собирается большинство ночлежников. Став к этому моменту уже своим, Лука оказывается в центре их внимания. Впервые на протяжении действия они собираются не рядом с ним, а вокруг него. На фоне его рассказов о доброте и правде затевается ключевой разговор между Пеплом и Наташей, после которого стремительно начнут развиваться драматичные события. В этой важнейшей в логике действия сцене Лука впервые вмешивается со своими советами в развитие отношений между Наташей и Васькой. Забывая о собственной безопасности, Лука активно вклиняется в разгорающийся конфликт, с целью предотвратить беду:

Лука. Василий – уйди! Видишь – подстрекает она тебя... подзадоривает – понимаешь? [с. 154].

Лука исчезает в разгар драки, в момент убийства Костылева его уже на сцене не будет, а в начале четвёртого действия в первых же репликах ночлежники вспомнят именно о нём:

Клещ. Д-да... он во время суматохи этой и пропал...

Барон. Исчез от полиции... яко дым от лица огня...

Сатин. Тако исчезают грешники от лица праведных!

Настя. Хороший был старичок!.. А вы... не люди... вы – ржавчина! [с. 163].

В горьковской пьесе при полифоничности действия с самой завязки наблюдался центробежный характер его развёртывания: каждый из ночлежников занимался своим делом, имел свои цели и интересы вне пределов ночлежки, их ничто, кроме общего места временного проживания, не объединяло. Ночлежка – замкнутое пространство, откуда герои стремятся выбраться (особенно остро эта проблема ощущается Актёром, Клещом). Лука единственный, кто *собрал* ночлежников вместе: сначала в начале третьего действия, а затем и в четвёртом, в общем разговоре о нём. В сознании каждого из ночлежников он оставил память о себе, зародил мысль о возможной, другой жизни и другом отношении к человеку.

Совмещение нескольких сюжетных линий в вампиловской пьесе потребовало от автора особой организации сценического пространства. В отличие от шекспировской истории любви, развивавшейся параллельно с сюжетом вендетты и представленной в логике поочерёдной смены камерных сцен между влюблёнными и массовых, у Вампилова на сцене на протяжении всего действия находится большинство персонажей¹, что напоминает сценическое решение Горького. Но в отличие от замкнутого пространства ночлежки у Вампилова основное место действия – улица, она вроде бы открыта со всех сторон, однако, герои ощущают отдалённость от мира. Это место для всех жителей райцентра не является временным, напротив, все, кто здесь находятся, не хотят по разным причинам его покидать: Валентина, в отличие от своих подруг-одногенок и старших сестёр, предпочла остаться здесь, видимо, из-за любви к Шаманову; Шаманов «застрял» в глухом местечке, пытаясь спрятаться от проблем, убежать от своей прежней жизни и от себя самого; Пашка, которого мать гонит в город, уезжать тоже не торопится, хотя остро ощущает собственную ненужность здесь.

¹ Единственная, пожалуй, сцена признания между Валентиной и Шамановым, разворачивающаяся без очевидных свидетелей, как оказывается впоследствии, стала предметом скрытого наблюдения. Об этом напрямую говорит Шаманову Зинаида: «*Наше окно напротив, так что извини...*»; «*А было на что посмотреть*»; «*Успокойся, никто этого не видел, кроме меня. Я одна наблюдала*». И этот эпизод не исключительный. Жизненные истории всех местных жителей развиваются на глазах друг у друга. Пришедший из тайги Еремеев также наблюдает за другими, не привлекая к себе внимания: «Еремеев присел на стул, сидит неподвижно». Мотивация его, однако, иная. Он не является заинтересованным лицом, как Кашкина или Хороших, радеющая за своего несчастливо влюблённого в Валентину сына. Он наблюдает за всеми подобно Луке, подмечая мотивы человеческого поведения и проявления характера.

Все действующие лица, как и ночлежники у Горького, собираясь в одном месте (веранда «Чайной», находящаяся в правом дальнем углу сценического пространства), имеют при этом свой локус: столики, за которыми сидят холостяк Мечеткин; спустившиеся ко всем Шаманов и Кашкина; за стойкой трудится Хороших; Валентина время от времени задерживается рядом с палисадником). Подобный принцип мизансценической организации, типологически соотносясь с горьковской пьесой, решает сходные задачи: когда на сцене одновременно разворачиваются разные сюжетные линии, есть общая тема, всех объединяющая, и персонаж, более других с ней связанный. Местоположение Еремеева на сцене (как и Луки) в окружении местных жителей задаёт основной тон в «аккордном» развитии гуманистической темы пьесы, *внимания к человеку*. Важно, что этот проблемный узел обсуждается в глубине сцены, на ограниченном участке сцены, а перед верандой, в центре сценической площадки, параллельно разворачивается драматичная история любви.

Относительная самостоятельность перипетий линий Дергачев / Хороших; Шаманов / Валентина, Шаманов / Кашкина, Валентина / Пашка так же, как у Горького, определяет центробежный характер развития действия. Образ Еремеева как бы собирает их. Он единственный находится на сцене ещё до появления остальных персонажей (*«У крыльца на веранде лежит человек. Устроился он в углу, незаметно. Из-под теплогрейки чуть торчат кирзовые сапоги – вот и всё. Сразу и не разглядишь, что это человек»*) и остаётся на веранде на протяжении всего первого действия. Вокруг судьбы эвенка Ильи завязывается спор о пенсии, в котором принимают участие практически все персонажи, выражая сочувствие, давая практический совет или скептически относясь к возможности благополучного финала. Но каждый из присутствующих на сцене в большей степени погружён в свои собственные проблемы и мысли, вспоминает о несчастном старике мимоходом. Уход этого персонажа со сцены смещает акцент в развитии действия, в центре внимания после этого поочерёдно окажутся Шаманов, Валентина, Пашка. Но при этом из-за сцены будут регулярно доноситься звуки инструментов, гомон, мотивом звучащая песня пьяного Дергачева (*«Это было давно, лет пятнадцать назад..»*), не позволяющие забыть о сопричастности Еремеева и его товарища на протяжении всего действия. Они постоянно будут рядом с основными событиями (ремонтить помещение чайной, уходить домой к Дергачеву и возвращаться). События второго действия начинаются вечером того же дня. Разговор Хороших

с Валентиной о перспективах молодой жизни в большом городе будет продолжен закончившими работу Дергачёвым и Еремеевым о том, что надо уезжать из райцентра в тайгу. Здесь, в небольшом поселении перспектив решения жизненных проблем нет. Еремееву же принадлежит важнейшая роль в финальной мизансцене, согласно ремарке он единственный помогает Валентине восстанавливать вновь сломанную калитку палисадника.

У Горького развитие действия в драме связано было с процессом осознания себя, пониманием возможности строения своей судьбы, изменения отношения к себе и другим людям. Вампилов же ставит своих героев перед иным выбором. Его герои понимают, что личностные стремления, цели далеко не всегда приводят к желаемым результатам, что мир состоит из сломанных судеб и нереализованных счастливых сюжетов. Не имея возможности предвидеть исход событий, человек должен принимать жизненные решения. Герои ставят перед собой личностные задачи не в плане построения судьбы (это бессмысленно), а в личностном выборе. В мире не просчитываемых, вероятностных жизненных путей важны не столько события, сколько самоопределение, жизненная позиция (Шаманов соглашается выступать на суде, несмотря на то, что убедился прежде в неразумности и безрезультатности этого шага; Валентина – в том, что палисадник надо чинить, Еремеев возвращается в тайгу, Пашка уезжает в город и т. д.). Человек в ответе не за собственную судьбу, а за собственную личность. Индивидуальные усилия по осознанию себя, ответственный выбор собственного пути на фоне релятивного мира уравнивает бессмысленность бытия, ответственность остаётся за человеком.

Сравнительный анализ пьес показал, что мысль о любви к человеку, как источнике духовного обогащения личности, звучит в драме Вампилова в новом, достаточно далёком от шекспировского и горьковского, прочтении. Драматург системно выстраивает анти-историю, моделирует сюжет и образы персонажей на не-соответствиях с прецедентными текстами. Не меньшую роль в этом процессе играет пластический рисунок каждой роли, понимание мизансценической логики. Штрихами, иногда более очевидными, обозначая литературный фон, автор демонстрирует отказ от чистой литературоцентричности. «Литературная стереофония» соединяется здесь с глубоким психологическим анализом образов персонажей, переживающих драму осознания обыденности и преходящего характера событий жизни. Подобная художественная

стратегия задаёт вневременный масштаб конкретной бытовой ситуации, частной драмы.

Своеобразие повествования в романе Б. Климычева «Томские чудеса»

Чернявская Юлия Олеговна

Произведения Б. Климычева (1930–2013) тесно связаны с Томском и его окрестностями. Писатель хорошо знал историю города, виртуозно используя «томский код» в своих книгах на уровне топографии, быта, биографии известных в городе личностей. Об этом уже писали критики, обращавшиеся к творчеству писателя. Так, В. Яранцев говорит о «факторе Томска» в его произведениях. Однако, по словам критика, «нельзя назвать Климычева и писателем сугубо томским, замкнутым на своем городе, своей биографии»; «его реализм как подлинный, не сводящийся к фотографированию, генетически породнен с мифом и анекдотом»¹.

Роман «Томские чудеса», написанный в 1994 году, посвящен детству автора-повествователя – 30–40-м годам XX века и состоит из отдельных глав, каждая из которых представляет собой законченный рассказ, повествующий о каком-либо случае из жизни главного героя или близких ему людей.

Этот автобиографический роман отличается от более поздних произведений писателя, таких как «Любовь и гнев вора Подреза» (1997), «Кавалер де Вильнев» (2002), «Прощаль» (2007), носящих ярко выраженный авантюрно-приключенческий характер. Повествование в «Томских чудесах», хотя и включает авантурные мотивы, более объективировано, конкретно-описательно.

Первая глава носит название, соответствующее месту проживания героя – «Тверская, 5»; в ней подробно описывается дом, в котором прошло его детство, соседи, нравы и быт «слободки», населенной выходцами из окрестных деревень. В последующих главах так же подробно описывается топография близлежащих районов города, события, связанные с известными каждому томищу топонимами. Создается ощущение, что повествователь пытается воссоздать старый Томск, исчезающий в результате реконструкции. Стремление запечатлеть уходящий

¹ Яранцев В. Климычев Борис Николаевич. [Электронный ресурс]. URL: http://towiki.ru/view/Борис_Николаевич_Климычев (дата обращения: 11.02.2019).

навсегда мир, связанный с самыми ранними (и потому дорогими) воспоминаниями также является характерной чертой мемуарной литературы. По мысли П. Флоренского, «...основная коммуникативная цель автобиографии – сохранение во времени (в коллективной памяти) информации о своей жизни, события которой служат предметом воспоминаний. В автобиографии, таким образом, три основных “героя”: быстротечное время, которое пытается остановить автор, его собственное “Я”, полнота раскрытия которого может быть различной, и память, которая сохраняет мир прошлого и “надвременное” единство и тождественность “Я”»¹.

События в первых главах романа описываются сквозь призму восприятия героя-ребенка, в основном, не сопровождаются нравственно-этической оценкой, объяснением мотивировки действий того или иного персонажа; однако в финале дается комментарий повествователя, умудренного жизненным опытом и оценивающего произошедшее с дистанции прожитой жизни и личного опыта. Совмещение двух точек зрения – героя-ребенка и взрослого, дистанцированного во времени, является одной из особенностей автобиографической прозы: «... для текстов автобиографических и “автопсихологических” произведений характерно разделение, “расслоение” я повествователя на “я” описывающего субъекта и “я” – объект описания»². Дистанция между автором-участником и автором-повествователем узнается благодаря прямому указанию: «О, Марфа Баканас! – восклицал Есманский, и меня поспешно выставляли с кухни. Но я ухитрялся подслушивать»; «Вспомнил я рассказы о том, что дядя с собаками ел из одной чашки...»; «На нашей кухне звучало немало преданий о легендарных налетах...»³.

Повествователь нарочито подчеркивает наивность воспринимающего сознания героя-ребенка: «Эта самая Марфа распорядилась женщинами, втыкавшими в шляпки красные розы. Вечерами женщины стояли у наших ворот. И здесь загорался во тьме красный фонарь, чтобы мужчины не заблудились <...> Несмотря на более чем юный возраст, я все же думал, что на месте этого бедолаги поискал бы иную жену»; «Мать грозила соседке страшными карами, говорила, что отравит ее и кота Ваську. Мне мерещилась Никитична, валяющаяся на полу

¹ Цит. по: Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: учебное пособие. Москва: Флинта, 2017. С. 11.

² Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы. С. 102.

³ Климычев Б. Томские чудеса. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.proza.ru/2004/10/22-162> (дата обращения: 15.04.2018). Здесь и далее текст цитируется по этому изданию.

рядом с мертвым же котом. Темные глазки соседки уже остекленели, а во рту еще дымится папироса-гвоздик»; «Вообще-то я облек свой вопрос в деликатную форму. Задал маме вопрос. Правда, люди в женском отделении отличаются от тех, что в мужском? Или это только так кажется?». Умудренный опытом повествователь подчеркивает не только наивность воспринимающего сознания ребенка («более чем юный возраст»); но и красочность, яркость образного восприятия героя («темные глазки соседки уж остекленели», «во рту дымится папироса-гвоздик»). Детское сознание рисует в воображении яркие картины, выходящие за пределы реального, обыденного.

Наивному детскому мировосприятию противопоставляется «взрослый» авторский комментарий, отличающийся большей степенью абстрагирования, обобщенности: «Мы говорим про детство – золотая, безмятежная пора. Подумайте: если у ребенка кто-то сломал любимую игрушку, разве для него это не то же самое, что ваша поломанная жизнь? <...> Хрупкое создание входит в жизнь, и всюду, на каждом шагу поджидают его огорчения, разочарования, беды, опасности. Преимущество у него перед вами только одно: у него больше времени осталось для несбыточных мечтаний и надежд»; «И вот – ни Игуменки, ни Вики, ни Коляши. Мимо “Герценой бани”, проносятся один за другим огромные грузовик, обдавая всё сизым чадом. И всё страшнее мне жить здесь, на родине своей».

В рефлексии взрослого уже нет красочных и ярких картин. Его восприятие отличается от детского будничностью; исполнено пессимизма: с возрастом повествователь уже расстался с иллюзиями молодости, утратил способность украшать с помощью своей фантазии реальный мир.

Чем дальше во времени описываемое событие, тем красочнее и ярче оно представлено в повествовании, более того, некоторые истории, слышанные повествователем в детстве, обнаруживают характерные черты анекдота, мифа (В. Яранцев), авантюрно-приключенческого романа¹. Близость к этому жанру может проявляться на разных уровнях: персонажей, сюжета, пространственно-временном и других. С точки зрения В. Яранцева, герои прозы Климычева «...всегда на грани преступления и подвига, они криминальны и героичны, жадны до жизни, не домоседы, а скитальцы, бродяги, все без исключения нужные и интересные автору»².

¹ Бахтин М. М. К исторической типологии романа // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. С. 188–197.

² Яранцев В. Памяти Бориса Климычева // Сибирские огни. 2013. № 10. [Электронный ресурс]. URL: sibirskieogni.pf/content/pamyati-borisa-klimycheva (дата обращения: 15.07.2018).

Специфические особенности главных персонажей писателя уже становились объектом критики (например, С. Заплавного, А. П. Казаркина). Автор так отреагировал на критические отзывы в свой адрес: «[С. Заплавный] пишет, что в моих романах героизируется авантюризм, а это вне традиций русской литературы... Только я не героизирую авантюристов, а показываю людей, которые от обиды и боли творят иногда зло. А это – как раз в традициях отечественной литературы...»¹.

Герои Б. Климычева совершают действия как бы predetermined их авантюрно-приключенческой природой. Брат матери дядя Петя – авантюрист по своему складу характера. Повествователь не даёт предыстории своего дяди, не объясняет, как и под влиянием каких факторов складывался тип донжуана и игрока. Полной противоположностью брата-авантюриста выступает в произведении его сестра, высказывающая недовольство по поводу его проделок. Все приключения дяди Пети заканчиваются для него плачевно, тем не менее, едва выпутавшись из одной истории, он сразу же ввязывается в другую. Романная история героя представляет собой череду анекдотов: два дня дядя голым сидит на крыше, спасаясь от обманутой женщины; прячется от милиционеров в диване, на котором сидят работницы ресторана; играет с блатными на деньги и выигрывает золотые часы. Он постоянно меняет личины, притворяясь, переодеваясь, примеряя различные маски. Дядя в полной мере соответствует образу героя плутовского романа, не имея биографии в прямом значении этого слова. Этот образ дан в своей неизменной сущности и потому утрачивает реалистические черты. Как и полагается герою-авантюристу, он становится игрушкой обстоятельств и собственной авантюрно-плутовской природы. Неслучайно поэтому, на наш взгляд и то, что морально-этическая оценка действий дяди со стороны рассказчика отсутствует. Она может выражаться в реакции его матери, но в этом случае дистанцируется от голоса повествователя, в том числе и посредством включения прямой речи. Однако, переадресовывая оценку другому персонажу (матери), автор не выносит ему собственный приговор. Более того, сам стиль повествования, обилие красочных подробностей, позволяют предположить, что Климычев любит своего героя, его удалю, ловкостью, способностью попадать в самые невероятные ситуации и с фантастической изворотливостью из них выходить.

То же самое можно сказать и о других, столь же колоритных персонажах авантюрного пласта – братьях отца Володе, Саше, Евгении,

¹ Климычев Б. Ответ писателю. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.proza.ru/2005/02/28-202>. (дата обращения: 6. 06. 2018).

кавказце Самсоне. Их истории представляют собой ряд исключительных событий, выходящих за рамки реалистического повествования. Так, дядя Володя попадает в лесную избушку к скопцам, промышляющих убийством заплутавших путников и уходит оттуда живым и невредимым; выживает после расстрела, а затем мстит офицеру, проводившему экзекуцию; отбивается от пятерых налетчиков и т. п.

Характерной чертой является отсутствие развернутого описания внешности героев. Персонажи даются самыми общими чертами, подчеркивающими главное качество: дядя Петя красив и изворотлив, дядя Володя обладает невероятной физической силой и выносливостью. Отсутствие развернутых портретных и психологических характеристик обусловлены главной функцией персонажей – развития авантюрного сюжета. Сюжет развивается кумулятивно, путем нанизывания отдельных историй, авантур, связанных образом героя. В центре внимания всегда действие, поступок, а сам роман представляет собой череду необыкновенных событий.

Рассказчик не был свидетелем авантур, участниками которых являлись дяди Володя и Евгений. Истории эти, судя по всему, рассказывались в семье, передавались в устной форме, обрастая фантастическими подробностями. Не следует забывать и о том, что все истории воспринимаются ребенком, склонным приукрашивать событие, произошедшее в отдаленном прошлом. Семейные предания возникают в среде, формирующей героя, и на их характер влияет множество факторов – от ближайшего окружения до творческого воображения повествователя, демонстрирующего способность преобразовывать грубую действительность, превращая её в поэтический вымысел. Быт, в котором живет герой, пронизан поэзией и творчеством: соседка рассказывает ребенку сказки; сосед сочиняет политические стишки; блатные поют частушки; родственники и друзья рассказывают о невероятных приключениях во время застолий и т. п. Все это и является «лабораторией», подготавливающей создание легенды авантюрного характера.

В главе «Первый камушек» рассказывается о том, как летним днем вся семья отправляется в лес, на природу: «Окраина, восход солнца, и на лавочке под березами в лучах восхода сидят необычайно красивые, белокурые, голубоглазые и чернобровые парень и девушка.... Одеты были по-старинному: она – в сарафане, он в вышитой рубаше с пояском. Они держали друг друга за руки и нежно смотрели друг другу в лицо. Честное слово, я тогда почувствовал своим детским сердцем всю беспредельность этой нежности». Далее упоминается о том, что эти

староверы – брат и сестра, любившие друг друга, покончили самоубийством. Получается, фактически одного взгляда на красивую пару, одетую в старинную одежду, слов матери, осуждающей кержаков, оказалось достаточным для того, чтобы появилась легенда о трагической любви. Заканчивается история следующими словами: «После не раз я бегал к тому домику на бугре, заглядывал в ограду, надеялся увидеть эту красивую парочку. Но в ограде никого не было, да и окна в домике были заколочены досками крест-накрест». Характерно и то, что начинается глава топонимической легендой о красавице Томе и Ушае¹. Одна история подготавливает другую, одна из них становится своего рода сценарием, формой, для создания другой, не менее поэтической.

Сам автобиографический герой не обладает ни силой, ни выносливостью, о чем не раз упоминается на страницах романа: «...в мои три с лишним года печальной жизни мне давали от силы полтора. Я это переживал весьма болезненно, кто же не мечтает – поскорее вырасти?»; «Меня била дрожь, я метался по комнатам, гремел заслонкой и матерился, мать до этого случая даже и не подозревала, что я так здорово умею матюгаться. Но что-то я должен был предпринимать?»; «Такая давка началась, что я подумал: пусть буду хоть пятисотым лишь бы живым. Хлеб кончился в тот самый момент, когда подошла моя очередь». После смерти отца мальчик становится мужчиной в доме, ощущая свою слабость и несостоятельность в столкновении с враждебным и страшным миром. Отсюда, на наш взгляд, героизация сильных и ловких людей, способных выйти победителями из самой безнадежной ситуации, преодолеть смерть (дядя Володя, дядя Петя). Если смерть дяди Володи и Самсона сопоставима с гибелью героя (Владимир Николаевич погибает в результате взрыва, хотя в свое время его не взяли ни пули, ни топоры; безоружный Самсон отбивается от налетчиков), то дядя Петя выходит за пределы романа, превращаясь в мифологического персонажа.

Время в романе делится на мифологическое или идиллическое (соотносящееся с ранним детством) и реалистическое/ историческое (связанное с реалиями довоенного и военного быта). Идиллическое время связывается с образами изобилия и счастья (застолья с песнями

¹ В романе Климычева эта легенда дана следующим образом: «Князь Тоян застал дочь с пастухом, велел убить его. Тома утонула в большой реке. А Ушай переплыл ее, побежал вдоль малой речки. Воины настигали. Поднял он огромный камень, кинул. Так возник Первый Камушек. На бегу, пастух метнул еще один камень, который тоже стал утесом. Ушай настигли, но он утопился в малой речке, которая с тех пор зовется Ушайкой».

и танцами, рыбалка, всевозможные игры и приключения). Время историческое – с оскудением и всевозможными напастями. Переломным моментом оказывается сцена ареста отца, с этого момента повзрослевший герой становится свидетелем и участником событий.

Изменение точки зрения, взгляда героя меняет и характер повествования с авантюрного на реалистический. Так, описание убийства, свидетелем которого становится персонаж-повествователь, уже лишено ореола героизма и исключительности, как это было в описании гибели Самсона, дяди Володи и Евгения. Повествование становится натуралистичным, утрачивает свою красочность и остроту. Если истории, слышанные рассказчиком в детстве, рисовали в его воображении удивительные и яркие образы, то в более зрелом возрасте они лишаются своей занимательности, становятся обыденными и обрастают отталкивающими подробностями: «...из-за угла выскочил дядька в гражданском пиджаке, в галифе и кирзачах. За ним гнались два красноармейца с винтовками, стреляли и вопили: “Ложись!...” Дядька подтянулся на заборе, уже ногу на него занес, но хлестнуло пулями в спину, он обмяк, повис на руках и свалился в пыльную траву».

На смену ярким и колоритным фигурам приходят лишенные героического ореола персонажи. Даже блатные, образы которых в первых главах романа были окутаны авантюрно-приключенческим флёром, лишаются своих исключительных черт, а сами события начинают оцениваться с точки зрения этико-моральных норм. Теперь уголовники осознаются как угроза жизни не только своей собственной, но и жизни матери и воспринимаются резко отрицательно. В этом смысле показателен разговор с чекистом Сашкой, в котором рассказчик прямо спрашивает чекиста, почему тот не убил налетчиков, и высказывает по этому поводу свое неодобрение.

Герои, описываемые в предвоенное и военное время, остаются теми же – это соседи и уже немногочисленные родственники. Однако в романе всё меньше остается места для приключений, а все действия героя и его матери (именно они оказываются в центре повествования) сосредоточены вокруг одного стремления – выжить; все основные события связаны именно с этим.

Время в идиллическом пласте носит, в основном, условно-формальный характер. Точная привязка во времени отсутствует, когда речь идет о событиях из жизни героических дядей – Володи, Пети, Евгения. Даже когда относительная датировка появляется (например, расстрел дяди Володи приходится на время, когда власть в городе поочередно

захватывали то белые, то красные, а зубы дяде Саше выбили в день открытия вокзала Томск–1 в 1917 году), то это указание достаточно условно. Событие носит индивидуальный, личностный характер и никак не соотносится с осмыслением исторических событий в целом.

Историческое время привязано к конкретным событиям в жизни героя – арест отца, первый год в школе и связаны с проблемой физического выживания героя и его матери. Основные описываемые в этой части романа локусы – дом, который уже не выполняет функцию защиты; магазин, где можно отоварить карточки; баня, где можно хоть как-то согреться. Даже река, дарившая столько радости в детстве, теперь ассоциируется со смертью. В главе «Вечер был, сверкали звезды...» рассказывается о том, как герой, пытаясь как-то заглушить чувство голода, решает сварить кисель, но в итоге выливает недоваренную пищу, т. к. в проруби, из которой он набирал воду, был обнаружен труп убитой старухи. В главе «Последнее танго» в проруби обнаруживают труп его приятеля-баяниста. То же самое можно сказать об окружающем природном пространстве. В главе «Прекрасная маркиза» герой предпринимает путешествие в село Зоркальцево за картошкой. Оказавшись в заснеженном поле, герой чуть не погибает: «Бор кончился. Впереди была обширная равнина, темнело. И никто меня не обогнал, никто не попался навстречу. И где это Зоркальцево? Может, я заблудился? Здесь и замерзну?»

Само пространство сужается, разбивается на отдельные локусы – баня, магазин, дом. При этом образ самого дома дробится на отдельные квартиры, углы, т. к. теперь уже нет былой дружбы с соседями, совместных посиделок и т. д. Люди живут в постоянном страхе и отчуждении. Чередой идут рассказы о соседях, знакомых, обычных горожанах, арестованных как «враги народа». И опять же непосредственная оценка событий принадлежит матери. Она открыто обвиняет сотрудников НКВД в произволе во время ареста отца; Сталина в том, что творится в стране в целом. Отец в большей степени склонен отделываться уклончивыми фразами («там разберутся»), и даже после возвращения из тюрьмы не осмеливается рассказать сыну о том, что с ним произошло.

Отдельный акцент делается на событиях 1941 г. В главе «Четвертое событие» упоминаются реалии первого военного лета. Начинается глава с тревожного описания метеорологических происшествий: «В жаркий день появились в небе, за клубились тучи, ударил град величиной с яйцо, а затем пошел снег. Бабка Федоренчиха сказала: – Будет скоро

смертушка всем нам за грехи наши!». Затем описывается убийство человека в «кирзачах», свидетелем которого стали главный герой и его приятель. Следом идет упоминание о том, что в цирке начали показывать фильмы, и, наконец, четвертое событие, описываемое достаточно подробно – пожар, в результате которого сгорел томский цирк.

Конкретное указание даты и года, когда произошло событие, делают повествование более реалистичным, историчным, но не перерастает истории отдельной семьи, личного, индивидуального восприятия. Событие осознаётся как катастрофа по отношению к самому рассказчику – арест отца, например, ставит его в неловкое положение перед одноклассниками: он не знает, можно ли ему будет идти в школу, а арест семьи Марковичей воспринимается в первую очередь как личная драма – герой хотел повидать Лиду Маркович, девочку с необыкновенно красивыми глазами. И от всего этого остаются только воспоминания, которые возникают при виде знакомой вещи, дома, кровати: «Из неё меня, ребенка, поднимали ночью люди в форме пограничников. Стучали, надрываясь, сердца матери и отца. Была трагедия. Но всё прошло, а кровать осталась».

Автор-повествователь, дистанцированный от происходящего десятилетиями и возрастом, снабжает отдельные главы заключениями общего характера. Например, в главе «Самсон из скобяного»: «Я думал о том, что, да, жили-были бы мы не здесь, а где-то там, возможно, никто никого не убивал бы, еды было бы больше, одежды тоже. Но тогда не было бы ни Томска, ни его старинных домов, ни сосен, ни черемух. Жили-были бы мы там, нам хотелось бы сюда, потому, что без Алтайской, без Юрточного было бы так тошно, никакая еда в горло не лезла бы».

«Детская моя кровать»: «Таковы фантасмагорические будни нашей жизни. Здесь не поклоняются праху предков, человек превращается в дым, в туман. Здесь убивают друг друга якобы во имя высоких идей, а на деле – из эгоизма».

«Финшампань»: «В этих, ныне немощных, телах, возможно, было прежде столько энергии, сколько в вас никогда не было и не будет! Не смейся горох над бобами! погоди, государство тебе ещё не так обломает бока! И зубы выхлестнет, и кости все переломает. Да и доживешь ли ты вообще до дядиных лет? Подумай!».

Чем дальше во времени описываемое событие, тем необычнее и колоритнее герои, ситуации. Чем взрослее становится повествователь, тем реалистичнее, обыденнее, «страшнее» оказывается жизнь и тем

трагичнее восприятие происходящего. В то же время, по мере взросления персонажа-повествователя все больше конкретизируются элементы городского пейзажа. На смену мифологическим «улице красных фонарей», реке, картинам природы приходят сгоревший цирк, школа, дом, теряющий свой статус защиты, берега.



ГЛАВА III

ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ И ДУХОВНАЯ ТЕМАТИКА В НОВЕЙШЕЙ СИБИРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Глава посвящена осмыслению духовных и философских вопросов в современной литературе для детей. Исследуются проблемы возрождения архаичных жанров в детско-юношеской литературе (школьная драма, жития святых) и их рецепция современной юной читательской аудиторией. Монографические и обзорные исследования позволяют сделать вывод о разновекторности сибирской детской литературы, развивающейся в диалоге с самыми разными культурными традициями (гуманистическими, религиозными, философскими).

Ключевые темы и мотивы «Антологии для детей» Красноярского края

Губайдуллина Анастасия Николаевна

В 2017 году в Красноярске вышла из печати «Антология литературы для детей»¹. Составители характеризуют её как «наиболее полное издание произведений авторов Красноярья» [с. 3] и изначально причисляют к классу двухадресной литературы, рассчитанной, с одной стороны, на «педагогов, писателей, библиотекарей и родителей» [с. 3], с другой – на «детей школьного возраста» [с. 6]. Сразу отметим, что тексты антологии не равны по своей художественной ценности; некоторые из них более слабые, вторичные в выборе художественных средств, носят подражательный характер. Однако именно объёмный литературный массив и широкий временной срез (самое раннее из опубликованных произведений написано в 1941 году, в то время как наиболее поздние созданы в 2010–2015 годах²) позволяют увидеть изменение литературной «карты» Красноярского края и общие черты прозы и поэзии разных десятилетий.

¹ Антология литературы для детей / сост. О. Гуляева, М. Стрельцов, В. Овчаренко, Л. Рождественская, Н. Омелко. Красноярск: ИД «Класс Плюс», 2017. 320 с. *Далее художественные тексты цитируются по этому изданию.*

² В антологии не проставлены точные даты написания произведений, но примерные годы создания можно восстановить из сведений об авторах, размещённых в конце книги.

В данной главе обзорного характера планируется провести мотивно-тематический анализ включённых в антологию произведений и выделить ключевые, повторяющиеся элементы. Соотношение темы и мотива мы понимаем, вслед за И. В. Силантьевым как сложные отношения включения / пересечения: «Совмещение представлений о мотиве и теме происходит по той причине, что сами феномены тесно связаны друг с другом. Действительно, тема развёртывается в повествовании посредством выраженных в нём мотивов. Поэтому характерная (традиционная) тема требует развёртывания характерных (традиционных) мотивов. Но и мотив невозможно представить вне тематического начала. Мотив без темы – это не более чем чистая идея перемены»¹.

«Антология литературы для детей» включает тексты 58 человек. Текстовые блоки неравновесны: некоторые авторы представлены одним стихотворением, тогда как другие – несколькими произведениями. Есть те, у кого опубликованы в одной подборке и проза, и поэзия. В антологию включены произведения разных жанров: бытовая проза (например, М. Корякина), сказки (В. Нестеренко, Л. Рычкова), прозаическая миниатюра (Е. Жарикова), лирическая поэзия (А. Дудин, Н. Ива), отрывки из поэмы (М. Тарковский, О. Аксёнова), поэтическая азбука (Н. Анишина), загадки (К. Ерёмин, М. Радкевич).

И. Ю. Кудинова, изучая литературный образ Красноярска XX века на материале нескольких произведений «взрослой» прозы (В. Астафьева, Р. Солнцева, Э. Русакова), фиксирует устойчивость конфликта город – природа, а также отмечает признаки образа этого сибирского города как места несвободы, заточения. «В “красноярском тексте”, пожалуй, наиболее проявлен историко-культурный генетический груз, связанный с дополнительной специализацией территории как места ссылки», – свидетельствует автор статьи². В антологии, адресованной детям, мотив несвободы, разумеется, редуцирован, но противопоставление урбанического и природного пространства в прозе и поэзии второй половины XX века сохраняется. «Димка, обжигаясь горячим чаем, с завистью поглядывал на собаку, слушал неторопливый разговор охотников и в который раз уже удивлялся, как люди добреют на природе» (М. Корякина «Филия» [с. 105]).

Тема природы реализуется, в первую очередь, с помощью разных мотивов единого инварианта «тайга». Тайга, в мотивном отношении, –

¹ Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. Москва: Языки славянской культуры, 2009. С. 14.

² Кудинова И. Ю. Сибирский город в художественной литературе // Дискуссия. 2012. № 6 (24). С. 26.

это и возвращение домой, и своеобразный «ключ», помогающий определить своего и чужого, и преодоление одиночества. В рассказе Т. Булевич «Дети, птицы и лосёнок» герои проходят ускоренный путь сближения с тайгой: от невежества и страха перед ней – до познания и родства с лесом. В начале рассказа тайга для детей – *terra incognita*. «В день рождения Егора и Ильи светило яркое весеннее солнце, весело гомонили птицы, и Дмитрий Юдин решил повести своих пятилеток в звенящую весной тайгу, которая начиналась сразу за забором огорода и казалась малышам таинственной, страшноватой и неприступной». И далее: «По малолетству близнецам строго-настрого было наказано мамой Людой, да ещё со страшилками, чтобы и нога их туда не ступала» [с. 41]. Знакомство с тайгой начинается с мифологизации. Отец напоминает детям греческий миф о Дедале и Икаре, который в общем контексте рассказа усиливает идею опасности и желанности познания. Однако постепенно страшный миф превращается в «другие сказки» [с. 42]. В рассказе даётся натуралистическое описание жизни полярных крачек, соек, филина, глухой и обыкновенной кукушки; дети находят токовище глухаря и первые подснежники. Вторая половина рассказа – одомашнивание тайги, её соединение с жизнью людей – это вскармливание лосёнка Вальки. Финал рассказа утверждает амбивалентные отношения сибиряка с тайгой: невозможность существовать отдельно и, одновременно, неспособность к полному слиянию. «Так они (*человек и лось* – прим. автора раздела) долго и близко общались, наслаждаясь неожиданной и счастливой встречей, понимая друг друга, разговаривая на языке идущих от сердца доверительных звуков и выразительных телодвижений.

Потом медленно и неохотно расходились в разные стороны, будто зная, что никогда уже их тропы не пересекутся» [с. 51].

Природа противопоставляется городу как наполненное пространство – пустому. При этом речь может идти о полноте как материального мира, так и мира событий. В лирической прозе А. Немтушкина «Звонкое лето» тайга именуется «кормилицей» и отождествляется с долгим летом. Кумулятивная интонация зарисовки позволяет объединить в одностороннем тексте множество примет природного мира (белые ночи, глухари, куропатки, стойбище, овраг, омуток, саранка, тальник, красная смородина, голубика, комары...) и, вместе с тем, перечислить гармоничные ритуалы человеческой жизни в природе (собрания у костров, «ёхорьё» – хороводный танец эвенков, рыбалка, пение народных песен...) [с. 168]. Зарисовка имеет признаки циклической

композиции. Она начинается с размышлений мальчика Амарчи об уходящем лете: «Если бы всегда было лето, сытно жили бы, можно было б вечно играть у реки и в лесу!» [с. 167], а заканчивается народной песней, знаменующей наступление нового лета. Финальная фраза (перед песенным куплетом): «Летом нам сам Харги не страшен!» [с. 168]. Харги в мифологии северных народов Красноярья (тунгусов, эвенков) – хозяин нижнего мира; дух, который отводит умерших в мир мёртвых¹. Таким образом, идея цикла, реализованная композиционно, лексически («вечно играть у реки и в лесу») служит в зарисовке А. Немтушкина для создания мифологической картины мира, где умирающая и возрождающаяся природа даёт человеку всё необходимое, защищая его от смерти.

Несколько иначе реализуется идея природной полноты в стихотворении долганской писательницы Огдо Аксёновой «Новости». В стихотворении описана встреча двух братьев, один из которых живёт в интернате в посёлке, а другой – в стойбище. Брат, приехавший из тундры навестить второго, рассказывает многочисленные новости: «Собака поймала / Песца на дороге. / Стал очень капризным / Олень однорогий. // Мама мне сшила / Сакуй меховой / Папа принёс куропатку домой» – и так далее [с. 8]. Речь идёт уже не только и не столько о множественности предметов, сколько о развёрнутом событийном ряде. В противовес ему, брат, живущий в урбанизированном посёлке, молчит; он словно существует в бессобытийном мире. Рефрен: «Слушал мой брат, / Строганину строгал» [с. 8] – необходим для передачи связи человека со своим родом и природным космосом, в который он включён. Мотив связи с тундрой и тоски по дому становится ведущим в поэме О. Аксёновой «Тундровичок», пять глав которой представлены в антологии. В каждом из стихотворений поэмы главный герой, мальчик Уйбача, находит в городе предмет, напоминающий ему о доме. Мальчик одушевляет механистические объекты цивилизации: «Скорый поезд, как олень. / Ночь бежал и целый день» («В поезде») [с. 11]; «Маленький Уйбача / От испуга плачет, / Слёзы льёт из глаз: / Землю нашу прячет / Самолёт от нас. / Самолёт пузатый, / Толстый, как налим» («В самолёте») [с. 10]. Город показан как мёртвая природа: «Уйбача увидел / Оленя в музее, / И кинулся мальчик / Оленю на шею. / Ласкает и гладит: / “Олень из Сыгдаско, / Я знаю, / Со мной ты пришёл / Повидаться!”» («В музее») [с. 11]. Синюю скатерть он сравнивает с морем, апельсиновые шкурки – с деревянными рыбацкими лодками («В городе») [с. 9]. Создаётся ощущение омертвления и информационной пустоты городского

¹ Василевич Г. М. Харги // Мифы народов мира. Москва: Сов. энциклопедия, 1980. С. 1047.

пространства в противопоставление живущему, изменчивому в своём постоянстве природному космосу.

Природу в книге в полной мере можно называть «космосом», поскольку она характеризуется упорядоченностью, чёткой иерархией. Человек является лишь одним из элементов этого порядка и должен осознавать границы своего влияния. Так, в рассказе А. Немтушкина «Дедушка, иди своей дорогой...» [с. 169] описана ситуация нарушения природной иерархии. Браконьеры убивают медвежат и становятся жертвами мести разъярённой медведицы. Медведь («амикан») назван «дедушкой», «полуэвенком». Он – мифологический родоначальник, контролирующий соблюдение негласных лесных законов.

Многие тексты антологии, как прозаические, так и лирические, воспроизводят черты онтологической картины мира, вступая между собой в своеобразный диалог. Так, мотив творящей, вечно создающей природы проявлен в стихотворениях Э. Ахадова «Родники» [с. 36], Г. Бояркиной «Ручей» [с. 40], С. Кузнечихина «Как поймать большую рыбу» [с. 134], С. Рябца «Капелька-дождинка» [с. 236]. Названные стихотворения объединяет не только мотив воды как стихии созидания мира, «первоначала, исходного состояния всего сущего, эквивалента первобытного хаоса»¹, но и идея антропоморфизма природы, а также её способности к общению. Природа уподоблена человеку: «И тянулась к ним река, / словно к жилке у виска...» (Э. Ахадов «Родники»), «И та, как мать его родная, / Обнявши синюю волной, / В ладонях ласково качает, / Вихор погладив голубой» (Г. Бояркина «Ручей»).

Если опираться на биполярную концепцию города, разработанную Ю. М. Лотманом, то Красноярск в «Антологии литературы для детей» преимущественно представлен как город эксцентрический (в противопоставление концентрической модели), то есть не центральной, а периферийный, окраинный. «Здесь актуализируется не антитеза земля / небо, а оппозиция естественное / искусственное. Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что даёт двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращённости естественного порядка – с другой»².

В свете указанной близости человека и леса, закономерно, что природное пространство вплотную приближается к человеку, существует в симбиозе с ним. Природа – это не только неосвоенная, дикая тайга. Городу противопоставляется также деревня как естественная, природная

¹ Аверинцев С. С. Вода // Мифы народов мира. Москва: Сов. энциклопедия, 1980. С. 198.

² Лотман Ю. М. Символика Петербурга // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2000. С. 321.

среда обитания, предельно соединённая с лесом. Во многих произведениях детство героя проходит в селе или лесничестве, и деревенское время осмысливается как идеальный период детства, который невозможно сохранить. Так, в фантастическом рассказе С. Кузичкина «Воспоминание о белом журавлике» мальчик у деда в лесничестве дружит с журавлём. Журавль символически отождествляется с освобождением, с полётом: «Мне снился один и тот же сон. Мы летим с журавликом высоко-высоко в небе, обгоняя проплывающие облака. Облака расступаются, и перед нами появляется необъятная даль с множеством маленьких, как звёзды, огоньков. Мы летим среди этой темноты, и чувства страха и восторга одновременно переполняют мою душу <...> А потом я вижу город далеко-далеко внизу и чувствую, что начинаю падать» [с. 126]. Онейрическое падение фабульно оборачивается потерей журавлика, оказавшегося представителем инопланетной расы, и *взрослением*. Взросление передано через мотив потери. Основная тема произведения – тема инициации – разворачивается вокруг образа деревенского ребёнка, утратившего в определённый миг способность к полёту: «внук лесника с белой птицей» [с. 127] после исчезновения журавлика сразу возвращается в город, и смена пространства обусловлена общей темой потерянного детства.

В своеобразный диалог с фантастикой С. Кузичкина вступает иронический рассказ М. Валеева «Общежитие для скворцов». Если в первом рассказе утверждается мотив гармоничного детства в слиянии с природой, то в рассказе Валеева явлено разрушение связи с ней. Мальчику в школе дают задание сделать скворечник, он обращается к папе за помощью, но отец не умеет мастерить домики для птиц и не понимает цели задания: «— Почему скворечник-то? – спросил Мурашкин, не отрываясь от газеты. – Почему не табуретку? Или разделочную доску» [с. 52]. Мурашкин воплощает тип человека, подвергнувшегося влиянию цивилизации, который «кроме ручки и калькулятора, другого инструмента в руках и не держал» [с. 53]. (Дополнительная ирония рассказа создаётся благодаря контрастирующим образам родителей; мать поддерживает хозяйство, ремонтирует теплицу, а отец – глава семейства – не способен управляться с молотком и стамеской). Отец последовательно пытается схитрить, обмануть (выдав за дом для птиц посылочный ящик); купить скворечник и, наконец, они с сыном выгоняют из будки пса, чтобы поселить туда скворцов. Слово «общежитие», введенное в название рассказа, становится своеобразным определением

неустроенной жизни вне природы как вне своего дома (общее житьё как чужое, коммунальное пространство).

Мы видим, что этика существования не ограничивается естественностью, следованию природе; в прозе и поэзии также утверждает важность труда. В ряде произведений, таких как: «Серёжкин паровоз» А. Щербакова [с. 290], «На зелёном покрывале» Л. Федорчак [с. 277], «Двор» А. Третьякова [с. 272]; «Сказка о коте и Саше» М. Тарковского [с. 255], «Станешь мужчиной» О. Аксёновой [с. с. 9], «Подарок Деду Морозу» З. Кузнецовой [с. 132], В. Нестеренко «Луч солнца и девочка» [с. 176] – основным является мотив совместного созидания и поиска своего дела, своего предназначения.

Некоторые из произведений имеют претексты в классической детской литературе. Так, стихотворение А. Щербакова «Серёжкин паровоз» интертекстуально перекликается со стихотворением В. Маяковского «Конь-огонь». Сказка З. Кузнецовой «Подарок Деду Морозу» не только названием, но и фабульно перекликается со сказкой В. Одоевского «Мороз Иванович» (являющейся, в свою очередь, авторским переложением народной сказки). Сравним начало произведений:

В. Одоевский «Мороз Иванович»

З. Кузнецова «Подарок Деду Морозу»

В одном доме жили две девочки – Рукодельница да Ленивица, а при них нянюшка. Рукодельница была умная девочка: рано вставала, сама, без нянюшки, одевалась, а вставши с постели, за дело принималась: печку топила, хлебы месила, избу мела, петуха кормила, а потом на колодец за водой ходила.

А Ленивица меж тем в постельке лежала, потягивалась, с боку на бок переваливалась <...> Встанет, попрыгает, да и сядет к окошку мух считать: сколько прилетело да сколько улетело¹.

В одной деревне у бабушки было две внучки: Дашенька и Машенька. Даша всегда помогала бабушке, поливала цветы, мыла посуду, а Маша сидела целый день у окошка и считала ворон [с. 132].

¹ Одоевский В.Ф. Мороз Иванович. Москва: Качели, 2018. С. 2.

В сокращённом и осовремененном варианте сказка несколько изменяет основную идею. У З. Кузнецовой обе девочки получают подарки независимо от их трудолюбия (в данном случае речь идёт не о сокровищах, а о мобильных телефонах), но работающая Даша кроме материальной награды получает в качестве подарка ещё и радость заботы о другом (о бабушке, о Дедушке Морозе). Мотив «радостного, бескорыстного труда» присутствует и в сказке В. Нестеренко «Луч солнца и девочка». Авторская концепция труда утверждается в нескольких прямых высказываниях: «Всё это придаёт нам хорошее настроение, когда мы трудимся. А работа тогда спорится, когда делаешь её с лёгким сердцем» [с. 178]. И далее: «– Трудолюбие не вещь, оно в карманах не валяется, и украсть его невозможно. Оно рождается вместе с младенцем, растёт и крепнет вместе с малышом заботами его родителей и близких. Но зародыш трудолюбия можно засушить в ребёнке от безразличия к воспитанию малыша и навсегда потерять его от безделия» [с. 179]. Девочке Лиле, по сюжету, приходится преодолеть недоверие окружающих к её труду, и в этом ей помогает солнечный луч.

Мотив бескорыстного труда в детской литературе второй половины XX века, включённой в антологию, интересен тем, что труд приближает человека к природе, находит ему место в едином космосе. Например, в поэтической подборке А. Третьякова каждый персонаж исполняет собственную роль: кот поёт песни («Кот») [с. 268]; воробьи берегут дом («Для меня они свои –/ Домовые воробьи. / Хоть зимою воробей / Замерзает, голодает, / Но на юг не улетает.../ Любит дом свой – хоть убей!» «Воробей» [с. 269]); сверчок радуется другим песнями («На нём, должно быть, старый / Затасканный жилет, / А он играет даром, / Не нужен даже свет...» [с. 272]). Лирический герой подборки выполняет двойную роль. Он, с одной стороны, – рассказчик, который должен сохранить этот мир и передать его другим в полноте («Снова видится наш двор... / Как по щучьему веленью, / Там с утра звенит топор – / Разлетаются поленья <...> Что-то можно и стереть. / Что-то можно и замазать. / Но что рос я при дворе, / Это всем понятно сразу» («Двор») [с. 272]). С другой стороны, герой «в ответе» «за весну» («На улице солнце весеннее светит...» [с. 273]) – то есть он ощущает причастность к красоте мира и должен сохранить её: «Здесь – все мои лужи, весна – вся моя!». В стихотворении С. Лыткина «Завизжала пилорама...» [с. 144] труд для юного героя является оправданием собственного существования. Он начинает утро по сигналу чужого труда: «Завизжала пилорама, / Значит утро, мне пора». Рыбалка осознаётся лирическим

персонажем и его друзьями не как развлечение, но как вклад в общее дело. Поэтому финал стихотворения подчинён торжественной интонации общественной морали: «Нас встречают дяденьки, / Смотрят одобрительно: / – Вот подмога маменькам, / Ну, скорей бегите. / Но идём степенно мы, / Чтобы все увидели, / Что не зря на свете / Дети у родителей» [с. 145].

Парадоксальным образом тема труда не опровергает идеи радости, свободы и со-природности, поскольку труд является единственным возможным способом существования для всех онтологических существ. Во многих стихотворениях антологии используется метафора по действию, позволяющая соотнести природное явление с конструктивной человеческой деятельностью. Так, зима в стихотворении К. Ерёмкина «обучает писать» в своей тетради («Завела зима тетрадь...» [с. 65]); солнечный луч в стихотворении Д. Лысенко прошивает платье («Летнее солнце светит в окно» [с. 143]), метель у В. Неизвестных «стирает» («И сена клоч старательно трепала, / Как будто бабы в проруби бельё», «Детство») [с. 163]).

Если обобщить сказанное выше, то исследование произведений 1950 – 80-х годов, включённых составителями в антологию, даёт возможность утверждать, что детская литература Красноярского края этого периода следует общим тенденциям развития русской литературы второй половины XX века. В ней можно найти конституирующие признаки онтологической и деревенской прозы, онтологической лирики, «...главным и сущностным являются мир, природа, жизнь, род, рождение, семья, труд, порядок, смерть, память, опыт. Данные феномены в их системной взаимосвязи и воплощают красоту мира, малой и естественной частицей которого есть и будет каждый из живых. Поэтому тематической, ценностной, этической и риторической функций слова для выражения красоты мира вполне достаточно, следовательно, использование и акцентирование приёмов индивидуальной стилистики здесь может быть опасным, избыточным, неорганичным, противоречащим основам мироощущения автора, подрывающим доверие к нему читателя. Такая избыточность может рассматриваться им как попытка стать больше своего народа, как выход из традиции, как гордыня и соблазн быть не собой, а другим, как стремление угодить “чужим”, как утрата самодостаточности, самоуважения в народном космосе»¹. В некотором смысле, отсутствие индивидуальности текстов, типичность,

¹ Комаров С. А., Юдинцева Е. Л. Феномен молчания в русской и русскоязычной онтологической повести 1970-х годов // Вестник Тюменского государственного университета. Филология. 2014. № 1. С. 124.

повторяемость мотивов и образов может быть объяснена именно следованием традиции, высокому канону нравственно-дидактической детской прозы и поэзии.

В произведениях, написанных на рубеже XX–XXI веков и вошедших в антологию, противопоставление урбанизированной и естественной (деревенской, природной) жизни уже не актуально. Онтологическая картина в творчестве авторов нового времени уступает место игровой модели. Знакомые реалии флоры и фауны дополняются экзотизмами. Африканские мотивы обнаруживаются в произведениях Н. Арбатской «У меня в руках – банан...» [с. 20]; М. Валеева «Кокос» [с. 54]; А. Дудин «Мартышкины детишки» [с. 61], «Картина» [с. 62]; М. Мельниченко «Стал мобильным крокодил...» [с. 149]; О. Нежежиковой «Кактус» [с. 164]; И. Потехина «Про еду» [с. 211], «На склоне лет, как чудо-клоны...» [с. 212]; Л. Рычковой «Кактусы» [с. 231]; А. Черкасовой «Лев» [с. 278], «Обезьяна» [с. 280]. Обращение к экзотическим образам, на наш взгляд, несёт не только образовательную задачу – познакомить детей с отдалённым миром, расширить кругозор. В первую очередь, такие образы помогают достичь эффекта «остранения» (В. Шкловский). Обратимся к двум стихотворениям разных авторов:

Александр Дудин. Картина

На стене висит картина.
На картине натюрморт:
Три огромных апельсина
И ещё ванильный торт.

Экзотические фрукты:
Вот – кокосы, вот – банан,
Незнакомые продукты
Из далёких южных стран.

Земляничное варенье,
Виноградная лоза...
У меня от удивленья
Разбегаются глаза.

Ах, какая это драма...
Только я на стул залез,
Подошла тихонько мама:
– Ешь, мой мальчик, геркулес.

Анна Черкасова. Обезьяна

Хорошо быть в Африке
весёлой обезьяной:
Целый день гримасы корчить,
прыгать по лианам.

И на завтрак кушать
сладкие бананы,
А не за столом сидеть
с тарелкой каши манной.

Стихотворения различаются композиционно и образно. Но в них есть родственное противопоставление условного мира и реальности. Авторы обращаются к хорошо знакомому детской литературе сюжету «ребёнок не ест кашу» и пытаются дать ему новую литературную жизнь, используя на уровне образной системы контраст между незнакомым, далёким, чужим и – привычным, устойчивым. Неслучайно в стихотворении А. Дудина используется слово «удивление»: главным становится не следование определённому правилу, а поиск разных вариантов поведения, сопоставление знакомого и неожиданного.

В прозе и поэзии ценится не дидактика, а казус, курьёз. В абсурдном рассказе М. Валеева «Кокос» отец с сыном пытаются справиться с тропическим фруктом. В рассказе используется приём усиления (мотив деструкции подобен тому, который, например, использует Виктор Голявкин в рассказе «Сплошные чудеса»), гиперболизация: «Мы с сыном подвели итоги нашего пробного вскрытия заморского фрукта. Они оказались неутешительными. Во-первых, мы на неопределённое время остались без нашей мамулечки. Во-вторых, даже по приблизительным подсчётам стоимость испорченного нами имущества, включая соседское, инвентаря и инструментов намного превышала стоимость этого проклятого кокоса. В-третьих, все члены нашей семьи, включая ни в чём неповинного кота Дмитрия, а также один сосед получили травмы различной степени. А в-четвёртых, мы так и не попробовали, каков же он на вкус, этот кокос?» [с. 58]. В этом произведении прямая воспитательная интенция сведена к нулю. Зато усилен развлекательный компонент, который сопровождается деконструкцией смысла и постмодернистской иронией.

Игровая эстетика текста имеет следствием отказ от натуралистического правдоподобия. Если в произведениях 1960 – 70-х годов животные персонажи, даже имеющие антропоморфные черты, вели себя реалистично, то в текстах более современных авторов они обретаются сказочную «вольность»: крокодил глотает мобильный телефон (М. Мельниченко «Стал мобильным крокодил...»); слонов клонируют (И. Потехин, «На склоне лет, как чудо-клоны...» [с. 212]); «Кот Царапка ест бананы, / Любит кофе с молоком, / Принимает с пеной ванну, / Носит кепку с козырьком» (А. Машукова «Царапка» [с. 146]); в лесу живёт «розовый ёжик Клаус» (И. Ситников «Боря в стране зверюшек» [с. 273]). Появляются фэнтезийные существа и мотивы, характерные, в большей степени, для европейской сказочности. В сказке С. Кокоурова «Звезда» маленькая звёздочка ищет своих потерянных родителей

(интересно было бы сравнить это произведение со сказкой О. Уайльда «Мальчик-звезда»). В творчестве Р. Карапетьяна и Е. Тимченко присутствует образ дракона (Р. Карапетьян «Домашний дракон» [с. 84], «Дракон» [с. 93]; Е. Тимченко «Мой любимый дракон» [с. 260], который связан с торжеством игры, непослушания, шалости как необходимого условия детской жизни: «Будет он висеть на люстре / И плевать пламенем, / Будет он с весёлым хрустом / Грызть ботинки мамыны» («Домашний дракон»).

Нельзя говорить о том, что в детской литературе XX века ранее не было сказочной тенденции: перевёртыши, варианты сюжетной игры знакомы русской литературе ещё с начала прошлого века, достаточно вспомнить стихотворения К. Чуковского, С. Маршака, Д. Хармса. В данном случае мы говорим о преобладающей тенденции, которая позволяет увидеть тематическое изменение в рамках одной антологии. На наш взгляд, анализ образов и мотивов свидетельствует о смене эстетической парадигмы, и «Антология литературы для детей» Красноярского края фиксирует это изменение.

Жанровое своеобразие пьес о святых для детей сибирской писательницы Р. В. Кошурниковой

Макаренко Евгения Константиновна

В последние два десятилетия в отечественной детско-юношеской литературе можно отметить появление особого клерикального жанра – драмы о святых. Наиболее репрезентативными являются пьесы сибирской писательницы Риммы Викентьевы Кошурниковой¹ «Дивен Бог

¹ Римма Викентьевна Кошурникова родилась в г. Новосибирске. Окончила радиофизический факультет Томского государственного университета им. В. В. Куйбышева. Десять лет работала в ВНИИЭМ по разработке систем и приборов для различных космических аппаратов, после этого 8 лет преподавала в Томском политехническом институте (кафедра Промышленной и медицинской электроники). В Союз писателей СССР Р. В. Кошурникова вступила как детский писатель и драматург в 1978 году. В 1979–1981 гг. писательница училась на Высших литературных курсах при Литературном институте им. Герцена (Москва). В 1982 г. закончила высшие режиссерские курсы при ГИТИСе (Москва). С 1995 года Римма Викентьевна – директор благотворительных программ ЦДД (Центр детской дипломатии им. Саманты Смит) и ответственный секретарь литературно-художественного журнала для детей «Ванька-Встанька» (издавался ЦДД 1991–2018 гг.). Член жюри ежегодного Всероссийского фестиваля школьных театров «Русская драма», и Всероссийской режиссерской лаборатории руководителей театральных коллективов, участников фестиваля, проводимого на базе театра «Русская драма» под руководством Михаила Щепенко, а также – член жюри ежегодного театрального фестиваля «СРЕТЕНЬЕ» воскресных школ, православных объединений и Духовно-просветительных центров РПЦ. Её перу принадлежат более 20 книг для детей, изданных как в России, так и за рубежом, а также не менее 25 пьес, в том числе для младших и старших школьников. В 2014 году Р. В. Кошурникова получила диплом и наградной знак «За верное служение отече-

во Святых Своих»¹ и «Белый Ангел Москвы»². Драмы о святых для русской современной литературы являются на первый взгляд совершенно новым и незнакомым жанром. Современными писателями, читателями и зрителями религиозные пьесы, в частности, агиографического содержания, не воспринимаются как вписанные в живую литературную традицию, как внутренне закономерная и целенаправленно развивающаяся жанровая система. Почти полностью утраченной оказалась память об истоках духовной драмы, которая с XVIII века не создавалась драматургами и не ставилась на театральной сцене. Клерикальные пьесы прошлых столетий современные читатели не читают и почти не знают³.

Между тем, традиция драматизированных житий существовала как на Западе, так и в России, но была прервана и забыта на несколько веков. В западноевропейской драматургии в Средние века, а также в Новое время существовала «религиозная драма», которая включала в себя мистерии, миракли, моралите, комедии о святых⁴. Инсценировка житийных сюжетов входила в постоянный репертуар католической и протестантской школьной драмы⁵. Существовавшая в Западной Европе школьная драма представляла собой самодеятельность духовных училищ, уходившую корнями в Средневековье.

На Русь школьные пьесы попали в южнорусскую духовную школу в 1670-х годах при посредстве ученых (украинцев, реже – белорусов), обучавшихся в католической Польше. Хотя источником русской школьной драмы послужила католическая школа, но мысли были вложены свои, православные, частью противокатолические⁶. Школьная драма

ственной литературе» с вручением медали «60 лет Московской городской организации Союза писателей России: 1954–2014». См.: Кошурникова Р. [Электронный ресурс]. URL: <http://koshurnikova.ru/index.php/biografiya> (дата обращения: 12. 01. 2019).

¹ Кошурникова Р. Дивен Бог во Святых Своих. Сцены из Жития Преподобного Сергия Радонежского по изданию: «Архимандрит Никон. Лавра Преподобного Сергия. 12 марта 1885-1891-1898-1904». [Электронный ресурс]. URL: <http://koshurnikova.ru/index.php/pesy/mini-pesy/9-whiteangel> (дата обращения: 12.01.2019).

² Кошурникова Р. Белый ангел Москвы. [Электронный ресурс]. URL: <http://koshurnikova.ru/index.php/pesy/mini-pesy/9-whiteangel> (дата обращения: 12. 01. 2019).

³ Редким исключением стала постановка «Рождественской драмы» XVIII в. свят. Димитрия Ростовского в 1982 году, которую осуществил Камерный музыкальный театр имени Б. А. Покровского под руководством Бориса Покровского («музыкальная реставрация» Евгения Левашева). Драма Б. Покровским была названа «Ростовское действо».

⁴ Некрасова И. А. Религиозная драма в театре Западной Европы XVI–XVII вв.: дис.... д-ра искусств. Санкт-Петербург, 2014. 228 с.

⁵ Резанов В. И. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. Нежин, 1910. 464 с.

⁶ Сперанский М. Н. История древней русской литературы. 4-е изд. Санкт-Петербург: Лань, 2002. С. 520.

быстро привилась в Киевской духовной академии, которая оказала существенное влияние на развитие драматического образования в России. Известно, что её воспитанниками были Симеон Полоцкий, один из главных организаторов русского школьного театра, автор известной трагикомедии «Владимир» Феофан Прокопович, а также организатор театра в ростовской Архиерейской школе, написавший для её репертуара духовные спектакли «На Рождество Христово» и «На Успение Богородицы», святитель Димитрий Ростовский. На первые годы XVIII века в Московской Славяно-греко-латинской академии приходится расцвет школьной драмы. Постепенно школьные театры появились и в других городах России, таких как Ярославль, Тверь, Ростов, Смоленск, Новгород и др.

В репертуар российской школьной драмы входили рождественские и пасхальные действия, драмы-моралите, драмы на исторические сюжеты и драмы о святых. Например, в Ростовской семинарии в начале XVIII века, предположительно преподавателем русского языка Евфимием Морозовым, была написана стихотворная драма «Венец славно победоносный добродетельному храбренику Христову, святому великомученику Димитрию в день преславного праздника его торжественный от смиренных того именосца преосвященного Димитрия митрополита Ростовского и Ярославского питомцев грамматики учащихся младенцев стихословие от двенадцаточветов сплетенный в богоспасаемом граде Ростове в лето от Рождества Христова 1704». Источником драмы послужило житие Димитрия Солунского, написанное митрополитом Димитрием Ростовским для своих Четвы-миней.

По замечанию Л. А. Софроновой, «школьный театр занимал двойственное положение в системе культуры XVII–XVIII вв. С одной стороны, он был культурной институцией: с развитой эстетической программой. С другой, – вспомогательной частью общей дидактической программы», нацеленной на воспитание нравственного облика учащегося¹. «Дидактические задачи театра сочетались с общими задачами морального и идейного воспитания, которые ставила перед собой школа в целом. Театр воздействовал на юных зрителей, готовил их к общественной жизни, давал им наглядные уроки»².

Школьные представления просуществовали в России недолго. В Киевской духовной академии школьный театр был запрещен при митрополите Арсении Могилянском (1761–1768 гг.), что совпало

¹ Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв. Москва: Наука, 1981. С. 34.

² Там же. С. 35.

с естественным концом существования школьной драмы в России, которая постепенно была вытеснена из «высокой» литературы классицистической драмой. В эпоху формирующейся новой светской культуры, начавшейся после Петровских реформ, школьную драму, по замечанию О. Б. Лебедевой, «исключила из сферы возможных опорных пунктов для нового театра её прочная ассоциативная связь с клерикальной культурой»¹.

В современной драматургии генетические основы русской духовной драмы не оказались полностью утраченными. Наиболее близкие по содержанию к драмам о святых древнерусские жития (еще актуализированные в сознании современных юных читателей хотя бы потому, что некоторые древнерусские житийные произведения входят в школьную программу: «Житие преподобного Сергия Радонежского» и «Повесть о Петре и Февронии Муромских») и современная агиография (её всплеск обусловлен начавшимся с 1992 года процессом канонизации Русской Православной Церковью более тысячи новомучеников и исповедников российских). Жития стали тем литературным фоном, который позволил возродиться забытому религиозному драматическому жанру. Кроме этого, в качестве ближайшего драматургического фона агиографических драм и одновременно творческой лабораторией для возрождающихся клерикальных пьес выступают постановки учащихся воскресных школ и православных театральных коллективов, которые представляют собой вольные и не соотнесенные с существовавшей более трехсот лет назад религиозной драмой её жанровые вариации (главным образом, таких её видов, как рождественские и пасхальные действия, моралите, драмы о святых²). Творческая деятельность коллективов современных воскресных школ³ и детских православных театров носит любительский и непрофессиональный характер, характеризуется отсутствием единого и постоянного сценического репертуара, который не всегда обнародован авторами, и редкие сценарии становятся доступными для всеобщего восприятия в качестве печатных текстов

¹ Лебедева О. Б. Русская высокая комедия XVIII века. Генезис и поэтика жанра. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1996. С. 18.

² Например, Сценарии спектаклей и праздников детского православного театра «Преображение». [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/katehizacija/stsenarii-spektaklej-i-prazdnikov-detskogo-pravoslavnogo-teatra-preobrazhenie.shtml#n8> (дата обращения: 12.01.2019); «Борис и Глеб» Н. Волоховой. [Электронный ресурс]. URL: <http://romanov-murman.narod.ru/detki/raznoe/bg.htm> (дата обращения: 12.01.2019).

³ Надо отметить, что только в конце 1980-х – начале 1990-х годов Русская Православная Церковь после долгих десятилетий атеистической идеологии смогла возродить институты религиозного воспитания и образования, в частности, воскресные школы. Расцвет их деятельности приходится на последнее десятилетие.

(обычно, в виде сборников сценариев) либо на сайтах воскресных школ в интернет-пространстве. В большинстве своем современные тексты религиозных пьес носят анонимный характер. Немногочисленные указания авторства драматических текстов позволяют сделать вывод, что в большинстве своем они написаны не профессиональными писателями, а педагогами воскресных школ или руководителями театральных студий.

Появившиеся театральные постановки воскресных школ и детско-юношеских православных театральных коллективов могут рассматриваться как возрождение деятельности существовавшего в XVII–XVIII вв. отечественного школьного театра, хотя самими участниками этого процесса связь с прерванной традицией вряд ли осознается. Как и в школьном театре, постановки воскресных школ носят любительский характер¹, они имеют такие же дидактические задачи, нацеленные на религиозное образование и морально-нравственное воспитание детей. При этом совокупность всех постановок воскресных школ образует то жанровое пространство современной религиозной драмы, которое послужило появлению в последние два десятилетия агиографических пьес в детско-юношеской литературе.

Римма Викентьевна Кошурникова начала создавать свои агиографические пьесы, не ориентируясь на традиции существовавшей в России школьной драмы, а следуя социальному запросу и «духу времени». Нехватка качественного репертуара для православных театральных коллективов заставила писателя обратиться к драматургической форме изложения агиографического материала². По признанию Риммы Викентьевны, писать для детских и молодежных студий она начала с 2001 года, когда была приглашена в жюри Всероссийского ежегодного фестиваля «Русская драма» детских и молодежных студий, а позже – в жюри Средненского фестиваля драматических студий Воскресных школ Москвы и Московской области. Небольшие по объёму пьески писательница публиковала в детском литературно-художественном журнале «Ванька-Встанька» (издавался в 1991–2018 годы). Серьёзные пьесы по мотивам житий святых Р. В. Кошурникова начала писать в 2000-х годах. Получившее драматическую обработку житийное произведение «Белый ангел Москвы» (о великой княгине Елизавете Федоровне, супруге

¹ Школьный театр в России не стал совершенно профессиональным театром, оставаясь на протяжении всей своей истории любительским [Софронова Л. А., с. 44].

² Например, замысел пьесы «Белый Ангел Москвы» автор объясняет поступившей к ней просьбой в 2009 году, когда отмечали 100-летие возрожденной Марфо-Мариинской обители милосердия, написать для молодёжного театра пьесу о великой княгине, старшей сестре последней императрицы, о её подвиге и крестном пути.

Великого князя Сергея Александровича Романова, дяди последнего императора, основательницы Марфо-Мариинской обители) было написано в 2008 году. Пьеса создавалась на основе богатого агиографического и документального (мемуары, письма, воспоминания) материала. По замечанию самой писательницы, это было «первой попыткой рассказать “в лицах” о детстве, юности и зрелости этой великой женщины – её пути к святости»¹. Пьеса стала лауреатом нескольких конкурсов по драматургии, была отмечена грамотой Отдела по делам молодёжи РПЦ «Добрый пастырь», награждена памятной медалью АЛГЫЗ Казахстанской митрополии «За труды по духовно-нравственному воспитанию и просвещению молодёжи». Книжка «Белый Ангел Москвы», изданная малым тиражом ООО «Имидж-Принт» (Тула), была выдвинута на соискание Патриаршей литературной премии. Спектакли по этой пьесе поставили несколько детских и молодёжных студий (Москва, Серпухов, Калуга, Смоленск, Омск, Тюмень, Алматы, Бухендорф).

Другая пьеса – «Дивен Бог во Святых Своих» вышла малым тиражом в издательстве «Вече» в 2004 году и получила диплом Союза писателей России «Лучшая книга 2014–2016» в номинации «Драматургия». Отдельные сцены этой пьесы были поставлены в студиях воскресных школ Серпухова (Московская область), Тимашевска (Краснодарский край), Алматы (Казахстан).

Обращает на себя внимание появившаяся сложность в определении жанра этих пьес. Автор дает определение своей пьесе «Белый ангел Москвы» – «рассказ о житии Великой княгини Елизаветы Федоровне в 3-х частях», а произведение «Дивен Бог во Святых Своих» имеет жанровый подзаголовок «Сцены из жития преподобного Сергия Радонежского по изданию: «Архимандрит Никон. Лавра Преподобного Сергия. 12 марта 1885–1891–1898–1904». Авторское жанровое определение первой пьесы – «рассказ о житии» – мало соответствует драматической форме изложения материала и самому замыслу создать произведение для постановки на сцене. Необходимо отметить, что писательница в своем докладе «Допустимо ли писать о Святых?»² давала жанровое определение этого произведения как рассказа, но при этом поместила его на своем сайте в разделе «Пьесы»³. Такая сложность

¹ Из частного письма писательницы автору статьи от 20 ноября 2018 г.

² Доклад Р. В. Кошурниковой «Допустимо ли писать о Святых?» был прочтен автором в рамках XXIII Рождественских чтений на секции «Православие. Воспитание. Театр» в 2015 г. Полный текст опубликован на православном портале «Россия в красках». [Электронный ресурс]. URL: http://ricolor.org/rus/4/cinema/24_1_15/ (дата обращения 10.10.2018).

³ См. на сайте Р. В. Кошурниковой: [Электронный ресурс]. URL: <http://koshurnikova.ru/index.php/pesy/mini-pesy> (дата обращения 10.10.2018).

в попытке определить жанрово-родовую специфику произведения указывает на то, что автор видел в своем произведении отсутствие линии раздела между повествовательным и драматическим родами литературы, «прозрачность» жанровых границ между драмой и не-драмой. «Белый ангел Москвы» представляет собой как бы переходную, «промежуточную» форму.

Определение второго произведения «Дивен Бог во Святых Своих» как драматического более соответствует форме изложения материала, хотя композиционно он строится не с помощью деления на акты и явления, а состоит из ряда глав, имеющих такие же названия («Сын радости», «Благодатный отрок» и т. д.), как и в предтексте – житии преподобного Сергия Радонежского, написанном архимандритом Никоном Рождественским.

Возникшая сложность в определении жанра современных драматизированных житийных произведений в какой-то степени обусловлена ощущаемым самим писателем отсутствием живой жанровой традиции, в которую бы вписывались созданные ею агиографические пьесы. В таком случае «жанровое <...> самоопределение художественного создания для автора теперь становится не исходной точкой, а итогом творческого акта»¹. Однако подобная жанрово-родовая неопределенность житийных пьес, размытость границ драматического/недраматического были характерны и для первых агиографических драм в России, в период их появления в духовных школах. Это было обусловлено тем, что характеры героев в драмах о святых, художественные принципы их изображения полностью зависели от книжных источников. В жанровом плане это были «не драматические произведения, а жития, переложенные в диалоги и монологи, сохранившие свое дидактическое назначение»². По замечанию М. П. Одесского, «существование пьес, являющихся переработкой не-драматического источника, и их отличие от пьес, у которых такого источника нет, – очевидный факт, хотя проблема “пьес с не-драматическим источником” как важнейшей историко-поэтологической категории не формулировалась»³. Эпический источник агиографических сюжетов соответствовал их собственному жанро-образующему потенциалу, обусловленному историко-биографическим

¹ Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учебное пособие / С. Н. Бройтман. Москва: РГГУ, 2001. С. 362–363.

² Бегунов Ю. К. Ранняя русская драматургия (конец XVII – первая половина XVIII в.) // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Ленинград: Наука, 1983. С. 28–38.

³ Одесский М. П. Поэтика русской драмы: вторая половина XVII-первая треть XVIII в. Москва: РГГУ, 2004. С. 89.

содержанием, включавшему широкий диапазон хронологически развивающихся событий жизни святого – от его рождения до преставления, которые нередко представлены на фоне важных исторических событий описываемой эпохи. Кроме этого, сакральное содержание агиографических сюжетов, с которыми в православной культуре запрещено играть и использовать их для лицедейства и скоморошничества¹, также способствовало закреплению житийного сюжета только за высокими жанрами. Эпический потенциал агиографического сюжета, попадая в драматургический жанр, размывал его жанровую природу и приводил к ее «эпизации». В XVII веке в период формирования новой для русского театра разновидности жанра – драмы о святых – произошло становление устойчивой жанровой драмо-эпической структуры, обусловленное житийным источником и сюжетно-тематическим аспектом агиографических текстов². После трехсотлетнего перерыва в возродившихся современных пьесах о святых актуализировалась жанровая память первых агиографических драм.

В драматических произведениях о святых Р. В. Кошурниковой можно увидеть те же специфические жанровые особенности – эпическую природу драмы, являющуюся переработкой книжного источника – жития, переложенного в диалоги и монологи. Пьесы Риммы Викентьевны Кошурниковой также ориентированы на коллективы воскресных школ и духовных семинарий, как в XVII веке религиозная драма зарождалась в стенах духовных академий, и имеет ту же дидактическую задачу – показывать примеры благочестия и добродетельной жизни, примеры служения Родине.

¹ «Школьные театры Польши и России развивались в различных общественных условиях. В России увлечение театром грозило для духовного лица снятием сана, а для гражданского – наложением эпитимьи. Аналогично обстояло дело и на Украине, где осуждались духовные лица, увлекавшиеся устройством комедий. Вызывало недовольство проникновение элементов театральной культуры в общественную жизнь и позднее, об этом говорят выступления Иосифа Туробойского, вынужденного доказывать полезность воздвижения триумфальных врат и устройства различных празднеств. Отголоски такого отношения к театральному искусству слышны и в первой русской статье, посвященной театру «О позорищных играх», вышедшей в «Ведомостях» 1733 году. В Польше театр с более давних времен был признан официально» [Софронова, с. 30].

² Проблема становления сюжета и жанра, «первичного этапа их истории, решающего для вопросов об их происхождении, их мировоззренческой сущности, их взаимосвязи» на материале античной литературы посвящена известная работа О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра». Исследователь устанавливает, что в античности жанры – это гибкие, условные, переосмысленные сочетания тех или иных сюжетов: «...жанр – не автономная, раз навсегда классифицированная величина, но теснейшим образом увязан с сюжетом, и потому его классификация вполне условна. И сюжет, и жанр имеют общий генезис и неразрывно функционируют в системе определенного мировоззрения; каждый из них, в зависимости от этого мировоззрения, мог становиться другим; в процессе единого развития литературы все сюжеты и все жанры приобрели общность черт, позволяющие говорить о полном их тождестве, несмотря на резкие морфологические отличия». См.: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997. С. 23.

Рассмотрим специфику агιοграфической драмы в творчестве Р. В. Кошурниковой. Остановимся подробнее на пьесе «Дивен Бог во Святых Своих». Эта пьеса открывается общепредваряющей ремаркой: «Перед началом действия желательно показать зрителям кино-ролик или слайд-шоу о Лавре, сопровождая их закадровым комментарием...»¹. Синтетическая жанрово-родовая природа пьесы «Дивен Бог во Святых Своих» обусловлена также стремлением автора к синкретичности разных видов искусств в современном театре. В некоторых главах можно найти подобные указания на показ зрителям видеоряда, который должен предварять или сопровождать события, происходящие на сцене (например, глава «Сын радости» начинается ремаркой: «На экране – окрестности Ростова, озеро Неро, речка Ишня, Варницкий монастырь» [с. 11]). Такая видеодекорация позволяет совместить разные пространственно-временные ряды и помогает зрителю лучше представить воспроизводимую на сцене эпоху. За счет подобного рода ремарок драматургическое действие существенно «раздвигается» в пространстве и во времени. Подобный тип художественного пространства был характерен и для агιοграфических пьес XVII–XVIII веков. В этих пьесах были «названы города, где живут герои, моря, через которые они переправляются, страны, куда они прибывают»². Постановки драм-моралите на житийный сюжет проходили на симультанной сцене, на которой помещалось одновременно несколько разных мест действия (сравните с предваряющей ремаркой в пьесе «Белый ангел Москвы»: «На сцене – площадки, на которых будет происходить действие. Слева – Англия, справа – Дармштадт. В центре – Россия. На заднике – Марфо-Мариинская обитель...»³).

Пьеса «Дивен Бог во святых Своих» открывается прологом, который представляет собой обширный авторский повествовательный текст. Речь ремарочного субъекта (аналог повествователя в эпосе – термин Л. Г. Тютеловой⁴) подготавливает читателя к восприятию жития святого и знакомит зрителя с Троице-Сергиевой Лаврой: «Троице-Сергиева Лавра – жемчужина русской культуры. Духовная столица древней

¹ Кошурникова Р. Дивен Бог во Святых Своих. Сцены из Жития Преподобного Сергия Радонежского по изданию: «Архимандрит Никон. Лавра Преподобного Сергия. 12 марта 1885–1891–1898–1904». Москва: Вече, 2014. С. 8. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

² Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв. Москва: Наука, 1981. С. 102.

³ Кошурникова Р. Белый ангел Москвы // Друг друга тяготы носите...: пьесы. Тула: Имидж-Принт, 2011. С. 8.

⁴ Тютелова Л. Г. Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А. П. Чехова: автореф. дис.... д-ра филол. наук. Самара, 2012. 43 с.

Руси и нынешней России, куда неизменно влечет вот уже семьсот столетий как людей из самых отдаленных уголков нашей страны, так и многочисленных гостей из-за рубежа» [с. 8]. Как видно из примеров, заявленный уже в Прологе нарративный план повествования на протяжении всей пьесы едва ли не превалирует над драматургическим началом.

Рассказывает о разных событиях не только ремарочный субъект (иногда он выделен как «голос за кадром»), но и некоторые герои (например, экскурсовод-семинарист). Почти каждая сцена пьесы о преп. Сергии начинается с рассказа экскурсовода об эпохе, в которой жил святой («Неспокойный выдался XIV век, в котором пришлось жить Преподобному Сергию Радонежскому. Набеги врагов, неурожай, болезни выкашивали целые сёла и города» [с. 20]), о событиях из жизни преподобного Сергия («Дети росли, пришло время учить их грамоте. Кирилл и Мария полагали это очень серьезным делом, ведь грамота давала ключ к чтению и уразумению Божественных Писаний. Степан и Петр справлялись с наукой с легкостью, а Варфоломею учеба не давалась» [с. 13]) или о его аскетических подвигах («Укрощать плоть с её страстями Сергей умел с ранней юности, укрепляя тело своё неустанными трудами» [с. 30]). Развернутое повествовательно-описательное изображение создаётся за счет встречающихся объёмных, обстоятельных ремарок, которые перерастают в целую пейзажную зарисовку (из пьесы «Дивен Бог во святых своих»: «Зима. Вся поляна, келья запорошена снегом. Глухой белой стеной окружает Сергиеву обитель лес» [с. 31]), или описывают несценичное, статичное в плане воспроизведения внешних действий событие: «Старец и Варфоломей возвели руки и очи к Небу, и общая молитва, как чистый фимиам, восходила к Престолу Всевышнего...» [с. 14]. Паратекст обретает относительную художественную самостоятельность, становясь средством эпизации драмы.

Композиционно пьеса «Дивен Бог во Святых Своих» построена по рамочному принципу, при котором житийный сюжет обрамлен современным событием – экскурсией школьников в Троице-Сергиеву Лавру. Семинарист во время экскурсии рассказывает детям о жизни и подвигах преподобного Сергия Радонежского, причём повествование постоянно отрывается от нарратора и переходит в театральное действие, в котором роли могут исполнять как новые актеры, так и прежние, игравшие школьников (ремарка: «В последующих сценах роли могут исполнять школьники и взрослые участники спектакля» [с. 9]). При таком сюжетно-композиционном построении пьесы, который

воспринимается как «текст в тексте», житийный хронотоп (XIV век с описанием древнерусских сел и городов, кельи в лесу и т. д.) вписан в другой хронотоп, локализованный пространством современной Троице-Сергиевой Лавры. Драматургическое время приобретает своеобразную двуслойность и двунаправленность: действие происходит в настоящем, но внимание героев-школьников, как и самих читателей/зрителей, обращено к событиям XIV века.

Скрепам между двумя событийными рядами (происходившими в XIV веке и в наше время) является не только топоним – Троице-Сергиева Лавра, но и биографические «совпадения» в жизни преподобного Сергия и участников экскурсии (например, одинаковые имена у руководителей группы школьников и у родителей преп. Сергия – Мария и Кирилл; имена некоторых школьников – Сергей и Степан – и двух братьев – преп. Сергий и его старший брат Стефан).

Разница между двумя мирами выражается в речевой характеристике персонажей. Пришедшие на экскурсию школьники говорят современным разговорным языком, в котором встречаются жаргонные слова, слэнг («лапшу-то на уши не надо вешать»; «типа царей»). Речь Сергия Радонежского и его родных изобилует древнерусской лексикой и старославянизмами (нарек, благочестивый, богоизбранность, версты, чрево, чадо, разумение).

Составляющие агиографическую часть пьесы реплики, диалоги и монологи героев представляют собой переложения из жития, расписанные в диалогах парафразы из предтекста. Ниже приведены примеры парафразы, позволяющие установить влияние источника – жития арх. Никона (Рождественского) – на пьесу «Дивен Бог во Святых Своих». Нередко Р. В. Кошурникова слова из авторского повествования передает какому-либо герою пьесы.

Житие и подвиги Преподобного и Богоносного отца нашего Сергия, игумена Радонежского и всея России чудотворца, составленное архимандритом Никоном (Рождественским)	Кошурникова Р. В. «Дивен Бог во Святых Своих»
1	2
«Если веруешь, чадо, – отвечал ему старец, – больше сих узришь. А о грамоте не скорби : ведай, что отныне Господь подаст тебе	« СТАРЕЦ . Варфоломеем, знать, крещён. Не кручинься, мал ещё, о грамоте не скорби , придёт время, и Господь

1	2
разумение книжное паче братий твоих и товарищей, так что и других будешь пользоваться.» (<i>Выделено мной – Е. М.</i>)¹	подаст тебе разумение книжное.»² [с. 14]
«Чтобы легче представить себе всю тяжесть отшельнического подвига Преподобного Сергия, наметим здесь кратко, в общих чертах, трудности этого подвига, как изображают их люди, опытом прошедшие сим тесным и многоскорбным путем. Радостно вступает в свой подвиг отшельник пустынный <...> Так бывает в начале подвига, но вот первый восторг проходит; дни, когда сердце полно горячей ревности и умиления, при которых так легки подвиги самоумерщвления, сменяются днями сухости душевной, тоски невыносимой, мысли не покоряются разуму и бродят повсюду, молитва не действует в сердце, сердце ноет, душа рвется бежать из-под креста и становится холодна ко всему духовному... А тут еще голод и жажда, холод, опасение за жизнь со стороны диких животных или от скудости беспомощности	«<i>О. МИТРОФАН (неохотно)</i>. Могу повторить лишь то, что слышал от людей опытных, кто прошёл многотрудным путём пустытника... Первые восторги исчезают быстро, сменяются днями сухости душевной и тоски невыносимой. Сердце ноет, душа рвётся бежать из-под креста. А тут ещё голод, жажда, холод и опасение за жизнь со стороны диких животных... Даже сон нейдёт, ибо ночь – время самых страшных и гнусных искушений, что посылает диавол. И одно из опасных самых – стрелы гордыни, что поражают сердце подвижника, с целью прельстить его ложным мнением о своей святости. Помыслы эти нередко доводят неосторожных до падения и полного помрачения рассудка...»³

¹ Никон (Рождественский), архимандрит. Житие и подвиги Преподобного и Богоносного отца нашего Сергия, игумена Радонежского и всея России чудотворца. Изд. 5-е, испр. и доп. многими рисунками. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, Собственная типография, 1904. [Электронный ресурс]. URL: http://verapравoslavnaaya.ru/?Zhitie_i_podvigi_Sergiya_Radonezhskogo_ (дата обращения 10.10.2018). Далее текст в таблице цитируется по этому источнику.

² Кошурникова Р. Дивен Бог во Святых Своих. Сцены из Жития Преподобного Сергия Радонежского по изданию: «Архимандрит Никон. Лавра Преподобного Сергия. 12 марта 1885–1891–1898–1904». С. 14.

³ Там же.

1		2
и общее расслабление души и тела... Даже невинные по видимому отдохновение и естественный сон и те становятся врагами подвижника, с которыми он должен сражаться!.. <...> Уже и в то время, когда благодатные утешения изливаются в душу отшельника, в его сердце стремятся проникнуть помыслы услаждения подвигами, помыслы гордости, доводящей иногда неосторожных подвижников до грубого падения или до помрачения ума.»¹		Помыслы эти нередко доводят неосторожных до падения и полного помрачения рассудка...»²

В пьесе «Дивен Бог во святых Своих» (как и в пьесе «Белый Ангел Москвы») отсутствует выраженный основной конфликт, который замещен локальными столкновениями разных частных волей и представлений об истине, о спасении души (Стефан и преп. Сергей – в пьесе «Дивен Бог во Святых Своих»; великая княгиня Елизавета Федоровна – её отец Людвиг и брат Эрнст, великая княгиня Елизавета – Каляев в «Белом Ангеле Москвы»). При этом главные герои – праведники – стараются избежать конфликтных ситуаций и либо уходят от них (преподобный. Сергей оставляет основанную им же самим обитель, чтобы не ссориться со своим старшим братом Стефаном, желавшего возвыситься над настоятелем монастыря), либо пытаются переубедить своего оппонента в правильности его поступка (великая княгиня Елизавета Федоровна, придя в тюремную камеру к убийце своего мужа, старается помочь Каляеву раскаяться в своем преступлении). Частные конфликты показаны на фоне крупных исторических катаклизмов эпохи: борьба русского народа во главе с князем Дмитрием Донским с татаро-монгольскими завоевателями («Дивен Бог во Святых Своих»), революци-

¹ Никон (Рождественский), архимандрит. Житие и подвиги Преподобного и Богоносного отца нашего Сергея, игумена Радонежского и всея России чудотворца.

² Кошурникова Р. Дивен Бог во Святых Своих. Сцены из Жития Преподобного Сергея Радонежского по изданию: «Архимандрит Никон. Лавра Преподобного Сергея. 12 марта 1885–1891–1898–1904». С. 14.

онные события и гражданская война («Белый Ангел Москвы»). Как частные коллизии, так и крупные исторические конфликты эпохи не моделируются автором в драматическом произведении, а привносятся вместе с биографическими фактами из жизни исторических личностей.

Завершается пьеса «Дивен Бог во святых своих» повторным описанием ситуации, которая произошла в XIV веке с отроком Варфоломеем, но уже в жизни современного мальчика Сергея. У оказавшегося в числе участников экскурсии по Троице-Сергиевой Лавре мальчика Сережи, имеющего какие-то общие черты с биографией святого Сергия (например, он также имеет двух братьев – Степана и Петра), сложности в учебе. Сережа так же, как когда-то отрок Варфоломей, обращается с просьбой к встретившемуся ему старцу помолиться об успешном обучении в школе. Этот повтор эпизода из жития преп. Сергия на материале современной жизни показывает, с одной стороны, типичность ситуации, связанной с проблемами в учёбе у детей, которая бывает во все времена. С другой стороны, в этом финальном эпизоде показан выход из любой сложной ситуации – обращение к опыту святого и молитва к Богу и Его святым угодникам. Посещение святого места – Троице-Сергиевой Лавры, обращение к житию преподобного Сергия и молитва ко Господу освящают до этого далекую от мира святости, «непреображенную» жизнь мальчика Сергея. В финале пьесы сходятся шедшие до этого параллельно два сюжетных плана – сакральный/житийный и профанный/современный.

Рецепция современной сибирской житийной литературы для детей рядовым читателем подросткового возраста¹

Макаренко Евгения Константинова

I

Современная детская сибирская религиозно-художественная литература и, в частности, агиографическая, оставалась до сих пор вне поля зрения филологов. Для восполнения этой лакуны были проведены исследования, опубликованные в первых двух томах «Сибирской

¹ Глава содержит переработанные и дополненные материалы статей: Макаренко Е. К. Анализ рецепции детской современной агиографической литературы рядовым читателем подросткового возраста. часть 1. Исследование горизонта читательских ожиданий // Вестник ТГПУ (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2017. 11 (188). С. 185–193.

литературы для детей и юношества: тенденции и контекст развития (1950–2010-е гг.)»¹, посвящённые литературоведческому анализу религиозно-художественных произведений агиографического характера для детей о сибирском святом – праведном старце Феодоре Томском. Следующим этапом нашего исследования является рассмотрение этого же материала в аспекте рецептивной эстетики, предполагающей изучение воздействия художественного произведения на читателя. Согласно концепции одного из основателей рецептивной эстетики В. Изера, любое литературное произведение следует анализировать с точки зрения его функции, которое обуславливает его прочтение и интерпретацию: «Изер выделяет два полюса бытия литературного произведения: творческий, созданный автором, и эстетический, конкретизированный читателем в процессе восприятия, перенося таким образом бытование эстетической значимости в сферу восприятия»². В современной научной парадигме коммуникация, в том числе художественная, характеризуется адресатоцентричностью, акцент ставится на «взаимодействии условного, вымышленного текста с реальным читателем»³.

В предшествующих наших работах художественные свойства агиографических произведений для детей получили научную интерпретацию, состоящую в литературоведческом анализе, построенном на логически-рациональном восприятии художественного текста⁴. На следующем

¹ Макаренко Е. К. Типология жанровых модификаций современных агиографических произведений для детей // 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: Изд-во Том. ЦНТИ, 2016. С. 54–68; Макаренко Е. К. Поэтика современной сибирской агиографической литературы для детей (на материале житийных произведений о святом праведном старце Феодоре Томском) // 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, Е. В. Харитоновна, Ю. О. Чернявская, др.; под ред. Е. А. Полевой, Е. К. Макаренко. Т. 2. Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2017. С. 102–115. Также об этом см.: Макаренко Е. К. Жанровые модификации современных агиографических произведений для детей // Вестник Томского гос. пед. ун-та (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2015. Вып. 10. С. 157–165; Макаренко Е. К. Поэтика современной сибирской агиографической литературы для детей (на материале житийных произведений о святом праведном старце Феодоре Томском) // Вестник Томского гос. пед. ун-та (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). Томск, 2016. Вып. 9 (174). С. 159–168.

² Зоркая Н. А. Предполагаемый читатель, структуры текста и восприятия (Теоретические истоки, проблемы и разработки школы рецептивной эстетики в Констанце) // Чтение: Проблемы и разработки. Москва, 1985. С. 166.

³ Зусман В. Г. Рецептивная эстетика. Эстетика воздействия // Русский акцент в мировой культуре: Литература, искусство, перевод: сб. материалов междунар. науч. конф. Нижний Новгород: Нижегородский гос. лингв. ун-т им. Н. А. Добролюбова, 2010. С. 53.

⁴ «Рассматривая интерпретацию художественного текста в онтологическом аспекте, можно выделить два полюса её существования – научное и обыденное. Научная интерпретация осуществляется специалистами, филологами посредством специально разработанных научных методов

этапе житийные тексты для детей предполагается исследовать опосредованно, через реконструкцию разных способов и форм воздействия произведения на рядового читателя, которое находит выражение в «обыденной интерпретации» текста реципиентом, включающей в себя эмоционально-эстетические реакции и отличающейся высокой степенью субъективности. В современной гуманитарной науке «обыденные интерпретации, созданные рядовыми читателями, предстают не менее ценными и значимыми, чем специализированный литературоведческий анализ; существование целого спектра обыденных интерпретаций является реальным, закономерным и неизбежным результатом функционирования литературного произведения»¹.

Восприятие художественного произведения, его воздействие на адресата связано с литературными «ожиданиями» читателя (в терминологии Г. Р. Яусса – «референциальная рамка»), то есть «с их предпониманием жанра, формы, тематики произведения на фоне предшествующей литературной традиции»². «Горизонт ожидания» (термин Г. Р. Яусса) читателя определяется «жанровыми нормами эпохи, соотношением вымысла и действительности, текста и контекста в сознании читателя»³. Учитывая сказанное, перед исследованием рецепции детских житийных произведений читателями мы обратились к изучению «социологии читательского вкуса» (В. Г. Зусман) и «литературного опыта» реального и потенциального адресата религиозно-художественной литературы. Был проведён констатирующий эксперимент, состоящий из письменного анкетирования, направленного на исследование «горизонта ожиданий» современной подростковой читательской публики. Читательская компетенция опрашиваемых имела конкретизацию в различных аспектах и уровнях, включающих в себя предпонимание реципиентом как самой темы житийных произведений, так и собственно агиографического жанра литературы. Кроме этого, школьники в ответах смогли показать свой читательский кругозор. Результаты эксперимента позволяют определить когнитивно-эмоциональную «систему

и с использованием терминологического аппарата, отличается логичностью, системностью, объективностью. Обыденная интерпретация создаётся рядовым читателем, не характеризуется научной системностью, объективностью и опорой на специальную методологию и терминологию, отличается высокой степенью субъективности (отражает индивидуально-личностные качества читателя)». (Максимова С. А. Типы обыденной интерпретации художественных текстов рядовыми носителями русского языка подросткового возраста (на материале интерпретирующих высказываний): дис.... канд. филол. наук. Новосибирск, 2011. С. 5.)

¹ Максимова С. А. Указ соч. С. 19.

² Зусман В. Г. Указ. соч. С. 54.

³ Там же.

координат» эксплицитного (в терминологии В. Изера), реально-исторического коллективного читателя в отношении к агиографическим произведениям.

В качестве испытуемых были привлечены учащиеся 5–9 классов общеобразовательных и воскресных школ города Томска. Выбранная возрастная группа (11–15 лет) определяется в педагогике как подростки. Выбор такой аудитории для проведения эксперимента обусловлен рядом факторов. Во-первых, не только дети младшего школьного возраста, но в большей степени подростки являются тем самым «гипотетическим читателем» (термин Ю. Н. Караулова), на который ориентируется современный писатель житийных произведений для детей. Во-вторых, у детей в подростковый период особенно проявляется стремление к личной самоидентификации и самореализации, происходит формирование мировоззрения, развиваются интересы, вкусы, пристрастия. «Одно из частных проявлений формирования мировоззрения – это читательское самоопределение»¹.

Для эксперимента мы выбрали две репрезентативные группы подростков: ученики воскресных школ и учащиеся общеобразовательной школы. Воспитанники воскресных школ нами выделены в отдельную группу, поскольку в совокупности своей они принадлежат к определённому национально-культурному типу читателя, имеющего сформированные мировоззренческие установки (православное вероисповедование), ценностные приоритеты (основанные на православной аксиологии), поведенческую модель (воцерковлённость), что находит выражение в выборе как светских, так и религиозных книг для чтения.

Ученики общеобразовательной школы, которые в своих ответах, по нашей просьбе, указали на отсутствие опыта посещения воскресной школы, трудно отнести к какому-либо общему типу читателя, поскольку у них наблюдается большое разнообразие мировоззренческих и аксиологических установок. Объединяющим признаком всех опрашиваемых школьников стали только такие характеристики, как определённая возрастная группа (подростки), обучение в томской средней общеобразовательной школе и отсутствие специального религиозного образования в воскресной школе, хотя среди детей второй группы было немало верующих (на что они указали в своих ответах). Это объясняет большую разнородность читательских потребностей, установок, интересов и вкусов подростков второй группы. При этом необходимо также

¹ Максимова С. А. Типы обыденной интерпретации художественных текстов рядовыми носителями русского языка подросткового возраста (на материале интерпретирующих высказываний). С. 82.

учитывать «разную степень развития каждого индивидуального типа личности как читателя в том или ином возрасте»¹. В связи с этим, мы понимаем, что наш эксперимент носит локальный характер, поскольку количество опрашиваемых нами реципиентов не позволяет писать о закономерностях современных читательских предпочтений и читательской компетенции подростков не только РФ, но и города Томска. Однако результаты нашего эксперимента дают определённое представление об общей картине читательской культуры современных томских подростков и помогают определить, что ищет или будет искать юный читатель в религиозно-художественном агиографическом произведении (в нашем случае – о сибирском святом) и какие именно стороны житийного произведения для него станут более или менее актуальными, понятными, познавательными, интересными и поучительными.

Для проведения эксперимента по исследованию «дотекстового» этапа рецепции потенциального читателя житийной художественной литературы для детей и подростков нами были разработаны специальные анкеты, в которых обучающимся было предложено продолжить высказывания и ответить на вопросы:

1. *Святой – это* _____
2. *Святой человек отличается от остальных людей тем, что* _____
3. *Я знаю таких святых, как* _____
4. *Святой человек выглядит* _____
5. *Святой человек совершает такие поступки, как* _____
6. *Моё отношение к святым* _____
7. *Жития святых – это* _____
8. *Я читаю жития святых / не читаю жития святых (подчеркнуть нужное), потому что* _____

Мы сформулировали вопросы открытого типа, чтобы дать возможность респонденту чувствовать себя максимально свободным и не ограничивать себя в ответах по каким-либо содержательным или формальным параметрам. Анкетирование не было анонимным, учащиеся согласились написать свое имя и фамилию, указать свой возраст и класс, а также сделать пометку о том, ходят они в воскресную школу или нет.

Первые пять пунктов анкеты направлены на определение у реального и потенциального читателя житийной литературы культурного концепта святости, который формируется в зависимости от представления

¹ Маранцман В. Г. Возрастные и индивидуально-типологические различия восприятия школьниками художественных текстов. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.voppsy.ru/issues/1985/855/855054.htm> (дата обращения 18.07.2016).

о святом человеке. Для оценки и интерпретации ответов респондентов на эти вопросы мы соотносили их с существующим православным богословием святости. Приведём несколько авторитетных источников, посвящённых определению цели христианской жизни и православной концепции святости.

В кратком словаре агиографических терминов святость определяется как «одно из фундаментальных понятий христианского учения. Его основной смысл состоит в причастности человека Богу, его обоженности, в его преображении под действием благодати Божией»¹. Правильное понимание святости и необходимых условий его раскрывается во фрагменте из духовной беседы русского святого XIX века преподобного Серафима Саровского с Н. А. Мотовиловым: «Молитва, пост, бдение и всякие другие дела христианские, сколько не хороши они сами по себе, однако не в делании только их состоит цель нашей христианской жизни, хотя они и служат необходимыми средствами для достижения её. Истинная же цель жизни нашей христианской состоит в стяжении Духа Святого Божьего»². Профессор Московской духовной академии А. И. Осипов в своей статье «О святости – как цели жизни христианской [стяжание Святого Духа]» в качестве характеристик святости перечисляет, в том числе, «чуждость по отношению к миру греха, отрицание его» и неотожествление святости с морально-нравственным поведением: святость – «не моральное совершенство, хотя она и соединена с ним неразрывно, но – «соприсноусущность неотмирным энергиям»³.

Как видно из этих авторитетных источников определения феномена святости, православное богословие объясняет её суть как стяжание человеком Духа Святого, его обожение. Святость предполагает отрицание греха и не имеет полного тождества с морально-нравственным поведением человека⁴. Молитва, пост и другие аскетические подвиги рассматриваются как средства достижения святости, а не её источник.

¹ Живов В. М. Краткий словарь агиографических терминов. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/svyatost-kratkij-slovar-agiograficheskix-terminov> (дата обращения 18.07.2016).

² Беседа преподобного Серафима с Н. А. Мотовиловым. О цели христианской жизни. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Serafim_Sarovskij/ (дата обращения 18.07.2016).

³ Осипов А. И. О святости – как цели жизни христианской [стяжание Святого Духа]. [Электронный ресурс]. URL: <http://истина.net/saint/saint/osipov.html> (дата обращения 18.07.2016).

⁴ «Нравственность тогда начинает определять, положительно определять духовность, когда она находится в определённом ключе, т. е. когда человек стремится к исполнению Евангелия в своей жизни. Вот тогда его нравственные поступки могут иметь эту положительную направленность и постепенно приводить человека к тем духовным ценностям, без которых вся нравственность сама по себе ничего не стоит». (Осипов А. И. Нравственность и духовность. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/nravstvennost-i-duxovnost> (дата обращения 18.07.2016)).

Первый пункт предложенной нами анкеты направлен на понимание респондентами понятия «святой», предполагающее осознанное, рациональное вычленение его признаков. Второй вопрос носит уточняющий характер, который позволяет определить «инаковость» святого человека через оппозицию «святой – обычный человек». Ответы на первый и второй вопросы мы распределили на две группы: относящиеся к неспециализированным (обыденным) представлениям о святости и святых и специализированным или же приближающимся к ним, которые демонстрируют понимание специфики феномена святости в православной традиции.

Третий пункт анкеты, который включает в себя перечисление конкретных святых, помогает скорректировать воссозданный через абстрактные определения образ святого человека в представлении подростков. Четвёртый и пятый вопросы являются сопровождающими понятие «святой» и направлены на конкретизацию облика святого человека, описания его внешних и поведенческих характеристик. Ответы на данные вопросы также помогают прояснению сформированного в сознании подростков конкретного образа святого и помогают выяснить их литературные «ожидания» в агиографическом произведении.

Шестой пункт, позволяющий выразить респондентам своё отношение к святым людям, относится к области прагматики и направляет внимание школьника от рационально-логического описания святого к области чувств и эмоций. Ответы с негативной оценкой святых позволяют сделать вывод о том, что данный респондент вряд ли перейдёт из категории потенциального в категорию реального читателя житийной литературы.

Седьмой вопрос, как и первый, относится к сфере семантики понятия и требует определения жанра жития. Восьмой вопрос более касается области прагматики и позволяет респонденту выразить своё отношение к житийным произведениям в соответствии со своими взглядами, вкусами и принципами, которыми он руководствуется при выборе книг для чтения. Ответы на последние два вопроса позволили нам выяснить количество читающих агиографические произведения школьников в соотношении с не читающими их.

В результате проведения эксперимента нами было собрано 262 анкеты, 20 из которых относятся к воскресной школе. Анкетирование показало следующие результаты.

Посещающие воскресную школу учащиеся, отвечая на первые три вопроса, продемонстрировали достаточно полное и соответствующее

православному богословию знания о святых людях. Большинство ответов на первые два вопроса показывают разную степень специализированного понимания феномена святости («человек, достигший с помощью добродетелей и молитвы беспрестанного присутствия в нем Бога», «человек, который посвятил свою жизнь Богу, отрёкся от мирских благ и почестей», «тот человек, который всю жизнь посвятил Богу» и др.). Ответы на уточняющий вопрос об отличии святого от обычных людей также показали знание и понимание детьми, посещающими воскресную школу, специфики духовной жизни святого. Были перечислены такие особенности святых, как близость к Богу (15 %), пребывание в общении с Богом (10 %), верность Богу (15 %), посвящение себя Богу (25 %), а также были названы такие добродетели святого, как доброта и любовь ко всем людям (25 %). Семантическим ядром большинства определений респондентов из воскресных школ на первые два вопроса была «близость святого к Богу». 3 человека из 20-ти (15 %) не смогли дать определение понятию «святой», указав на более общие характеристики людей («православный человек», «человек не такой, как все остальные»). С определением понятия «святой» у некоторых респондентов возникли затруднения, однако все обучающиеся в воскресных школах смогли перечислить конкретных святых (примеры ответов: «Николай Чудотворец, Андрей Первозванный, Дмитрий Донской, Александр Невский», «старец Феодор, блаженная Ксения Петербургская, Николай Чудотворец» и др.).

Другую картину показали ответы респондентов из общеобразовательной школы. Среди 5–9 классов затруднились с ответом и не дали никакого определения святым 25 % опрошенных. Два человека выразили неверие в существовании святых людей. Выраженное в ответах подростков их понимание святости и святых людей носит в большинстве своём неспециализированное и размытое представление, которое, в основном, объясняется незнанием православной культуры. Респондентами, в большинстве своём, в определении «святого» выделялись положительные морально-нравственные, героические или даже интеллектуальные качества («человек, который совершил только добрые дела»; «человек, который умён и очень мудр», «люди, которые поступали правильно», «честный, трудолюбивый человек (религиозный)», «люди, не нарушавшие как моральных, так и всех остальных “правил”», «человек, который совершает только добрые дела, не сквернословит, делает все во благо, никого не убил, ничего не украл», «добрый, хороший, неживой, совершает хорошие поступки», «который выполняет

все законы, защищает природу и старается делать все во благо земли», «герой, совершивший добрый большой подвиг» и др.). Такие ответы показывают понимание «идеальности» святого человека. Однако представленный во многих ответах образцовый и идеальный образ более соответствует не столько православной, сколько общегуманистической традиции, сформированной светской этикой. Некоторые реципиенты указали на характерные именно для верующих людей и их образа жизни добродетели (вера в Бога, посещение храма, молитва и др.), но не смогли указать на специфические черты святого: «человек, который верует в свою религию и совершает хорошие поступки для неё», «тот, кто верит в Бога, ходит в церковь», «человек, которого с самого рождения крестили». К подобным неспециализированным представлениям о святых относились ответы, в которых респонденты причислили к ним всех священнослужителей и работников церкви («человек, служащий в церкви», «батюшка в церкви»).

Если в пятых классах почти все ответы на вопросы анкеты продемонстрировали преобладание у респондентов неспециализированного представления о святых людях (только два школьника указали на безгрешность святых), то в 6–9-х классах определённое количество респондентов смогло перечислить некоторые специфические черты святости: 17 % опрошенных указали на безгрешность святого человека¹, единичные ответы содержали в себе перечисление духовные добродетелей («человек, который соблюдает Божию волю, не совершает грехи, поступает так, как хочет Бог. Святой всегда ищет познания Бога и живёт праведной жизнью», «человек, не нарушавший заповедей», «человек, который соблюдает заповеди Бога, слушается Священного Писания», «он особенно близко связан с Богом», «чистая душа», «умеет прощать» и др.), духовных подвигов («молится», «ведёт аскетический образ жизни»), духовных даров («исцеляет»). Подобные ответы показывают более подробное знакомство некоторых респондентов с феноменом святости.

Ответы на уточняющий вопрос об отличии святых людей от обычных также вписываются в общее направление результатов эксперимента в общеобразовательной школе, при котором доминирующими в образе святого становятся его морально-нравственные качества. Преобладающее число респондентов разных классов указало в ответах

¹ Святость – это не безгрешность. Однако, как было указано выше, святому характерны «чуждость по отношению к миру греха, отрицание его». (Осипов А. И. Нравственность и духовность. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/nravstvennost-i-duxovnost> (дата обращения 18.07.2016)).

на второй вопрос присущую святым помощь людям и доброту (13 %), а также на такие морально-нравственные и этические качества и поступки, как: «не обманывает», «честный», «не обидит», «щедрый», «вежливый», «благородный», «смелый», «бескорыстный», «милосердный», «спокойный», «не курит, не пьёт, не матерится» и др. В старших классах несколько учащихся указали на готовность жертвовать собой ради других людей (4 человека).

Конкретных святых не смогли перечислить 68 % опрошиваемых. Такой результат позволил скорректировать оценку ответов на первые два вопроса некоторых респондентов. Отсутствие знаний о православных святых или перечисление в этом пункте анкеты языческих богов (Зевс, Венера), связанных с мистикой людей («Ванга», «человек, который может управлять миром, как Бог», «человек, который верит в Бога и дьявола, и гороскопы»), своих родных и близких людей («мои родители, бабушка и дедушка, Александр Невский») позволяет в ответах на первые два вопроса увидеть выражение очень смутного и во многом «светского» представления о святости. Сравним со вторым и третьим определением прилагательного «святой» в толковом словаре Ожегова: 1. В религиозных представлениях: обладающий божественной благодатью. 2. Проникнутый высокими чувствами, возвышенный, идеальный (высок.). 3. Истинный, величественный и исключительный по важности (высок.)¹.

Следовательно, для большинства опрошенных респондентов общеобразовательных школ святость отождествляется с морально-нравственным образом идеального человека, который мог сформироваться гуманистической традицией и светской этикой. Однако единичные ответы демонстрируют понимание школьниками специфики духовного подвига и духовных добродетелей святых людей.

На четвёртый вопрос, который направлен на конкретизацию образа святого с помощью описания его портретной характеристики, в воскресной школе многие респонденты затруднились ответить. Большинство учащихся использовали в своих ответах общие понятия с семантикой света и благочестия («свято», «светится», «богообразно», «светлый», «сияющий», «ясный», «как человек близкий к Богу»), 25 % респондентов ответили «как все» / «как обычный человек» («нет особого вида для святого, потому что исправиться и стать святым может даже великий грешник с любой внешностью»). Более конкретно и с перечислением

¹ Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: Ок. 100000 слов, терминов и фразеологических выражений / под ред. проф. Л. И. Скворцова. 28-е изд., перераб. Москва: Мир и образование; Оникс, 2012. 1376 с.

добродетелей, отражающихся во внешнем виде святого, ответили 20 % отвечавших («добрый взгляд, ясный, светлый»; «с доброй душой», «добрый», «кроткий», «смиренный», «приветливый», «скромный»). 20 % респондентов указали на наличие такого иконописного символа святости, как нимб.

В общеобразовательной школе более всего затруднились ответить на этот вопрос ученики 5-6 классов (не ответили 45 %). В отличие от 7-9-х классов, некоторые пятиклассники и шестиклассники отметили специфическую одежду («специальный «халат», «в белой мантии») белого или чёрного цветов (8 %), такую необязательную портретную деталь, как наличие бороды (8 %). Заметное количество респондентов 5–9 классов определили внешний вид святых как обычный и ничем не отличающийся от других (17 %), но указали на наличие определённых нравственных качеств и добродетелей, которые, как им представляется, проявляются во внешнем облике святого («серьёзно», «скромный», «добрый», «честный», «мудрый», «спокойный», «добродушный», «помогает людям» и др.). Некоторые респонденты дали описание праведника в соответствии с современными социальными проблемами («он некурящий, не употребляет алкоголь, наркотические вещества, одевается по правилам своей культуры»). 6 % опрошенных выделили иконописный символ, указывающий на святость – нимб.

Таким образом, нужно отметить, что большинство респондентов общеобразовательной школы не смогли составить конкретный портрет святого человека. Большая часть ответивших не выделила каких-то особых примет в портрете святого, указав на «обыкновенность» внешнего вида праведника. В 5–6 классах обратили внимание на детали в одежде или портрете святого, которые связаны в сознании детей либо с иконописными образами святых (причём мужского пола), либо с образом современных священнослужителей, либо с каким-то образом из современных фильмов. Во всех классах небольшое количество (1–3 человека) респондентов указали на иконописный символ – нимб. В 7–9 классах в описании святого преобладают перечисление положительных качеств характера и духовных добродетелей при описании портрета, что помогает создать не внешний, а внутренний облик праведника.

На 5 пункт анкеты все респонденты из воскресной школы смогли дать полные и точные ответы, продемонстрировав достаточно верное понимание деятельности святых соответственно православному учению. Что касается описания поведения святых людей, 50 % опрашиваемых

воскресной школы отметили как обязательное для праведников свойство «помощь людям» с разными уточнениями («наставляет на верный путь», «исцеляет»). 25 % указали в своих ответах на характерную для святых любовь к людям и дела милосердия. Единичные ответы содержали в себе указание на такие добродетели, как смирение, всепрощение, целомудрие, кротость, следование заповедям Божиим, воле Божией и др. («помощь ближнему, стяжает смирение, всепрощение, любовь к Богу»). Лишь несколько человек указали на аскетические подвиги святых – молитву и отшельничество.

23 % реципиентов общеобразовательной школы затруднились ответить на 5 пункт и не смогли перечислить конкретных поступков святых людей. Преобладающим ответом (44 %) стало указание на помощь святым людям, с уточнениями: больным, нищим, бабушкам и дедушкам, сиротам, а также животным и др. варианты. 8 % реципиентов использовали общую и неконкретную формулу для описания поступков святых – «добрые дела» и «хорошие поступки». Единичными в разных классах были более конкретные ответы, в которых перечислены подвиги святых (молитва, пост), духовные дары (исцеление, прозорливость), их деятельность («спасает», «крестит», «ставит людей на правильный путь» и др.). В 8–9 классах присутствует несколько ответов о жертвенном подвиге святых, отмечена способность умереть ради людей (8 % опрошиваемых) и веры (1,5 % опрошиваемых).

Эти ответы позволяют сделать вывод, что для школьников разных классов деятельность святого, в основном, представляется связанной с делами милосердия и помощи людям, благотворительностью. Подростки, как правило, обращают внимание на добродетели святого, которые проявляются в добром отношении к другим людям. Их в меньшей степени интересуют духовные и аскетические подвиги праведников. Даже к духовным дарам, которые связаны с чудесами (исцеление и прозорливость), школьники в большинстве своём оказались достаточно равнодушными, почти не обратив на них внимание. Для некоторых респондентов (особенно далёких от Православия) поступки святого человека отождествляются с представлениями о морально-нравственном поведении «хорошего» человека, соблюдающего правила светской этики. Такие уточнения к поступкам святых, как «добро, спасение мира», «защита отечества», «спасение других жизней», «помощь людям и животным», «помогает людям или бездомным животным. Материально детским домам, школам, детским садам» и т. п., указывают на отождествление в представлении некоторых подростков духовных

подвигов подвижника и действия Божией благодати на него с проявлением человеческого жертвенного и героического духа, характерного для многих людей разного вероисповедования и атеистического мироощущения.

Ответы учащихся воскресных школ на 6 вопрос показал однородную картину: все респонденты выразили положительное отношение к святым угодникам Божиим, указав в своих ответах на разную степень своей любви и почитания их («очень хорошее», «доброжелательное», «почтительное», «я уважаю святых», «молюсь им и хочу стать похожим на них»).

В общеобразовательной школе не ответили на 6 пункт 22 % респондентов. Положительное отношение к православным святым в разной степени («я их уважаю и немного почитаю», «хорошее», «прекрасное», «положительно») выразила почти половина реципиентов (45 %). Нейтральное отношение («нормальное», «нейтральное», «никакое», «среднее») показали в своих ответах 29 % реципиентов, причём самое большое число показали 9 классы. Отрицательное отношение выразили 2 % опрашиваемых, обозначив свою атеистическую позицию («плохое, я не верю в бога», «я не верю в них»). Итак, результаты опроса показали, что среди выразивших своё отношение к святым большинство относится к ним положительно, в меньшей степени – нейтральное.

На 7 вопрос, который направлен на выяснение знаний и представлений о жанре жития, почти все (кроме одного) ответы респондентов воскресных школ показали знакомство учащихся с агиографическими произведениями и знание такого жанра литературы. Если сравнивать с определением жанра жития святых в литературной энциклопедии («произведения, содержащие жизнеописания представителей и проводников христианской религиозной системы, мучеников и исповедников, аскетов, главным образом из среды монахов»¹), то можно заметить, что респонденты имеют достаточно точное понимание жанра жития: «биография святых», «история их жизни», «книга, в которых описана жизнь святых», «рассказ, где подробно рассказывается про жизнь великих святых», «жизнеописание (преимущественно чудес и подвигов) святого».

В общеобразовательной школе 76 % опрашиваемых затруднились дать определение житийному жанру литературы, что показывает их неосведомлённость в агиографии. Среди давших ответы на 7 вопрос встречаются достаточно верные и демонстрирующие точные представления о житиях: «жизнеописание святых», «биография святых»,

¹ Литературная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: http://enc-dic.com/enc_lit/Zhitija-svjath-1874.html (дата обращения 18.07.2016)

«рассказ или книга о святых», «произведения, которые описывают жизнь и дела святых». Нужно отметить, что 4 школьника из 7 класса указали на такую важную характеристику жанра жития, как его каноничность.

В восьмом пункте преобладающее большинство (83 %) респондентов воскресных школ ответили утвердительно на вопрос «я читаю жития святых». При этом они в своих ответах указали на сознательный выбор подобных книг для чтения с познавательной (30 %) и воспитательной целью (50 %): «это интересно, а также там можно найти ответы на многие вопросы», «обогащают наши души», «для меня это интересно», «помогают в жизни», «учат смирению, любви», «моя душа растёт духовно», «узнаем из них про святых, которые являются для нас образцом для подражания».

В общеобразовательной школе ответы на восьмой вопрос показали, что большинство подростков не читает агиографическую литературу (92 % опрошенных). В пятых классах количество читающих больше, чем в старших классах (5 классы – 14 человек, 6 классы – 1 человек, 7 классы – 2 человека, 8–9 классы – 3 человека). Среди малочисленных читателей житий святых 6 человек объяснили свой выбор интересом к агиографической литературе («мне очень интересно узнать, как они (святые – Е. М.) жили»).

Реципиенты, указавшие на отсутствие в их круге чтения агиографической литературы, в объяснениях ограничивались формулировкой «мне не интересно» (21 % опрошиваемых), незнанием о существовании такой литературы (3 %), отсутствием мотивации в выборе агиографической литературы (2 %), атеистическим мировоззрением (4 %), непониманием содержания таких книг (менее 0,5 %). Отказались отвечать на 8 вопрос анкеты 16 % реципиентов.

Как видим, наибольшее число реципиентов объяснили свой выбор чтения житийной литературы или отказ от него интересом или отсутствием такового к этому роду литературы. Наличие или отсутствие интереса к книге указывает на познавательные потребности читателя в заложенной в этой книге информации. И только обучающиеся воскресных школ в своих ответах указали на выбор чтения житийной литературы ради назидательной и воспитательной цели. Жития святых пишутся как с целью прославить святого, так и с целью назидания и воспитания в христианской вере читателя. Это второе важное целеполагание житийной литературы отметили и оценили дети воскресных школ, но к ней остались равнодушны представители второй группы опрошиваемых.

По результатам анкетирования можно сделать следующие выводы. Подростки, посещающие воскресную школу, являются не только гипотетическим и потенциальным адресатом житийной литературы, но и реальным читателем агиографии. Ответы детей подросткового возраста на вопросы анкеты показали единодушное приятие ими религиозной литературы, хорошее знание житийного жанра и понимание необходимости назидательно-дидактического начала в житиях святых. В определении понятия «святой» и ответах на следующие конкретизирующие это понятие вопросы, позволяющие реконструировать образ святого человека в сознании подростка, воспитанники воскресных школ продемонстрировали каноническое, в соответствии с православным богословием святости, представление о праведниках. Наибольшую сложность у респондентов вызвал вопрос, связанный с описанием портрета святого, который в представлении подростков либо не имеет каких-либо отличительных черт во внешнем виде (такие ответы – «как обычный», «как все»), либо представлен обобщённо и размыто через прилагательные с семантикой «свет» и «благообразие». Такое предположение облика святого гипотетического читателя даёт возможность детскому писателю опираться на широкий диапазон художественных средств в описании святого и, главное, с ориентацией на портретную характеристику конкретного святого, не обманывая ожидания читателей. В ответах на вопрос о поступках святого человека дети воскресных школ, хотя и продемонстрировали знание о духовных подвигах, дарах и добродетелях святых людей, но доминирующим и наиболее распространённым среди реципиентов стал ответ – «помощь людям». Такие ответы позволяют предполагать, что юным читателям наиболее интересным в житийном произведении представляется деятельность святого, направленная на помощь людям.

Ученики 5–9 классов общеобразовательной школы, не посещающие воскресную школу, являясь потенциальным адресатом житийной литературы, в большинстве своем пока не стали реальными читателями по разным причинам, главной из которых является их непричастность православной культуре и отсутствие интереса к религиозной литературе. Ответы на вопросы анкеты реципиентов общеобразовательной школы помогают в целом обрисовать неспециализированный (обыденный) культурный концепт святости, который сложился у большинства опрошенных школьников. Их ответы показывают сформированный не только и не столько православным учением, сколько гуманистической традицией и светской этикой, морально-нравственный образ идеаль-

ного человека, который совершает добрые дела милосердия и помогает людям. Такой достаточно размытый и обобщённый образ «положительного человека» ожидается в качестве главного героя житийной литературы её потенциальным читателем.

Общие выводы о социологии вкуса массового подросткового читателя могут не полностью совпадать с индивидуальным опытом восприятия агиографической литературы отдельным реципиентом. Это обусловлено тем, что «горизонт ожидания» каждого читателя имеет свои индивидуальные особенности, которые формируют его предпонимание темы и жанра жития.

II

Житийные произведения, адаптированные для детей, несмотря на их определённую простоту и ясность, относятся к текстам с потенциалом к разным реализациям в художественной коммуникации. Трудность исчерпать весь их потенциал юным читателем выражается в том, что каждым реципиентом в большинстве случаев при прочтении актуализируется определённый план содержания, а не весь смысл произведения. Как известно, «у литературного произведения есть два полюса: первый относится к тексту, созданному автором; второй – к тому, как читатель конкретизирует текст. Литературное произведение лежит на полпути между текстом автора и читательским прочтением»¹. Определённая многоплановость многих современных детских художественно-религиозных текстов агиографического содержания может быть объяснена сложным внутренним составом произведений, который складывается из разных жанрово-стилевых традиций – жития святых, нравоучительные рассказы, психологическая проза, литература научно-популярного и познавательного характера, историческая проза, былины и легенды, сказки, малые жанры устного народного творчества (прибаутки, шутки, загадки) и др.

С агиографией детские произведения о святых сближает тематический аспект – описание жизни и подвигов святого. От нравоучительного рассказа, содержащего назидательную мораль и описывающего поступок ребёнка (как правило, плохой), детская житийная литература унаследовала интерес к морально-этическим ситуациям, главным участником которых является ребёнок. Также присутствующий в некоторых житийных произведениях для детей принцип парности в выстраивании

¹ Ковылкин А. Н. Рецептивная эстетика В. Изера // Академические тетради. Вып. 14. Тетрадь четвертая. Художественное восприятие. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/14/kovylkin.html> (дата обращения 08.10.2017).

системы персонажей – мудрый взрослый и ребёнок – берёт начало из детской нравоучительной прозы.

Влияние развитой уже в конце XIX века психологической детской прозы выражается во введении в некоторые детские агиографические произведения приёмов психологизма, выраженных, как правило, в самоанализе героя, и направленного на раскрытие внутренних чувств и переживаний человека.

Традиция учебной и научно-популярной познавательной детской литературы видна во введении во многие житийные произведения для детей информации исторического, географического, этнографического характера, которая представлена в бытовых зарисовках, в описаниях природы и культуры описываемого региона. Во многих житийных произведениях для детей даны специальные комментарии с объяснением старославянизмов, устаревших или незнакомых слов.

Детские авторы агиографических произведений используют разные фольклорные жанры древнерусской литературы как на уровне содержания – в виде включения в рассказ загадок, пословиц, поговорок, прибауток, преданий, сказочных элементов, так и на стилистическом уровне в форме подражания былинному, легендарному или сказочному стилю повествования.

Сложная текстовая структура современных агиографических текстов для детей получает свою конкретизацию в процессе их чтения и восприятия. Присутствующие в художественно-религиозных детских произведениях формально-содержательные уровни текста и смысловые планы могут прочитываться как во всем своём объёме и полноте, так и выборочно и неравномерно, поскольку читатель «волен из нескольких значений, допустимых текстом, предпочитать то, которое ближе его душевному складу или настроению...»¹.

Акт восприятия текста всегда погружен в определённый контекст, который влияет на ту или иную рецепцию текста. Эстетическое восприятие художественного произведения предполагает наличие у реципиента предшествующего литературного и жизненного опыта, которое в терминологии Яussa обозначается как «горизонт ожидания», обеспечивающего возможность адекватного понимания и интерпретации текста. Нами были представлены результаты установочного эксперимента, направленного на реконструкцию существующего «горизонта ожидания» реального и потенциального читателя современной детской житийной литературы. Следующее экспериментальное исследование

¹ Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. Москва: Наука, 1998. С. 43.

направлено на изучение восприятия житийных произведений о святом праведном старце Феодоре Томском учащимися подросткового периода воскресных и общеобразовательных школ г. Томска. Представленные результаты восприятия и понимания текстов прямо или косвенно соотносятся с результатами «горизонта ожидания» опрошенных реципиентов.

Перейдём к описанию методики проведения эксперимента. Материал для исследования восприятия школьниками житийных произведений для детей был получен с помощью эксперимента. Было проведено анкетирование реципиентов, которым были прочитаны законченные фрагменты из агиографических религиозно-художественных произведений. В результате проведения эксперимента нами были собраны анкеты в количестве 85 единиц (40 из воскресной и 45 из общеобразовательной школ).

Разделение в ходе эксперимента реципиентов на две репрезентативные группы читателей – ученики воскресных школ и учащиеся общеобразовательной школы – объясняется их дифференциацией в соответствии с типом культуры (религиозной / светской) и литературными вкусами.

Детям на уроке были прочитаны за определённый период времени законченные по содержанию фрагменты из следующих житийных произведений: «Сибирский праведник»: старец Феодор Томский» монахини Евфимии (Пашенко)¹, «О дивном старце, стороне сибирской и о людях добрых: рассказы по мотивам жития праведного Федора Томского» С. В. Татаркиной², «Благословенный старец: рассказы из жития святого праведного Феодора Томского» Ю. А. Успеневой³, а также в полном объёме краткое произведение «Тайна, унесённая на небо. Праведный Феодор Томский» С. Фонова⁴.

В помощь учащимся для выражения и пояснения своего восприятия текста были предложены следующие вопросы:

1. Понравилось ли вам житийное произведение этого автора? _____
2. Что понравилось или не понравилось в этом житии? _____

¹ Евфимия (Пашенко), монахиня. Сибирский праведник: старец Феодор Томский. Москва: Местная религиозная организация «Православный приход храма Святого Духа сошествия на Лазаревском кладбище гор. Москвы Московской епархии Русской Православной Церкви» (Издательство Сестричества во имя святителя Игнатия Ставропольского), 2012. 32 с.

² Татаркина С. В. О дивном старце, стороне сибирской и о людях добрых: рассказы по мотивам жития праведного Федора Томского. Томск: Изд-во ТГПУ, 2009. 48 с.

³ Успенева Ю. А. Благословенный старец: рассказы из жития святого праведного Феодора Томского. Москва: Спасское братство, 2010. 79 с.

⁴ Фонов С. Тайна, унесенная на небо. Москва: Местная религиозная организация «Православный приход храма Святого Духа сошествия на Лазаревском кладбище гор. Москвы Московской епархии Русской Православной Церкви» (Издательство Сестричества во имя святителя Игнатия Ставропольского), 2009. 32 с.

3. Что больше всего запомнилось вам после прочтения этого жития?

4. Появилось ли у вас желание подражать святым? _____

Первый вопрос направлен на выяснение первоначального, непосредственного, эмоционально-чувственного эстетического восприятия адресатом произведения. Ответы на второй вопрос должны помочь выразить более рациональную (явную или неявную) оценку и определить «выборочные решения читателя, который следует тем или иным перспективам понимания текста, заданным его структурой»¹. Третий вопрос направлен на выявление выделенного читателем из текста доминирующего момента, определяющего для его восприятия построение всего произведения, который остаётся у реципиента в кратковременной и, возможно, в долговременной памяти. Последний пункт анкеты направлен на изучение перлокутивного эффекта житийных произведений на читателя.

Наблюдения над результатами эксперимента позволили сделать следующие выводы.

Ответы на вопросы предшествующего анкетирования, направленные на исследование «горизонта ожиданий» читателей подросткового периода, показали, что детерминированность восприятия реципиента религиозным образованием в воскресной школе и сформированная аксиологическая картина мира личности влияет на отношение читателей к религиозной литературе.

В своих анкетах многие школьники, не посещающие воскресную школу и далёкие от церковной жизни, выразили отрицательное или равнодушное отношение к агиографической литературе. Однако, как показали ответы учащихся после прочтения житийных текстов для детской аудитории, преобладающее большинство школьников обеих групп в первом пункте анкеты дали положительную оценку произведениям (98 % учащихся общеобразовательной школы и 100 % – из воскресных школ). Некоторые реципиенты уточнили, что больше всех им понравились произведения С. В. Татаркиной («все понятно, понравилось», «мне очень понравилось!»), Ю. А. Успеневой («самое интересное», «очень интересное!»), монахини Евфимии (Пашенко) («да, мне очень понравилось. Было очень интересно», «я много узнала после прочитанного», «самое понятное»). Два человека отметили, что произведе-

¹ Зоркая Н. А. Предполагаемый читатель, структуры текста и восприятия (Теоретические истоки, проблемы и разработки школы рецептивной эстетики в Констанце) // Чтение: Проблемы и разработки: сборник научных трудов / Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Москва, 1985. С. 168–169.

ние монахини Евфимии (Пашенко) рассчитано на младший, чем 12–13 лет, возраст («мне не понравилось, потому что это слишком детский»).

В некоторых более развёрнутых оценках реципиентов был раскрыт характер перлокутивного эффекта по таким параметрам, как получение / не получение читателем эстетического удовольствия («*понравилось*» / «*не понравилось*»); удовлетворение / неудовлетворение познавательного интереса («*интересно*», «*познавательно*», «*много узнала*», «*понятное*», «*нудно*», «*запутанно*») и морально-нравственного чувства («*имеет моральный смысл*», «*имеют назидательный характер*», «*понравился посыл, учение*», «*урок*»); соответствие / несоответствие произведения жанровому канону («*оно не очень полное, а также в нем нет назидания и поучения*»); совпадение / несовпадение содержания книги возрастной категории читателя («*слишком детское*»).

Результаты дотекстового установочного анкетирования продемонстрировали наличие принципиальной разницы в читательской компетенции в области религиозной литературы у детей, посещающих воскресную школу, и у невоцерковленных детей, а также в их знаниях как о феномене святости, так и о конкретных святых. Однако, как показали результаты следующего эксперимента, само восприятие текста, стратегии прочтения и перспективы понимания прочитанных произведений в читательской рецепции у учащихся, получивших религиозное образование и не получивших его, не отличаются принципиально.

Ответы на второй вопрос не различались кардинальным образом в группах воскресных школ и в общеобразовательной школе. Результаты исследования ответов на второй вопрос, в которых были выражены выборочные решения читателей, следовавших тем или иным перспективам понимания текста, позволили выделить следующие формально-содержательные уровни агиографических произведений для детей: духовно-нравственный, информативно-фактологический и эстетический. Первые два уровня относятся к содержанию, «переднему плану» произведения (по терминологии Н. Гартмана)¹. Эстетический уровень в большей степени относится к форме произведения, «заднему плану».

Актуализированный в житийной литературе духовно-нравственный уровень содержания включает в себя модально-ценностные смыслы, которые во многом определяются разными аспектами ценностной ориентации личности: «человек ориентирован, во-первых, на своё

¹ Немецкий философ утверждал, что по структуре произведения неизбежно многослойны, но «по способу бытия» «незыблемо двуслойны»: их передний план составляет материально-чувственная предметность (образность), задний же план – это «духовное содержание». См.: Хализев В. Е. Теория литературы. Москва: Высшая школа, 1999. С. 68.

собственное существование, во-вторых, на нравственные отношения к ближним и, в-третьих, на религиозное поклонение Богу»¹. В художественно-религиозном произведении первый план, выражающий онтологический статус человека, связан с аксиологическим самоопределением человека, его внутренней позицией по отношению к самому себе, своим поступкам и словам.

Нравственные отношения героя жития с окружающими людьми в произведении создают этический морально-нравственный план содержания. Ориентация героя произведения в области этических смыслов и ценностей настолько важна для детской житийной литературы, что некоторыми писателями этот план содержания специально вынесен в фиксальную (вымышленную) сюжетную линию о ребёнке, оказавшемся в непростой этической ситуации.

Раскрытие в детских агиографических произведениях третьей ценностной ориентации человека в мире, связанного с верой и религиозными чувствами человека, обусловлено основной темой житий – описанием пути ко спасению прославленного в лике святых подвижника.

Перечисленные нами формально-содержательные уровни текста и составляющие духовно-нравственный уровень содержания выделенные нами модально-ценностные планы в произведениях в зависимости от авторской стратегии по-разному направляют перспективу читательского восприятия. В то же время актуализация того или иного смысла адресатом происходит в зависимости от степени важности для читателя того или иного модально-ценностного плана. Причём «текстовые стратегии фиксируют место читателя внутри текста, которое обозначается В. Изером как «блуждающая перспективная точка»»². При этом «блуждающая перспективная точка» во многом обусловлена как индивидуально-психологическими, так и социально-историческими характеристиками читателя. В выборе перспективной точки читатель не полностью свободен, поскольку её формирование определяется и текстом, хотя «перспективы текста обладают только “характером инструкций”, акцентирующих внимание и интерес читателя на определённом содержании»³.

Из обозначенных трёх формально-содержательных уровней текста большинство учащихся воскресных школ и общеобразовательной школы во втором и третьем пункте анкеты выделили в качестве наиболее понравившихся и запомнившихся им эпизодов из текста те, которые

¹ Платон (Игумнов) архим. Православное нравственное богословие. Москва: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1994. С. 132.

² Максимова С. А. Указ соч. С. 27.

³ Ковылкин А. Н. Указ. соч.

относятся к духовно-нравственному уровню содержания. Из трёх модально-ценностных планов более всего в житийных произведениях реципиентами отмечался этический план, затрагивающий отрицательные или благородные и великодушные поступки героев по отношению к другим людям. Особенное предпочтение этого модально-ценностного плана среди реципиентов видно на примере текстов С. В. Татаркиной (глава «Встреча с царем») и монахини Евфимии (Пашенко), которые содержат двойную сюжетную линию: одна – фактуальная, житийная – связана с биографией старца Феодора Томского, другая – вымышленная и рассказывает о герое-мальчике, поступившем немилосердно по отношению к нищему человеку, но после назидания старшими исправившегося. Присутствующий в житийной сюжетной линии религиозный модально-ценностный уровень (включающий отношение человека к Богу), был выделен в некоторых текстах меньшим количеством реципиентов, чем этический, морально-нравственный.

Актуализация при прочтении главы из книги С. В. Татаркиной морально-этического плана содержания была выражена многими реципиентами в положительной оценке поведения и поступков одного из главных персонажей фиксальной сюжетной линии – князя, который большинству понравился своей помощью нищему крестьянину (*«как князь бедному рукавицы дал», «мне понравилось, что они его пожалели и дали ему деньги»*), мудрым воспитанием своего внука. Отрицательную оценку у некоторых реципиентов получил внук князя из-за его высокомерного и равнодушного отношения к нищему. Этот план отметили во втором пункте анкеты около 24 % реципиентов воскресной школы и 36 % общеобразовательной.

Модально-ценностный план содержания произведения С. В. Татаркиной, связанный с морально-нравственным самоопределением человека и его личностным становлением, также был отмечен многими реципиентами, которым понравилось исправление внука князя после происшедшего события и рассказа о встрече старого князя с царём Александром I, который стал нищим странником. 5 % респондентов отметили, что им понравился сам моральный урок, который вынес мальчик (*«то, что внук все понял»*) и который они сами для себя получили (*«не надо жалеть вещей», «сожаление бедным»*). Несколько человек обратили особое внимание на терпеливое и смиренное поведение крестьянина, который просил милостыню и которому помог князь (*«нищий, который стоял и просил, потому что он терпел сильный мороз, чтобы прокормить свою семью»*).

Несколько меньше реципиентов ответили на второй вопрос, выделив в качестве понравившегося им в произведении модально-ценностный план, связанный с ориентацией человека по отношению к Богу. Религиозное содержание концентрируется в рассматриваемых нами детских житийных произведениях в основном вокруг образа святого и его подвижнической жизни. Реципиенты воскресной школы в достаточно большом количестве (18 %) отметили в качестве понравившегося им образ старца Феодора и подвижническую его жизнь (*«Старец отрёкся от царского престола и богатства из любви к Богу. Как старец Фёдор с радостью принял ссылку в Сибирь», «мне понравилось, что он отказался от богатой жизни и стал бедняком, при этом он творил добро»*).

Всего 2 % реципиентов из общеобразовательной школы отметили подвижническую жизнь старца Феодора, обратив внимание на таинственный факт в биографии святого: *«мне понравилось, что император отрёкся от богатой жизни и стал бедняком, при этом он творил добро»*. Значит, вообще ничего не сдвинулось.

Информативно-фактологическую сторону содержания произведения, включающего в себя информацию географического, исторического, этнографического характера, отметили всего 8 % реципиентов из общеобразовательной школы (*«мне понравилось описание прошлого и встреча со святым», «там все описывается, как жили раньше...»*).

В ответах на третий вопрос, в котором надо было указать на наиболее запоминающийся эпизод или образ из текста, были в основном представлены такие, в которых выражены морально-нравственный (10 % в воскресной школе и 35 % в общеобразовательной) и религиозный (16 % в воскресной школе и 15 % в общеобразовательной) модально-ценностные планы произведения. Учащиеся указали в третьем пункте на запомнившийся им образ старца Феодора, его духовные дары, милосердное отношение к людям (*«что он прозорливый, добрый, милостивый. У меня просыпается большое уважение, т. к. он угодник Божий», «как старец стоял нищий и отдавал милостыню другим»*), на эпизод, описывающий встречу князя и старца, узнавание в нищем императора и отказ царя от царства ради служения Богу и людям (*«как император умер и как крестьянин ожил»*).

Достаточно большое количество реципиентов дали положительную оценку эстетической стороне произведения (16 % в воскресной школе и 13 % в общеобразовательной), обратив внимание на художественную форму повествования (*«мне понравилось все, и то, что автор все*

интересно рассказывает», «много описаний»). К этой группе относятся ответы, в которых дана оценка построению сюжета, нарративу, стилю повествования (*«Интересный сюжет и понятный», «понравилось житийные произведения Татаркиной и Успеневой, т. к. их жития наиболее полные и стиль у них более-менее не детский. Они интересные. Есть рассуждения, отступления духовного плана и исторического. В житии С. Татаркиной понравилось его правдоподобие, он реалистический. История отдельных конкретных людей, которые о себе рассказывают. Чувства были выделены потому, что это рассказывал сам герой», «длинные, интересные и красивые рассказы. Познавательные»).* Из этих рассуждений можно сделать вывод, что некоторым детям понравились принцип правдоподобия, художественный стиль повествования, принцип субъектной организации рассказа, введение диалогичности и психологизма, раскрывающие индивидуальный характер и внутренние переживания героев.

В книге монахини Евфимии (Пашенко) «Сибирский праведник»: старец Феодор Томский», как и в рассказе С. В. Татаркиной, также содержится двойная сюжетная линия: агиографическая часть о подвижнической жизни старца Феодора обрамлена более современным и вымышленным сюжетом о мальчике Диме. В связи с этим у читателя возникает двойная перспектива прочтения произведения, в котором происходят два события: одно из них носит вымышленный характер и аккумулирует сюжетную линию вокруг поступка мальчика Димы, высказавшим своё презрение к нищему дворнику. Другой событийный ряд связан с житийной историей старца Феодора Томского, которую рассказывает Диме в назидание священник. Сюжетная линия о мальчике Диме имеет в большей степени морально-этический характер, поскольку строится вокруг отношения ребёнка к дворнику. Кроме этого, в книге монахини Евфимии (Пашенко) большое место занимает исторический контекст: упоминаются исторические факты, связанные с деятельностью Ивана Грозного, Петра I, Кутузова и Наполеона, Александра I. Смысловой акцент при прочтении может быть поставлен на морально-этической и фиксальной, вымышленной сюжетной линии, либо на житийной и фактуальной, либо на историческом контексте.

Большее количество реципиентов воскресной школы в ответе на второй вопрос выделило в качестве понравившихся эпизоды, связанные с этической морально-нравственной проблемой рассказа (26 %) и в меньшей степени с религиозным планом (10 %), который концентрируется вокруг образа старца Феодора. Особое внимание у школьников

вызвал дворник Вася (5 %) (понравилось: *«то, что Вася всегда помогал в церкви, и там было всегда тепло», «его робость, трудолюбие»*), в меньшей степени реципиенты обратили внимание на мудрого взрослого – священника, который был оценён школьниками положительно, а мальчик Дима и его отношение к Васе – отрицательно (*«судил по внешности, а не по душе»*). Несколько человек выделили саму мораль рассказа (*«то, что надо относиться ко всем одинаково», «урок, который вынесли герои»*).

В ответах на третий пункт анкеты из наиболее запомнившихся эпизодов из книги монахини Евфимии (Пашенко) большая часть реципиентов также выделила относящиеся к духовно-нравственной проблематике образы и сюжетные линии. Надо отметить, что у многих детей остался в памяти образ бывшего бомжа, дворника Васи (16 %), второго-степенного персонажа, который поразил их своим поведением: честно трудился, был скромным в общении с другими. Этот образ в рецепции читателей оказался конкурирующим с положительным образом священника (*«батюшка приютил Васю в храме, что собственный крестник батюшки думает так плохо о бродяге. И то, что батюшка очень хороший»*) и мальчиком Димой. Главный в фиксальной линии герой Дима запомнился реципиентам своим отрицательным поведением (*как Дима выгонял Васю, как Дима сказал, что Васька – бомж. Дима осуждал Ваську, как Дима сказал, что Васька бомж*). Также некоторые выделили в качестве запомнившегося им впечатления от текста моральный и нравственный урок из этого рассказа (*«что надо обращаться с людьми, как к тебе бы обращались», «в человеке главное – не облик, а душа»*).

В большей степени связанные с религиозной частью агиографическая часть произведения, которая посвящена жизни старца Феодора, была отмечена во 2 пункте анкеты меньшим количеством реципиентов (10 %). Учащиеся выделяли сам образ святого, его подвиги и духовные дары (*«старец Феодор помогал детям не за деньги»*), духовный дар прозорливости (*«то, что он знал все про всех»*), загадочность в поведении. В третьем пункте анкеты агиографическая часть произведения монахини Евфимии запомнилась благодаря биографическим деталям жизни старца (*«что Старец Федор одевался по бедному и у него не было родителей», «переход старца из столицы в Сибирь (Томск)»*), его внешний вид и прозорливость (*«то, что он знал все про всех»*).

Всего 2 % реципиентов отметили в произведении монахини Евфимии достоинства или недостатки художественной формы произведения

(«запутанно и сложно»). В качестве достоинств поэтики книги были отмечены наличие нравоучения и морали, реалистичности в изображении современной жизни, принцип организации повествования, построенный в форме диалога героев, который имеет энигматический характер (*«рассказ в форме диалога. Есть некая интрига, когда читатель вместе с мальчиком задаёт вопросы священнику. Это создаёт интерес. Этот рассказ строится на нравственной и поучительной основе. Сама житийная часть не такая большая, потому что много рассуждений мальчика и священника», «хорошо, что это диалог», «сам принцип повествования, и мне понравилось, что все реально написано о современной жизни, о нашей жизни»*).

Информативно-фактологическая сторона этого произведения, несмотря на включение многих исторических фактов и событий, связанных и не связанных с основной линией произведения, детьми оказалась почти не отмечена (1 %) *«история, когда святой рассказал, что случилось на войне с Наполеоном»*).

Таким образом, можно отметить, что в рассмотренных нами выше детских произведениях житийного содержания, в которых фактуальная житийная часть обрамляется фиксальной сюжетной линией о ребёнке, близком читателю по возрасту и по встречающимся нравственно-этическим проблемам, многие реципиенты обращают внимание на обрамляющий житийный сюжет вымышленной истории о ребёнке, его проступке и исправлении. Смысловой акцент нередко переносится читателями с агиографической части на более для них актуальную и потому интересную морально-этическую. И это становится понятным в свете результатов дотекстового эксперимента, когда многими подростками были выделены в качестве положительных качеств святого человека именно морально-нравственные качества.

Следующий прочитанный учащимся рассказ «Холстинки» из книги Ю. А. Успеневой весь построен на житийном материале и содержит одно событие – историю с покупкой купцом Хромовым для старца Феодора хорошего холста, который был заменён его женой на худший, что и открылось прозорливому старцу. Сам сюжет Ю. А. Успеневой полностью взят из «Жития святого праведного старца Феодора», составленного игуменом Силуаном (Вьюровым), но дополнен деталями из сферы купеческого быта XIX века, внутренними монологами и диалогами героев, художественным стилем повествования. Но поскольку этот рассказ отличается однособытийностью, то внимание детей не находится в состоянии выбора между параллельными сюжетными

линиями. Именно по отношению к этому тексту большинство реципиентов во 2 и 3 пунктах анкеты в качестве понравившегося и запомнившегося им выделили образ старца Феодора и его подвижническую жизнь – 18 % (*«понравилось, что он каждый день молился, не жалея колен»*), своей добротой и великодушием (*«что он добрый», «нет разницы, какая у него рубашка»*), прозорливостью (*«он знал о будущем»*). Однако в этой истории многими был отмечен как понравившийся и запомнившийся им образ жены Хромова (10 %), её непослушание мужу и проявленная жадность по отношению к старцу (16 %). В образе жены Хромова отмечался именно морально-нравственный аспект её отношения к другим людям. Таким образом, внутри одной сюжетной линии реципиенты обратили внимание на религиозную сторону жизни, связанную с образом старца Феодора, и морально-нравственный этический план содержания, который касался поступка жены Хромова и прощения её старцем Феодором (*«как жена пообещала мужу и не выполнила», «Как жена Хромова купила плохой холст», «то что жена Хромова стала щедрой и доброй», «старец помог ей измениться», «что старец Феодор не обиделся»*). Важным для детей оказался и сам морально-нравственный урок, который вынесла жена Хромова для себя, решив стать доброй и щедрой (*«мне понравился сам урок, который извлекла та девушка»; «жена купца осознала, что она поступила плохо», «то, что жена купца исправилась»*), и сам дидактический характер рассказа (*«мне понравилось, что в рассказе есть поучение, а это очень важно», «есть чему поучиться», «не надо жалеть вещей» «щедрость и хорошие жизненные уроки»*).

10 % реципиентов обратили внимание на художественную форму повествования, композиционные и стилистические особенности текста: *«мне понравилось, что в рассказе все подробно описывается и интересно», «вид письма», «особенно как построен текст», «понравилось житийные произведения Татаркиной и Успеневой, т. к. их жития наиболее полные и стиль у них более-менее не детский»*.

Таким образом, можно сделать вывод, что в прочитанной школьниками главе из житийной книги Ю. А. Успеневой агиографический пласт нарратива легко воспринимается читателями, обратившими внимание как на морально-этическую ситуацию, связанную с проступком и исправлением жены Хромова, так и на образ святого и подвижническую жизнь старца Феодора, с которым связан религиозный план содержания этого произведения.

Текст С. Фонова вызвал меньше всего откликов у реципиентов, хотя некоторые выделили его в качестве больше всего понравившегося им произведения (*«слишком нудно (о других рассказах – Е. М.), кроме Сергея Фонова»*). Житийный пласт сюжета в этом агиографическом произведении для детей почти редуцирован и построен на перечислении имеющих легендарный характер фактов, направленных на отождествление старца Феодора и императора Александра I. Именно это и отметили реципиенты в своих ответах. Им понравилось и запомнилось более всего в содержании сам факт тайны в биографии старца (*«то, что он не открыл тайну», «сама тайна старца», «то, что он не выдавал личность»*). Несколько ответов носили критическую оценку по отношению к этому тексту из-за его несоответствия жанровому представлению о житиях (*«понравились все, кроме последнего, ведь в них (других – Е. М.) есть нравоучение», «в нем нет назидания и поучения, оно ничему не учит»*). Художественная сторона произведения также подвергалась критике некоторыми реципиентами. Отмечалась особенная краткость и неполнота событийного ряда, биографических фактов (*«Очень короткий рассказ. Ничего не запомнилось. Не было особенных событий, чтобы они понравились», «самое короткое житие С. Фонова не очень понравилось, поскольку оно не очень полное»*).

Ответы на 4 вопрос анкеты наиболее явно отличаются у реципиентов воскресных школ и общеобразовательной. Житийное произведение имеет важнейшей целью назидание и воспитание читателя в христианских истинах и добродетелях. Это авторское намерение было воспринято учащимися воскресных школ, которые в своих ответах в преобладающем большинстве выразили стремление подражать святому, о котором узнали. 50 % учащихся написало ответ на 4 вопрос утвердительно (*«да»*), причём с уточнениями: *«да, я хочу быть такой же смиренной, доброй и хорошей, как он»; «потому что он совершал хорошие поступки»*. Не выразили желания подражать святому, о котором прочитали произведение, 3 человека, посещающие воскресную школу. В общеобразовательной школе 24 % респондентов захотели подражать святому, не появилось такого желания у 55 % опрошенных. Этот результат позволяет сделать вывод о том, что перлокутивный эффект произведения во многом зависит от наличия предварительных установок в интерпретирующем сознании, «предпонимании»¹ читателя. Такой дотекстовый фактор, как религиозное / светское мировоззрение реципиента, не повлиявший принципиально на эстетическое восприятие

¹ Яусс Х. Р. К проблеме диалогического понимания / пер. с нем. Е. А. Богатыревой // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 97–105.

и моральное удовлетворение учащихся разных групп на рецепцию житийных произведений, отразился в личной позиции читателей по отношению к описанному пути к святости. Религиозная система ценностей как дотекстовый фактор подготовила читателей из воскресной школы к восприятию образа жизни святого как примеру для подражания, в отличие реципиентов с секулярной аксиологической картиной мира. Религиозная / светская система ценностей адресата оказала влияние на прочтение и понимание житийного текста как продукта художественно-религиозной коммуникации.

Исследование с помощью эксперимента реакций и способов восприятия школьниками воскресных и общеобразовательной школ агеографических произведений о сибирском святом позволило установить в синхронном срезе функциональную реальность детской житийной литературы, которая, несмотря на её непопулярность среди подростков, воспринимается большинством опрошенных реципиентов положительно. Однако необходимо отметить разные выборочные решения читателей, следовавших тем или иным перспективам понимания текста и указавших в своих ответах на выделенные ими эмоционально-смысловые доминанты религиозно-художественных произведений, которые относились к определённым формально-содержательным уровням текста и модально-ценностным планам содержания. Важен и тот результат, который получили реципиенты во время чтения и на который они указали в анкетах. Большинство реципиентов выделило в качестве перлюкутивного эффекта поучение и назидание, связанные с морально-нравственным этическим и религиозным содержанием произведений. Меньшее количество реципиентов отметили полученное удовлетворение эстетического характера. Менее всего был отмечен познавательно-информационный эффект от прочтения агеографических произведений.



ГЛАВА IV

СОВРЕМЕННАЯ СКАЗОЧНАЯ И ИГРОВАЯ ПРОЗА СИБИРИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

В главе представлены исследования композиционно-речевой структуры и мифопоэтической основы современных литературных сказок, а также игровых приемов в прозаических миниатюрах, созданных современными писателями, биографически связанными с урало-сибирским регионом (Т. Мейко, О. Колпакова, Л. Климова, Г. Кружков, С. Силин, А. Соколова).

Мифопоэтическая основа художественного мира сказок Т. Е. Мейко

Чернявская Юлия Олеговна

Сказки Т. Е. Мейко уже становились объектом литературоведческой рефлексии в работах Е. А. Полевой и Н. В. Безменниковой. Е. А. Полева относит некоторые сказки Т. Мейко к жанру прозаической миниатюры, а творчество в целом – к феномену «”общей” литературы, которая интересна и взрослому читателю, но удовлетворяет и всем требованиям прозы для детей»¹. По мнению исследовательницы, «проза Т. Мейко выделяется философским звучанием..., постановкой онтологических и экзистенциальных вопросов, актуальных для читателей всех возрастов»². К жанру философской сказки относит творчество писательницы и Н. В. Безменникова; со ссылкой на работы В. И. Тюпы и Е. А. Полевой она говорит о важной роли «аллюзий на культурные архетипические сюжеты, мотивы, образы» и выделяет признаки, характерные для жанра притчи³.

С точки зрения Е. А. Полевой, «философско-поэтическая» сказка «Планиета» выражает «своеобразный космогонический миф»⁴. «Смысловая

¹ Полева Е. А. Художественное своеобразие прозаических миниатюр-сказок Татьяны Мейко // Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2015. Вып. 10 (163). С. 174.

² Там же. С. 177.

³ Безменникова Н. В. Художественное пространство и образы персонажей в сказке Т. Мейко «Зёрнышко» // Сибирская литература для детей и юношества: тенденции и контекст развития (1950–2010-е гг.): коллективная монография: в 2 т. Т. 2. / под. ред. Е. А. Полевой, Е. К. Макаренко. Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2017. С. 116–117.

⁴ Полева Е. А. Художественное своеобразие прозаических миниатюр-сказок Татьяны Мейко //

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...»¹. Об обращении Т. Мейко к мифологическим образам в сказке «Зёрнышко» пишет Н. В. Безменникова: «Литературная традиция осмысления образа зерна берет начало в мифологических представлениях и Библии. В мифологии зерно олицетворяет органическое единство жизни и смерти... Мотив умирающего и возрождающегося зерна восходит к Евангелию...»².

Выделенные исследователями в отдельных сказках писателя черты обнаруживаются, на наш взгляд, во всей книге Т. Е. Мейко «Пёстрые пёрышки»³, иллюстрированной репродукциями картин томской художницы Н. Б. Реморовой. Центральной темой книги является самоопределение, поиск человеком своего места в мире.

Начинается сборник сказкой «Пёрышко», служащей своего рода вступлением. Путешествие птичьего пера, которое стремилось стать полезным, но последовательно отвергалось сначала воробьём, затем мальчиком, девочкой и стряпухой, заканчивается благополучно – благодаря художнице пёрышко находит своё место на картине, а в более широком смысле – в мире [с. 9], что придаёт этой, на первый взгляд, незатейливой истории философское звучание. Первая сказка служит своего рода кодом всего сборника, подготавливая читательское восприятие книги, посвящённой проблеме поиска своего места в жизни, а кроме того знакомит с материалом, из которого изготовлены картины Н. Б. Реморовой – птичьим пером, главным «героем» её картин.

В названии следующей сказки также соединяются прямой и иносказательный смыслы. «Начало» – одновременно начало сборника, и начало всей человеческой истории, когда человек ещё не научился отделять себя от окружающего мира, не обрёл своего «я». Герой отождествляет себя со всем, что видит вокруг – деревом, ветром, травой, птицами и т. д. Отовсюду он слышит голоса: «Ты дерево, ты трава, ты ветер, ты птица» [с. 13]. В сказке буквально воспроизводятся мифо-

Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2015. Вып. 10 (163). С. 173.

¹ Там же. С. 174.

² Безменникова Н. В. Художественное пространство и образы персонажей в сказке Т. Мейко «Зёрнышко» // Сибирская литература для детей и юношества: тенденции и контекст развития (1950–2010-е гг.): коллективная монография: в 2 т. Т. 2. / Под. ред. Е. А. Полевой, Е. К. Макаренко. Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2017. С. 120.

³ Мейко Т. Пёстрые пёрышки: Сказки. Картины Н. Реморовой. Томск, 2010. 110 с. *Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страниц в скобках.*

логические представления первобытного человека, который «ещё не выделял себя отчётливо из окружающего природного мира и переносил на природные объекты свои собственные свойства...»¹. От «первобытного» состояния человеческого сознания писательница переходит к сюжетам, выражающим отношения между человеком и миром, характерные для фольклорных сказок: «Солнце и Туча», «О чем плачет выюга», «Котёнок и ветерок».

В аллегорической сказке «Солнце и Туча» представлены разные взгляды на жизнь – пессимистический (Туча) и оптимистический (Солнце). Там, где Солнце видит «цвета... яркие, реки чистые, дали ясные», Туча замечает «цвета... тусклые, реки мутные, дали туманные» [с. 17]. Противопоставление по принципу антитезы – характерная особенность фольклорных сказок, и, шире – мифологического мышления, строящегося на бинарных оппозициях².

Ещё одна оппозиция (тепло/холод) представлена в сказке «О чём плачет выюга». Выюге так и не удаётся понять, что такое тепло, вот почему она «стонет, ноет, жалуется» и почему «горемычней её никого на свете нет» [с. 25].

В сказке «Котёнок и ветерок» игра котёнка с клубком провоцирует ветерок начать игру с тучей, в результате чего на землю проливается дождь, а мир приобретает яркость и чистоту. После дождя земля становится обновлённой и свежей: «солнце в небе сверкает, точно только начистили. Деревья, кусты, травы, щеголеватые подсолнухи у крыльца – так и сияют чистотой! <...> В прозрачной лужице лоскут синего неба полощется, а в небе разноцветным сквозным шарфом блещет радуга» [с. 35]. Параллельные действия (игра с клубком – игра с тучей) соответствует древним магическим представлениям³, согласно которым определённого рода ритуалы воздействуют на природу, вызывая дождь, или, напротив, способствуя установлению ясной погоды. Параллель между клубком / тучей удваивается следующей парой – шарф / радуга. Если распутывание серого клубка (туча) вызывает дождь, то вязание из цветных нитей вызывает радугу. Действия героев (котёнка, бабушки, ветерка) приобретает значение сакрального действия; так проявляется

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 3-е изд. Москва: Восточная литература РАН, 2000. С. 164. (Исследования по фольклору и мифологии Востока)

² Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/537293.html> (дата обращения: 12.08.2018).

³ Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. Москва: Политиздат, 1980. С. 49–64.

свойственная мифологическому сознанию связь бытового и бытийного. Пролившийся в результате игры дождь способствует обновлению природы, неслучайно в финале сказки прошедший ливень сравнивается с праздничной уборкой: он «отмыл», «отстирал» землю, в результате чего все вокруг «сверкает» и «сияет». Мир обретает первозданную чистоту, как будто только что заново воссозданный, обновлённый.

Следующие сказки «Жаворонок», «Ручеек», «Первая муха» повествуют о героях, во что бы то ни стало добивающихся своей цели – жаворонок высоко поднимается в воздух, ручеек находит путь к морю, муха – на волю. Своего рода пародийным перевёртышем становится сказка «Как червяк на небо ползал», главный герой которой вообразил, будто на самом деле побывал на небе и разговаривал со звёздами. Пародийное обыгрывание сюжета преодоления препятствий и открытия большого, настоящего мира в противовес замкнутому и узкому (гнезду, канаве, дому) подчёркивает главную идею этих текстов – необходимости стремления к своей мечте, несмотря на трудности, возникающие на пути.

Одним героям удаётся найти свое место в мире и преодолеть первоначальную неблагоприятную ситуацию (ромашка, зёрнышко, ручеек, жаворонок, муха, сквознячок), другим – нет (туча, выюга, червяк). На наш взгляд, это объясняется тем, что выюга в народном сознании связана с миром холода, смерти; туча – с образом горя, беды. Важно и то, что «положительные» герои (ромашка, ручеек, жаворонок) стремятся преодолеть изначальную ситуацию, не нарушая при этом этических норм поведения. Они не меняют естественный порядок вещей: ромашка оказывается сорванной и «вознесённой» высоко вверх, благодаря чему получает возможность увидеть и понять свою красоту; ручеек стремится вперёд, обходя возникающие на пути препятствия; жаворонок напрягает свои силы, чтобы подняться в небо как можно выше. В отличие от них, выюга ведёт себя агрессивно: «в открытую форточку ворвалась. И давай куролесить! <...> лампу погасила, кота с печи согнала...» [с. 25]. Агрессия становится главным препятствием, мешающим героине приблизиться к цели, и причиной, по которой читатель не испытывает симпатии к этой героине, в отличие от ручейка, жаворонка, ромашки. В народных сказках вознаграждается герой, проявляющий уважение к другим персонажам, демонстрирующий правила хорошего поведения. (Например, в сказке «Гуси-лебеди» девочка не получает поддержки со стороны печи, яблони и реки, т. к. ведёт себя неправильно и, наоборот). В отличие от «злой» выюги, сквознячок

ведёт себя иначе. Он «радостно порхал по комнате» [с. 68], радуя больного мальчика свежим воздухом, и ассоциативно связывался не с мертво-вым холодом вьюги, а свежестью и ветром (символом обновления и чистоты). В сказке «Витю видел!» ветер навевает герою «волшебный» сон, в результате чего мальчик меняет своё представление о мире и обретает понимание единства всего живого.

В сказке «Яблоко и яблоня» утверждается мифологическое представление о вечном круговороте жизни и смерти – сгнившее яблоко не умирает, а, наоборот, возрождается, превратившись в молодую яблоньку. Гниение (смерть) становится только этапом, необходимым для рождения новой жизни.

В сказке «По земле босиком» земля представляется живым существом, связанным с каждым живущим на ней человеком. Однако для того, чтобы земля знала, кто на ней живёт, надо работать и ходить по ней босиком. Так, в ненавязчивой форме, писательница воссоздаёт древнейшие представления о неразрывной связи человека с окружающим его миром, при этом земля, ветер, дерево, птица наделяются антропоморфными чертами и, поскольку они – естественный мир, следовательно, наделены вечной мудростью, которую забыли люди, утратившие связь с природой.

Ветерок учит Витю бережно относиться к природе («Витю видел?»); птичка объясняет девочке Вере, что земля чувствует все, что на ней происходит («По земле босиком»). Звезда соотносится с огоньком в окне родного дома («Звезда и огонёк») и служит человеку ориентиром в пространстве вселенной, подобно тому, как свет в окне становится ориентиром для путников, идущих домой. Дерево, посаженное человеком, может сделать его великаном («Хочешь стать великаном?»), а малая родина становится частью огромного мира – всей земли («Где кончается берег?»).

В сказке «О Лике и семилике» используется традиционный для волшебных сказок мотив оборотничества. Девочка Лика встречает удивительное существо, которое постоянно меняет свой облик и превращается в разнообразных насекомых, зверей и птиц, ни минуты не оставаясь в каком-то одном образе. Непоседливой и неспособной сосредоточиться на конкретной задаче девочке вначале нравится удивительный зверёк, но постепенно она начинает понимать, что подобная многоликость не дар, а наказание. Она пытается объяснить семилику, что его существование лишено смысла: «Был зайцем и не понял толком, как это – быть зайцем. Был ёжиком и ничего про него не узнал. А человек из тебя

выходит ненастоящий – пустой внутри» [с. 102]. Так девочка делает для себя важное открытие – умение сосредоточиться на конкретной цели даёт возможность научиться чему-либо, получить представление о том, кто ты есть и что тебя окружает, а рассеянность, неспособность концентрироваться мешает этому. Вместе с осознанием меняется поведение девочки – она становится целеустремлённой и собранной, способной к умственной и физической работе, личностью, отвечающей за свои поступки и действия.

Последние сказки сборника рассчитаны на детей школьного возраста («Витю видел!», «Хочешь стать великаном?», «Где кончается берег?», «По земле босиком», «О Лике и семилике») и отличаются выраженным морально-дидактическим характером. Главной здесь становится мысль о том, что человек и окружающий его мир – единое целое; деревья, ветер, птицы, земля – все это связано с человеком. И, подобно тому, как человек зависит от окружающей природы, так и природа зависит от человека, поэтому человек должен ответственно относиться к самому себе и к тому, что его окружает.

Если первые сказки сборника больше напоминают аллегории, притчи, то последние представляют собой развёрнутые рассказы, в которых фольклорные образы и мотивы становятся фоном для разворачивания бытовой ситуации, в результате которой герой-ребёнок получает важный урок, способствующий его духовному развитию. Девочка Лика учится концентрации и вниманию, мальчик Витя – ответственности, Вера открывает для себя мир природы, все они вместе обретают связь с миром природы и, шире – земли, одновременно осознавая себя частью огромного мира.

Несмотря на отличия, для всех сказок сборника общими являются следующие черты:

- обретение героем своего места в большом мире, и, одновременно, осознание ценности и значения собственного «я»;
- представление о земле как живом организме;
- осознание окружающего мира и самого себя как неразрывного целое;
- одушевление неодушевлённых предметов и явлений;
- уважительное, бережное отношение к окружающему миру;
- представление о разумно устроенной вселенной, где каждый находит своё место, а любая катастрофа (гниение, ливень, ветер) несёт не гибель (разрушение), а обновление, возрождение;

- связь бытового с бытийным;
- осознание необходимости движения, развития, изменения.

Сказки Т. Е. Мейко обладают теми качествами, которые традиционно считаются свойственными именно детской литературе: они позитивны и гуманны, учат добру; формируют представление о мире как гармоничном и справедливом целом, где даже самому маленькому существу предназначено важное место, а само значение слова «маленький» преодолевает свою удалённость и незначительность. Согласно мудрому порядку, каждому отводится своя уникальная роль в мире. Даже нарушение порядка в этой вселенной несёт не катастрофу, а очищение, преображение, и в результате испытаний герой обретает новое знание о мире и о себе.

**Автор – герой – читатель
в сказочной повести Ольги Колпаковой
«Ничего не бойся! Большая история Маленького королевства»¹**

Харитонова Екатерина Владимировна

В отечественном литературоведении феномен автора многократно и многоаспектно подвергался исследованиям в трудах М. М. Бахтина², В. В. Виноградова³, Б. О. Кормана⁴ и др. учёных: при этом рассматривался автор-творец как реальное биографическое лицо; образ автора, локализованный в художественном произведении; автор как субъект эстетической деятельности; изучались формы авторской субъективности и способы диалогического взаимодействия с героями и читателем.

Герой также не раз становился предметом научной рефлексии и традиционно понимался как «такое действующее лицо литературного произведения, которое представляет собой “ценностный центр” и “конкретный предмет” авторского эстетического видения, будучи носителем

¹ Раздел представляет собою переработанный и дополненный материал статьи: Харитонова Е. В. Повествовательная структура повести-сказки Ольги Колпаковой «Ничего не бойся! Большая история Маленького королевства» // Мировая словесность для детей и о детях. Вып. 25. Москва: Изд-во МПГУ, 2018. С. 128–135.

² Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. С. 9–191.

³ Виноградов В. В. О теории художественной речи. Москва: Высшая школа, 1971. 239 с.

⁴ Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / ред.-сост. Е. А. Подшивалова, Н. А. Ремизова, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. 552 с. См., например, следующие статьи и разделы тома: «Итоги и перспективы изучения проблемы автора» (с. 99–109); «Чужое сознание в лирике и проблема субъектной организации реалистического произведения» (с. 137–162) и др.

“основного события” (Бахтин) в изображённом мире, а также – существенной для автора-творца точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей»¹.

Традиция изучения «читательского» аспекта литературы также имеет долгую историю, однако многие вопросы, связанные с субъектом читателя, остаются недостаточно прояснёнными и продолжают вызывать интерес исследователей: читатель как герой литературного произведения; соотношение текстовых инстанций *автор – повествователь – герой – читатель* в структуре сюжета и нарратива²; автор как читатель и др.³. Заметим, что представители разных научных школ сходятся во мнении о том, что образ читателя – сущностный компонент в структуре художественного произведения⁴.

В течение долгого времени филологическое изучение детской литературы развивалось относительно независимо от «взрослого» литературоведения, однако в настоящее время в исследовательской сфере наметилась устойчивая тенденция к сопряжению «детского» и «взрослого» и к выработыванию общих инструментариев ведения научного исследования⁵. Это закономерный процесс, поскольку литература, имеющая адресатом ребёнка, и литература, ориентированная на взрослого читателя, сосуществуют в общем историко-литературном поле и едином социокультурном пространстве. Зачастую стратегии «взрослого» современного литературного процесса находят в детской литературе своеобразное преломление. Обратное же влияние не столь очевидно, но несомненно: образ мира и эстетические идеалы, сформированные прочитанными в детстве книгами любимых писателей, оказывают, быть может, не прямое, но бесспорное влияние на взрослого читателя и писателя, работающего для взрослой аудитории.

Думается, анализ субъектной организации произведения (или корпуса произведений – если за ними стоит единая поэтика), созданных для читателя-ребёнка, откроет перед исследователем новые эвристические

¹ Тамарченко Н. Д. Герой // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. С. 43.

² Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Москва: Изд-во АСТ: CORPUS, 2016. 640 с.

³ Большакова А. Теории читателя и литературно-критическая мысль XX в. // Теоретико-литературные итоги XX века. Том IV. Читатель: проблемы восприятия / редкол.: С. А. Макуренкова; отв. ред. С. Г. Бочаров, В. П. Большаков, А. В. Марков и др. Москва: Праксис, 2005. С. 512–565.

⁴ Хализев В. Е. Восприятие литературы. Читатель // Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. Москва: Высшая школа, 1999. С. 112–122.

⁵ Симптоматично, например, появление словаря-справочника, при составлении которого авторы исходили из круга потребностей и интересов юного читателя: Романичева Е. С., Пранцова Г. В. Читатель. Чтение. Книга. Словарь-справочник. Москва: Библиомир, 2018. 208 с.

возможности, позволит поставить и частично решить актуальные вопросы семантики и поэтики детской литературы.

В настоящей работе нас будет интересовать субъектная организация, а также композиционно-речевая структура одного произведения известной екатеринбургской писательницы Ольги Колпаковой: будет предпринята попытка рассмотреть систему категорий *автор – повествователь – рассказчик – герой – читатель*; установить, каковы способы включения читателя-ребёнка в игровые отношения с текстом, проследить связь структуры повествования с семантикой и поэтикой рассматриваемых произведений, а также с художественной аксиологией автора – выявляется ценностный взгляд автора на мир, природу человека, а также на себя самого.

Следуя концепции автора, разработанной в трудах М. М. Бахтина, Б. О. Кормана, О. А. Меерсон¹, мы полагаем, что автор присутствует в своём тексте как его творец не только нарративно, но и структурно. Автор проявляет себя как строитель сюжета, организатор своего художественного мира – и в то же время как тот, кто повествует о нем. Автор создаёт мир точек зрения своих героев, точки зрения рассказчиков, точку зрения автора как субъекта, как персоны. То, что и как видят герои, рассказчики, имплицитно реконструируемый автор, становится тем, что и как видим мы, читатели. То, что автор силился передать в художественном произведении как своё видение, становится видением читателя (в нашем случае – читателя-ребёнка).

Ольга Валериевна Колпакова родилась в 1972 году в Алтайском крае. Много лет живёт и работает в Екатеринбурге; по образованию журналист; как детский писатель печатается с 2001 года; автор более 50 художественных и познавательных книг для детей; сценарист детских телепрограмм («Спокойной ночи, малыши!» и «Шишкин лес»). По её собственному признанию, с детства сочиняла сказки, в которых нужно было что-то дорисовывать, доклеивать и додумывать. Книга О. Колпаковой «Ничего не бойся! Большая история Маленького королевства» была опубликована в 2015 году в Санкт-Петербурге в издательстве «Акварель»².

С первых страниц книги становится ясно, что мы имеем дело с литературным произведением, в котором речь идёт о создании литературного

¹ Меерсон О. А. Персонализм как поэтика: Литературный мир глазами его обитателей. Санкт-Петербург: Пушкинский Дом, 2009. 432 с.

² Колпакова О. В. Ничего не бойся! Большая история Маленького королевства: Сказка. Санкт-Петербург: Акварель, Книжная лаборатория, 2015. 176 с. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

произведения. По-видимому, эта повесть-сказка находится в русле металитературы, то есть литературы, которая «исследует механизмы собственного функционирования как откровенно условной, искусственной системы и в то же время видит в этих механизмах универсальную гносеологическую модель»¹.

Так, первая глава книги называется «О том, какое начало лучше» и представляет собой обсуждение жителями Маленького королевства вариантов начала сказки: автор сказки, действующий как персонаж и основной субъект речи, предлагает начать её со смерти старого короля, потому что многие интересные сказки так начинаются, старый король не возражает – он и впрямь собрался умирать, но все остальные жители Маленького королевства возмущаются и отвергают такое начало, последовательно предлагая другие варианты, аналогичные зачинам старых сказок, страшных историй, а также началу «Слова о полку Игореве...» или шестой Песни поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». Итоговый вариант начала сказки получается комичным и представляет собой контаминацию всех предложенных версий.

Первая глава повести-сказки примечательна для нас в нескольких планах: она обнажает приём «книга о написании книги», «сказка о сказке», манифестирует его, намечает рамочную композиционную структуру «текст в тексте», содержит диалог с другими текстами, входящими в литературный канон. Кроме того, здесь происходит самопрезентация автора как «эстетически деятельного субъекта» (М. М. Бахтин), автора как создателя художественно-словесной целостности в избранной роли – он летописец, писарь (так называют автора героини сказки, поскольку она приглашена старым королём записать историю Маленького королевства), писатель, скриптор. По-видимому, акцентуализация образа авторского «Я» может рассматриваться как одна из форм авторефлексии в художественном произведении.

Симптоматично, что каждую главу, начиная с первой, сопровождает изображение летописца Маленького королевства: она развёртывает бумажный свиток, ест пирожок, беседует с феечкой, смотрит в подозрительную трубу, выступает в роли кукловода, мечтает, сидя в венке из ромашек и подперев щеку ладошкой и т. д. Именно писарь становится основным субъектом речи, определяющим нарративную перспективу: от неё мы получаем характеристику персонажей, смотрим на происходящее её глазами, чаще других звучит её голос, повествующий обо

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

всем происходящем сейчас и о происходившем раньше (ей также принадлежит большинство вставных глав летописи «История Маленького королевства», впоследствии функция ведения летописи перейдёт к другим героям сказки, а в финале книги – даже к читателю).

Следующая глава последовательно реализует намеченные установки – она нарушает читательские ожидания (поскольку вторая по счету глава «Опять первая!»), содержит подзаголовок «Она по-настоящему должна быть началом!» и называется «Откуда берутся дети и зачем они это делают, а также знакомство с Маленьким королевством» – эта глава представляет собой экспозицию, здесь завершается знакомство с героями, а также создаётся и задаётся пространственно-временная матрица текста, намечаются исходные обстоятельства – иначе говоря, реализуется функция миромоделирования. Здесь в образе автора проявляются черты повествователя как лично-нейтрального субъекта сознания и речи: «Маленькое королевство окружено рекой. Это очень удобно: точно знаешь, где твоё, а где уже чужое. <...> Если нарисовать королевство в форме сердечка (именно так окружает его река), то гора будет его острый кончик. Гора покрыта крошечным лесом. Позже, на странице 137, объясню, что это такое» [с. 12]. Очевидно, здесь автор присутствует в роли посредника между читателем и изображаемым, более того – он выступает в роли движущей силы моделируемого сказочно-фантастического мира, его идеологического центра. Приведённая цитата манифестирует сложность и многовариантность образа автора в произведении: автор, бесспорно, присутствует в нем как создатель художественного мира произведения, как его творец – такой автор обладает всеведением о жизни и внутреннем мире своих персонажей, он реализует функцию контроля над сочинённым им художественным целым – именно этот автор предлагает читателю заглянуть на страницу 137, он знает, о чем пойдёт речь на этой странице, как и на всех других, поскольку книга – результат его писательского труда и усилий. Автор-создатель книги также позиционируется как устроитель, воплоитель и выразитель многозначной эмоционально-смысловой целостности художественного произведения. Другая же форма воплощения автора – автор как действующее лицо книги, как персонаж мира, созданного автором-творцом. Такой автор, сам имеющий черты персонажа, способностью всеведения о других героях не наделён, невозмутимым спокойствием не обладает. Автор-персонаж также не имеет сведений о книге как художественной завершенной целостности – собственно, он, будучи летописцем, эту целостность и создаёт в делящемся настоя-

щем. Функции повествователя и рассказчика также разведены по вариантам воплощений образа автора: автор – творец художественного мира имеет в себе черты повествователя, автор-персонаж выполняет задачи рассказчика. Голос повествователя впоследствии будет звучать редко и коротко – дистанция между рассказом и событием рассказывания будет редуцироваться до отсутствия; основным субъектом речи – своего рода субъектной призмой – станет рассказчик-летописец.

Образ автора как персонажа в рассматриваемом произведении также расщеплен: это видимый и явный всему кругу персонажей писарь (писатель, летописец), которая, тем не менее, не является тем, кем кажется, поскольку она обладает памятью о своей прошлой жизни, в которой она была ведьмой Сухаритой/Сушкой – другой героиней сказки. Две ипостаси образа автора как персонажа то отчётливо разводятся, то сливаются до отождествления. Кроме того, в сказочной повести появляется Луканька – злой дух, выражение темной стороны души бывшей ведьмы – «та ведьмина часть, что не померла вместе с ней. Нет, не бессмертная душа. Обманка. Та, чем казалась ведьма людям. Неприятная особа» [с. 141]. В имени и образе Луканьки эксплицируется значение хитрости и коварства, а также содержится указание на семантические связи с нечистыми духами, бесами («лукавый» в церковном и просторечном обиходе – эвфемистическое именование сатаны, дьявола). Луканька, как и полагается нечистому духу, искушает героиню: так, она язвительно замечает Сухарите, строчащей летопись и надеющейся тем самым многое исправить в собственной судьбе и в жизни других персонажей, что на обложке книги будет не её фамилия – образы автора-повествователя и рассказывающего/пишущего героя, казалось бы, раздельны и неслиянны. Вместе с тем в Главе двадцать восьмой с примечательным названием «Про то, как сказка выходит из-под контроля. А куда она выходит и когда вернётся – никто не знает» автор признаётся в том, что литературные герои в процессе их создания и в ходе рассказывания о них начинают жить самостоятельно, по неписаным законам собственной органики, обретают некую внутреннюю суверенность и поступают вопреки изначальным авторским ожиданиям и предположениям: «Вот ты знаешь, дорогой читатель, я вот уже не могу... Во-первых, мне тоже хочется спать. Во-вторых, мне нужно вытереть нос. Не то чтобы я готова разреваться по поводу временно умерших героев. Дело в том, что часто мы очень крепко привязываемся друг к другу, словно между нами невидимые провода. Я про автора и персонажа. Или про родителя и ребёнка. И когда что-то случается с одним,

второй чувствует боль. Эта боль – сигнал. Не к тому, что тоже ложись и помирай. А сигнал к борьбе. И вот по этим проводам нужно послать помощь: силу, волю, радость. Да, да, а чем же ещё можно победить страх и печаль? <...> Ой! Ой-ой-ой, не надо меня так трясти! Госпожа королева, уберите руки, чего вы меня трясёте! Это не сказка про Спящую красавицу, чтобы и вы тоже уснули вместе со своими детьми!..» [с. 135–136]. Таким образом, становится явным взаимодействие персонажей, населяющих сказочный мир, и автора этого мира, избирающего разные формы манифестации собственной роли. Функции повествователя прикрепляются к автору-творцу, который позиционируется как одна из ипостасей образа автора. В то же время автор будто бы превращается в особого персонажа, он создаёт своего «двойника» внутри изображённого мира. Этот последовательно реализуемый в сказке приём обладает большим игровым и одновременно мощным психолого-педагогическим потенциалом, он позволяет О. Колпаковой поддерживать ощущение сказочного двоемирия, но при этом размыкать границы вымышленного мира во внетекстовую реальность.

Очевидно, образ читателя – это особый тип художественного образа, он также формируется в рассматриваемом тексте многоаспектно. В сказке О. Колпаковой явлена репрезентативная, хорошо разработанная «концепция адресата» – в эстетической целостности произведения отчётливо ощутимо присутствие его воображаемого читателя, воспринимающего субъекта. При этом роль читателя как участника художественного события предельно активизирована. С одной стороны, автор книги как эстетической целостности, безусловно, имеет в виду исторически-реального конкретного читателя, тем более, что основной адресат книги – ребёнок, находящийся за границами рассказываемой сказки; с другой же стороны, читатель – также определённый персонаж, созданный автором и включённый в пределы изображаемого мира. Рецептивная парадигма развития «субъекта читателя» включает в себя прямую адресацию речи читателю, непосредственные обращения к нему, воспроизведение и изображение «читательского слова», предвосхищение ожиданий и реакций читателя, включение читателя в действие. Так, само заглавие книги представляет собою непосредственное обращение к читателю; к тому же, экспрессивность прямого обращения усилена повелительной формой глагола и отрицательным местоимением, выражающим, с одной стороны, отсутствие чего-либо, с другой же – указывающим на абсолютную, предельную степень отсутствия страха; отметим также интонацию восклицания в названии книги: «Ничего

не бойся!». Кроме того, подзаголовок сказки «Большая история Маленького королевства», в состав которого включена антонимическая пара «большой – маленький», приводит в действие механизм языковой игры, – в конце книги обнаруживается, что читатель, действительно, «попал в историю» – развёртывающуюся перед ним книжную историю – и стал её неотъемлемой частью.

Уже в первой главе сказки содержится отчётливо ощущаемое приглашение юному читателю войти в мир, созданный автором, описанный скриптором: «Теперь ты можешь нарисовать карту Маленького королевства. Если где-то останутся пустые места, рисуй цветочки. Вверху карты напиши Гуселетово. Именно так называлась деревня, которая выросла в Маленькое королевство. Ну да, любая деревня может стать королевством, если для неё найдётся король. Не забудь про заброшенную избушку. Она хоть и заброшенная, но симпатичная, со ставнями. Здесь когда-то жила ведьма Сухарита. Но уже давным-давно хозяйка исчезла, и домик сдаётся гостям. Один день проживания стоит всего одно хорошее дело. Такие тарифы в этом королевстве. Думаю, ты в состоянии сделать всего-навсего одно хорошее дело в день? Тогда добро пожаловать в Маленькое королевство!» [с. 13]. Далее читателю предлагается активно присутствовать и действовать на страницах книги, и создаются возможности для этих форм читательской деятельности. Так, читателю предлагается рисовать на специально отведённых для этого местах (это мотивируется тем, что свой летописец в Маленьком королевстве есть, а своего живописца – нет, и читателю предлагается стать им), придумывать расколдовку для крепко спящих детей и многое другое, а в финале книги – самому написать о том, как прошёл бал в Маленьком королевстве, то есть читатель может попробовать себя в роли летописца Маленького королевства. Кроме того, читатель может отождествить себя с персонажем сказочной повести – послом Большой империи, которая окружает Маленькое королевство, – и в конце книги, на её последней странице читателю (он же посол Большой империи) предлагается заполнить «настоящее удостоверение настоящего посла и даже почётного гражданина Маленького королевства» [с. 172], вписав свою фамилию и имя. Думается, все формы активного присутствия ребёнка-читателя на страницах книги последовательно реализуют установку на включение автора, рассказчиков, персонажей и читателей в один и тот же круг, в одно и то же пространство эмоционально-действенного и эстетического напряжения.

Экспликация разнообразных форм активной читательской деятельности на страницах книги позволяет почувствовать, что для О. Колпаковой в рассматриваемом произведении ребёнок-читатель мыслится как субъект сотворческой деятельности.

Таким образом, книга формирует открытый для взаимодействия мир; это пронцаемое пространство, провоцирующее ребёнка даже не на игровое отношение к тексту, но на игровые отношения с текстом и, более того, – с книжной архитектурой.

В сказочной повести отчётливо выявляются два уровня сюжетной организации и – соответственно – два типа конфликта: внешний, образуемый столкновением героев с внешним миром, это традиционное для сказки столкновение добра и зла; внутренний, внутриличностный конфликт – он сопровождает ситуацию взросления героя, формирование личности, становления его самосознания. Внешний конфликт в сказке намечен лишь пунктирно – он не эксплицирован, представляет собой смутную неявную угрозу: если злые духи – злыдни – выйдут на свободу, переправятся через реку, они развяжут войну между Маленьким королевством и Большой империей, а питаются они злобой, страхом, агрессией, завистью и жадностью – всеми дурными чувствами людей. Фокус внимания, таким образом, смещается с поиска внешнего врага и внешнего источника зла вглубь самого себя, конфликт переводится из внешней плоскости во внутреннюю сферу человеческой жизни – так, герои понимают, что победить зло важно, прежде всего, в самом себе, избавившись от страха, злых мыслей, недобрых чувств, плохого настроения. В этом тексте автор также объединяет своих героев и читателей в некоем едином круге, общем поле смысла и действия.

Как отмечает современный исследователь А. В. Миронов в работе, посвящённой современной рождественской сказке «Агата возвращается домой» Линор Горалик, «ключевой особенностью сказки “Агата возвращается домой” становится сама форма конфликта, согласно которой столкновение со злом происходит не просто на действенном уровне. Зло не принимает ужасный облик, оно страшно изнутри постепенным и непринуждённым засасыванием в себя. Главным здесь является внутреннее, духовное противостояние, основанное на свободном выборе человека»¹. Злые духи, искушающие героев, когда-то давно были светлыми духами, воплощениями природных сил и олицетворением деревенской жизни – однако они подверглись искушениям современного

¹ Миронов А. В. Искушение злом в современной детской сказке: традиции и новаторство (по книге Л. Горалик «Агата возвращается домой») // Детская литература сегодня: сб. науч. ст. Екатеринбург: УрГПУ, 2010. С. 62–63.

мира с его идеологией потребительства, стяжательства. Соответственно, чтобы зло не победило мир, нужно победить его в себе – перестать бояться и злиться. Этот тезис возвращает нас к императиву, вынесенному в заглавие книги: «Ничего не бойся!». Зло невозможно победить ответным злом или страхом: «–Нет, нет! – кричал в своей комнате дедушка, не отрывая взгляда от рисунка с оврагом. – Неправильно! Это была ошибка. Это была моя ошибка! Силой не получится. Не надо бояться! Ничего не надо бояться!» [с. 133]. Каждый из главных взрослых героев сказочной повести должен пройти по пути изживания страха: так, у старого короля перед смертью появляется страх собственной бесполезности; летописец – она же бывшая ведьма Сухарита, Сушка – когда-то запутала свою судьбу и теперь должна её исправить, не побоявшись полюбить; бывший разбойник Кашеев тоже должен пройти свой путь становления, исправив ошибки своей семьи, своего рода. Подробный анализ сюжетно-конфликтного уровня сказки и актуализация её психолого-педагогического ресурса, думается, может составить предмет отдельного исследования, здесь же отметим лишь способ изживания страхов, используемый героем сказки, – старым королём: в путешествии за живой водой юный Погремушка (так называли Гремислава Велимудровича в детстве) в моменты нестерпимого страха отпивает данной ему ведьмой Сухаритой мёртвой воды, после этого перестаёт существовать в прежнем качестве, фактически умирает в своём облике (отметим попутно развёртывание метафоры «умереть от страха») и превращается в предмет своих страхов – становится по-очередно змеей, волком и комаром. Этого оказывается достаточно, чтобы, оказавшись «в чужой шкуре», понять безосновательность своих страхов и победить их принятием, пониманием природы другого существа. Ребёнок-читатель за время взаимодействия с книгой тоже успевает пройти определённый путь и в конце этого путешествия стать другим. Без навязчивого дидактизма автор формирует у читателя убеждение в том, что состояние внешнего мира зависит от каждого человека, в том числе от него самого¹.

Таким образом, в повести-сказке Ольги Колпаковой «Ничего не бойся! Большая история Маленького королевства» автор-творец является одновременно субъектом и объектом собственной художественной

¹ Отметим также, что ситуация искушения злом, организующая конфликтный уровень сказки, имеет метасюжетный характер в художественном мире Ольги Колпаковой – сходным образом выстраивается, развивается и разрешается конфликт в сказочной повести «Школа для снегурочек»: Колпакова О. В. Школа для снегурочек: повесть. Санкт-Петербург: Акварель, Команда А, 2015. 144 с.

мысли. Исследование разнообразных повествовательных приёмов и практик, а также форм авторефлексии и их репрезентаций в тексте с неизбежностью приводит нас к рассмотрению механизмов взаимодействия между автором и читателем, между ребёнком-читателем и книгой, к выявлению способов извлечения смысла из художественного целого, — наконец, к изучению соотношения художественной и внеязыковой реальности. Выявление повествовательных способов и форм авторефлексии в произведениях, написанных для детей и о детях, позволяет проблематизировать само отношение современного детского писателя к жизни и слову.

Функции языковой игры в прозаических миниатюрах современных сибирских и уральских писателей для детей¹

Полева Елена Александровна

На рубеже XX–XXI веков прозаическая миниатюра для детей активно развивается в многообразии жанровых вариантов. Наряду с познавательными и воспитательными миниатюрами, опирающимися на традиции сказочного фольклора и прозы XIX–XX веков (природоведческая зарисовка, сказки о животных, сказки-притчи, социально-бытовые сказки), сегодня активно создаются произведения, ориентированные на языковую и культурологическую игру и имеющие в своей основе традиции жанров комического детского устного народного творчества (небылица, нелепица, анекдот и пр.), английской литературы нонсенса второй половины XIX века (Э. Лира и Л. Кэрролла, прежде всего), а также русского литературного авангарда первой трети XX века.

Эта общая литературная тенденция проявляется в творчестве современных писателей центральной России (Л. Петрушевской, О. Кургузова, Б. Дружинина, Н. Дубиной и т. д.) и в произведениях авторов, биографически связанных с урало-сибирским регионом (Г. Кружкова, С. Силина, Т. Михеевой, Л. Климовой, Е. Ленковской, О. Колпаковой, А. Соколовой и др.).

В понимании языковой игры мы опираемся на обобщающую предшествующую исследовательскую традицию монографию Т. А. Гридиной. Нам важно её замечание о том, что впервые термин «языковая

¹ Раздел содержит переработанный и дополненный материал статьи: Полева Е. А. Приёмы языковой игры в прозаических миниатюрах современных региональных писателей для детей // Русская речевая культура и текст: материалы X Международной научной конференции, посвящённой 25-летию кафедры русского языка (17–18 мая 2018 г.) / под ред. проф. Н. С. Болотновой. Томск: Изд-во Том. ЦНТИ, 2018. С. 122–128.

игра» употребил Л. Витгенштейн и в связи с культурой детства: «Употребление слова ... уподобляется Л. Витгенштейном¹ "...одной из тех игр, посредством которой дети овладевают родным языком"»². Т. А. Гридина резюмирует: «...в основе языковой игры лежит стремление достичь определённого эффекта *эстетического* воздействия (чаще всего *комического*) путём нарушения нормативного канона восприятия языковых единиц, *творческого* (нестандартного) использования языковых средств»³ (курсив мой – Е. П.). Это определение кажется удачным, так как оно внятно объясняет традицию использования языковой игры в детском фольклоре, а затем в литературе. В ней высокий потенциал для развития ребёнка, так как посредством языковой игры можно формировать чувство комического, развивать эстетическое восприятие, а также конкретизировать представления о языковой и речевой норме и окказионализмах. Важно, что для «считывания», распознавания языковой игры нужно знать норму, которая становится предметом художественной метарефлексии. (Попутно отметим, что языковая игра проявляется *в речи*, она – «форма деканонизированного *речевого* поведения говорящих, реализующая прагматические задачи коммуникативного акта с категориальной установкой на творчество»⁴, поэтому языковая игра одновременно является и речевой игрой).

Художественно-игровое употребление языковых и речевых единиц контрастно регламентированности, правильности, которую требуют от ребёнка в «обычной жизни», в ситуациях воспитания, обучения. Поэтому чтение литературы, построенной на языковой игре, вызывает смех, чувство удовольствия от свободы словоупотребления как от свободы творчества и открытия новых смыслов в, казалось бы, знакомых словах и фразах. Языковая игра выполняет функцию «остранения» (В. Шкловский), позволяет по-новому посмотреть нам мир слов и мир вещей.

Особо выделяется в контексте заявленной темы филологическая / лингвистическая сказка, в которой языковая игра является жанрообразующей и представлена «в концентрированном виде»⁵. В современной

¹ Витгенштейн Л. Философские исследования // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. Москва, 1985. С. 79.

² Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество: монография. Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1996. 225 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://gigabaza.ru/doc/110519.html> (дата обращения 28.11.2018).

³ Гридина Т. А. Указ. соч.

⁴ Гридина Т. А. Указ. соч.

⁵ Мехралиева Г. А. Игровой принцип сказочной поэтики Людмилы Петрушевской // Проблемы исторической поэтики. 2016. № 4. С. 237. [Электронный ресурс]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/igrovoy-printsip-skazochnoy-poetiki-lyudmily-petrushevskoy> (дата обращения: 23.12.2017).

отечественной литературе одна из первых «лингвистических» сказок, созданных с опорой на художественные эксперименты авангардистов, – «Пуськи бятые» (1984) Л. Петрушевской. Вся сказка состоит из неологизмов, в ней проявляется образно-выразительный потенциал глоссо-лалии, так как сюжет и образы персонажей передаются посредством семантики морфем, «фонетического рисунка», грамматических связей; «угадывание смысла незнакомых, несуществующих слов превращается для читателя, независимо от его возраста, в игру»¹.

Другой вариант филологической сказки, более распространённый в литературе начала XXI века, предполагает художественное осмысление ассоциативных связей значения слова и рождаемого им образа, полисемантичности слов, различия и сходства между прямыми и переносными значениями слова, фразы, идиомы и даже некоторых языковых процессов, происходящих в обществе. Первые произведения такого типа появляются в конце 1980 – начале 1990-х годов в центральной периодике для детей. Например, цикл миниатюр «Неудобные имена» Олега Кургузова (1959 – 2004, Москва): «Тут и Здесь были соседями. Их квартиры располагались рядом. На двери у Тут висела табличка: “ЗДЕСЬ ЖИВЁТ ТУТ”. А у Здесь табличка гласила: “ТУТ ЖИВЁТ ЗДЕСЬ”»². Для создания языковой игры писатель использует семантическую близость слов и двусмысленность образованных с их помощью фраз. С одной стороны, это рождает комический эффект, с другой – подобные сказки побуждают читателя разобраться в значениях слов, в особенностях тексто- и смыслопорождения.

На рубеже XX–XXI века языковая игра активно используется в произведениях уральских и сибирских авторов, причём в жанрах не только сказки, но и юмористического рассказа (литературного анекдота), нелепицы, небылицы.

Цикл филологических сказок создан уральской писательницей Леной Климовой (род. 1988): «Кухонные сплетни», «Курица лапой», «Зуб», «Приставка без-». В основе сюжета последней – поиск приставкой без- личного счастья: «Приставка без- была очень влюбчивой. Оно и понятно: вокруг столько красивых прилагательных! “Разрешите к вам присоединиться”, – говорила порой им приставка»³. Стремление

¹ Мехралиева Г. А. Указ. соч.

² Кургузов О. Неудобные имена // Трамвай: журнал для детей. 1990. № 11. [Электронный ресурс]. URL: <http://kvaclub.ru/babyclub/tram/nomer-11-1990/#tut> (дата обращения: 12.12.2017).

³ Климова Л. Какой огромный мир: сказки // Урал. 2013. № 5. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2013/5/k11.html> (дата обращения: 23.12.2017). Далее тексты Л. Климовой цитируются по этому изданию.

найти вторую половину оборачивается драмой, так как прилагательные не желали предлагаемого союза: «“Кем я с тобой буду? Бескультурным!”». “А я – безнравственным” ... “А я безрадостным”». Но в финале приставка соединяется с прилагательным ценный, и вместе они становятся «бесценным». Так автор провоцирует юного читателя задуматься над тем, как меняются значения слов при помощи приставок, а на идейном уровне выражает мысль: никому не стоит отчаиваться, каждый может найти своего союзника – того, с кем проявятся его лучшие качества. Отметим, что счастье ищет не суффикс, не корень, например, а приставка: само значение слова указывает на интенцию присоединения к чему-либо. Оказывается, от того, кто к тебе приставлен, с кем ты соединён, зависит многое.

Миниатюра Л. Климовой «Зуб» состоит всего из двух предложений: «Однажды зуб услышал, что у деревьев, как и у него, есть корни, и захотел стать деревом. Но единственное, что у него получилось, – вырастить в себе дупло». Лингвистическая игра в этой миниатюре строится на различении контекстуальных значений слов «корни», «дупло». Довольно прозрачные ассоциации из-за частичного, как бы метонимического сходства (есть корни) позволяют персонажу (зубу) *соотнести, обобщить* себя с ‘другим целым’ (деревом). Повествователь же акцентирует *контраст* желаемого и полученного результата: «*захотел стать*», «но ...*получилось*» только «*вырастить* в себе дупло».

Поэтику этой миниатюры можно рассматривать в контексте традиции фольклорной сказки о вещах, где неодушевлённый предмет, как правило, олицетворяет человека¹. Из неоправданных ожиданий маленького персонажа, пожелавшего стать большим, и несовпадения желаемого и действительного можно вывести идею произведения: притязания мелкого человека на величие тщетны, не обоснованы.

Один из самых частых игровых приёмов, заимствованных из английской литературы нонсенса, – использование в прямом значении метафорических выражений, фразеологизмов, идиом. На этом приёме построены миниатюры Лены Климовой «Кухонные сплетни» и «Курица

¹ Кроме этого, использование многозначности слова для построения языковой игры в предельно лаконичном тексте провоцирует вспомнить «Полусказки» Феликса Кривина, изданные в 1960-е годы, свидетельствующие о наличии литературной традиции, в русле которой работает Л. Климова. Приведём в качестве примера миниатюру «Картина»: «Картина даёт оценку живой природе: “Все это, конечно, ничего – и фон, и перспектива. Но ведь нужно жезать какие-то рамки!”». См.: Кривин Ф. Д. Полусказки. Ужгород: Закарпатское областное книжно-газетное изд-во, 1964. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/PROZA/KRIWIN/kriv31.txt> (дата обращения: 12.04.2018). Языковая игра здесь построена на том, что одновременно «работает» и прямое, и переносное значение слова «рамки».

лапой». Последняя начинается провокативной фразой: «Самый аккуратный почерк – знаешь у кого? – у курицы». Повествователь убеждает, что курицы прекрасно пишут *пером*, но устроившая конкурс чистописания *утка* заставила всех писать лапами, на основе чего сделала умозаключение о плохом почерке у куриц: «Утка слух пустила, сивый мерин подхватил, сорока всем на хвосте разнесла. Вот теперь мы и говорим: мол, пишет, как курица лапой». Используемые в прямом значении фразеологизмы служат созданию художественных образов литературной сказки о животных. А комически-игровой эффект возникает из-за того, что читатель улавливает одновременно два кода, интерпретируя и прямые, и переносные значения устоявшихся выражений. Выдвигаемое автором альтернативное (игровое) объяснение появления идиомы «писать, как курица лапой», как и концентрация в одном предложении разных фразеологизмов (заметим: объединённых упоминанием представителей фауны, что обращает на себя внимание читателя), способствует пробуждению интереса к отечественной идиоматике, провоцирует читателя на исследовательскую деятельность – выяснить, как появились использованные автором устойчивые выражения, каковы их значения. С одной стороны, повествователь открывает якобы подлинную версию описываемых событий, опровергая слухи *утки*, *сороки* и *мерина* (ср. семантику фразеологизмов «пустить утку», «врать, как сивый мерин», «разнести на хвосте»). С другой стороны, гротесковость изображения, преувеличенная концентрация фразеологизмов дискредитируют повествователя, ставят под сомнение серьёзность выдвигаемой им версии. Как и рассмотренные выше миниатюры Климовой, данная не ограничивается языковой игрой как самоцелью. Пустяковый разговор о почерке куриц оформлен в композиционно завершённое произведение, тема которого более чем серьёзна: ложь и правда, выдумка и факт.

Приём буквализации значения устойчивого выражения применяется современными авторами и в миниатюрах, восходящих к жанрам небылицы и анекдота (бытовой комической зарисовки) одновременно. В миниатюре «Как Вова Тужилкин болел» Григорий Кружков (род. 1945, москвич, закончил Томский госуниверситет) употребляет в прямом значении фразу «поднялась температура»:

«Вова Тужилкин заболел.

С утра у него поднялась температура.

– Ты чего так рано поднялась? – спросил Вова.

– Я теперь всегда буду рано подниматься, – ответила Температура и ушла делать зарядку»¹.

Абсурдной логике в этой миниатюре следует не только ребёнок, для которого Температура олицетворена (поднялась, выросла, упала), но и его мама. Она не только признаёт независимо от человека существующую Температуру (которая сделала зарядку, пошла чай пить – то есть демонстрировала правильное поведение, в отличие от нежелающего вставать и идти в школу сына), но и беспрекословно выполняет капризы Вовы, сказывающегося больным. Например, он попросил её стать пчелой и, *«вздыхнув, мама поднялась в воздух и с жужжанием закружила по комнате»*.

Интересно подметить, что, если мама обнаруживает *фантастическую* толерантность к лени и симуляции болезни сыном, то Вовка по отношению к Температуре проявляет себя как строгий взрослый, требующий послушания; он делает ей кучу замечаний, как ребёнку, от которого ждут только шалости, неприятностей (вероятно, он транслирует знакомое ему в мелочах поведение взрослых). Одновременно с этим в диалоге с мамой Вова ведёт себя как капризный ребёнок, требующий внимания, он как бы провоцирует маму на ту же строгость, что демонстрирует сам в разговоре с Температурой (она, в отличие от Вовы, сама поднялась, пошла чай пить, но она всё равно вызывает нарекания):

«Температура смутилась и упала на целый градус. Градус разбился.

– Ну, вот, – сказал Вова. – Был целый градус, а ты его разбила.

– Я нечаянно (*типичное оправдание ребёнка – Е. П.*), – сказала Температура. – Мне кажется, я сейчас снова упаду.

И упала.

– Ты уж лучше лежи, где лежишь, – посоветовал Вова. – А то голову себе разобьёшь (*шаблонные фразы родителей, ограничивающих ребёнка – Е. П.*).

Температура подложила под голову тапок и вытянула руки по швам.

– Мне скучно, – сказала она (*демонстрационное поведение ребёнка – Е. П.*).

– Почитай книжку, – предложил Вова (*вновь шаблонный ответ, как и далее – Е. П.*)

– Не хочется...

¹ Кружков Г. Как Вова Тужилкин болел // Кукумбер: журнал для детей. 2008. № 10. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kykymber.ru/stories.php?story=2607> (дата обращения: 12.12.2017). Далее текст Г. Кружкова цитируется по этому изданию.

– Хватит капризничать! – возмутился Вова. – Кто болеет, я или ты? Тут в комнату вошла мама с чаем.

– Присядь ко мне и расскажи сказку, – попросил Вова жалостливым-прежалостливым голосом».

Предположим, что в образе Вовы Г. Кружков «остранённо» воспроизводит одновременно и типичное поведение ребёнка, и «*типично-неправильную*» модель поведения родителя. Мама же демонстрирует альтернативное решение ситуации. Она включается в игровые отношения с сыном (летает по комнате, жужжит, приносит ему мёд – раз она пчела), правда, до тех пор, пока Вова первый не нарушает правила начатой им игры. В финале миниатюры абсурд и оставляет за собой право на существование, и снимается, обнаруживая свою игровую (условную) природу, соседствующую с внеигровой реальностью: «Мама подлетела и ужалила Вовку в щёку. “Ой!” – вскрикнул Вовка. “Ой” – вскрикнула мама. – У тебя щека холодная. Наверное, у тебя температура упала”. “Ну да, – подтвердил Вовка. – Упала и лежит. *Она совсем нормальная. Не то, что ты, мама*”. Мама рассердилась и перестала летать. “Ты грубиян неблагодарный, – сказала она Вовке. – А ну, собирайся и иди в школу!”» (курсив мой – Е. П).

Значима реверсивность направлений интерпретации используемых слов и выражений, передающих действия персонажей этой небылицы-анекдота (заметим, что имя персонажу дано неслучайно – оно отсылает к фольклорной традиции анекдотов про Вовочку). Не только переносные значения фраз буквализируются (температура поднялась), но и, подчиняясь законам нонсенса, нелепицы, прямые значения слов прочитываются метафорически (мама летала по комнате, как пчела, по просьбе своего *ленивого* сына, а в развязке *труженица-мама* «рассердилась и перестала летать»). Именно реверсивность интерпретаций, двухкодовость прочтения фраз открывает всё семантическое богатство созданного образа: поддерживающая фантазию мальчика мама летает по комнате (вполне правдоподобный метафорический образ мамы, исполняющей капризы сына), пока Вова не начинает грубить, тем самым нарушая границы допустимого (мама вначале рассердилась, а затем перестала летать). Выходя из полёта фантазии, из мира воображения, мама приземляет и Вову, обозначая конец игры и возвращение сына в обыденность: «*Делать нечего. Вовка встал с постели, оделся и поплёлся в школу*».

Детективно-комический нарратив миниатюры Сергея Силина (род. 1955, Пермь) «Куда пропал файл» представляет собой описание

ситуации коммуникативного сбоя из-за несовпадения интерпретации слов и словосочетаний представителями поколений «отцов» и «детей». Мама просит сына найти рецепт на рабочем столе, подразумевая лист бумаги и предмет мебели, а мальчик соотносит искомое с электронным пространством компьютера, что обуславливает ошибочный алгоритм его действий – он ищет несуществующий файл. В диалоге матери и сына обнаруживается ассоциативное сближение и в то же время различие контекстуальных значений слов «стол», «папка», «корзина», в понимании Коли относящихся к виртуальному миру, а мамы – к предметно-материальному. Последняя фраза, представляющая несобственно-прямую речь, ярко и лаконично раскрывает специфику сознания современного ребёнка, интерпретирующего реальность в терминологии, относящейся к электронному миру компьютера: «И мама убежала на кухню с бумажным носителем в руке»¹ (выделено мной – Е. П.).

В финале детективная интрига (заданная уже в названии) с поиском *пропавшего файла* благополучно разрешается благодаря взаимным разъяснениям: «И она схватила со стола какую-то мятую бумажку. “Но ты же сказала “на рабочем столе”, вот я и искал на “Рабочем столе”, – пробормотал Коля”. “А этот стол что, не рабочий?” – Мама постучала пальцами по столу, который был наполовину завален разноцветными папками и вырезками из газет...». Однако сюжет миниатюры заставляет задуматься: оказывается, различное толкование слов и высказываний ведёт к коммуникативной неудаче – два поколения не понимают друг друга. Полисемия используется С. Силиным, во-первых, для создания образов персонажей и передачи особенностей их мировосприятия, во-вторых, для отражения динамики историко-культурных и, как следствие, языковых процессов (ведь понятие «рабочий стол» в значении «экран монитора» вошло в речевой обиход относительно недавно).

Ещё один своеобразный приём (игра с неправильным написанием слов) использован С. Силиным в миниатюре «Смерть и двоечник», которая начинается как страшилка, «школьный ужастик»: «К каждому человеку рано или поздно приходит Смерть. Пришла она однажды и к Задирашкину»². Смерть требует, чтобы заболевший двоечник написал ей заявление, но он никак не может это сделать правильно, хотя пробует

¹ Силин С. Рассказы // Урал. 2011. № 6. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2011/6/ss17.html> (дата обращения: 12.12.2017). Далее текст С. Силина цитируется по этому изданию.

² Силин С. Смерть и двоечник. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.proza.ru/2005/09/11-46> (дата обращения: 12.12.2017).

разные варианты: «ЗАИВЛЕНИЕ...», «ЗАЕВЛЕНИЕ...», «ЗОЯВЛЕНИЕ...» (выделено прописными буквами С. Силиным – Е. П.).

«Ну тут Смерть совсем из себя вышла:

– Смеяться надо мной вздумал?..

– Что вы, тетёнька, – шмыгает носом Задирашкин. – Нисколечко я над вами не смеюсь. Двоечник я, а, может, уже и второгодник. Правильно ни одного слова написать не могу. Пожалейте! Возьмите меня без заявления!

– Ишь чего захотел! – говорит Смерть. – Без заявления не положено! <...>

Может, и вернулась бы когда-никогда, но, на её беду, Петя через два дня выздоровел. А насчёт того, чтобы писать грамотно, так он об этом с тех пор и думать боится».

Сюжет, когда герой обманывает смерть /нечистую силу, восходит к фольклорной сказочной традиции, однако там персонаж делает это осмысленно, применяя смекалку (Терёшечка специально расставляет руки-ноги, чтобы Баба-Яга не смогла его в печь посадить, Шабарша переигрывает чертей и пр.). Здесь же Задирашкин оказывается в этой роли случайно, что усиливает комизм положения. Описанный в миниатюре способ борьбы со смертью (безграмотностью) нарочито абсурден, поэтому финал, скорее провоцирует не поверить в его действительность, а пофантазировать о трудностях жизни Пети: раз его заявление даже смерть не приняла, как же он сможет устроиться на работу, например.

Ещё один пример языковой игры в другом жанровом контексте встречаем у томского автора А. Соколовой. В философско-сказочной миниатюре «Как Некумека тихо ехал» она использует приём *подмены значения слова* «тихо» в пословице «тише едешь – дальше будешь». Некумека (вариант Ивана-Дурака, от «кумекать» – понимать, рассуждать, знать) актуализирует в слове «тихо» смысл «беззвучно», таким образом искажённо понимая народную мудрость, что ставит под угрозу достижение поставленной им цели.

Он стремится *не опоздать* на праздничное застолье к любимой тётушке-имениннице, спешит, но при этом неоднократно возвращается домой, чтобы обеспечить тишину при езде (изготавливает войлочные подковы для лошади и т. п.). Но когда, наконец, добивается своего, и исчезают звуки топота, скрипа колёс, Некумека открывает для себя красоту окружающего мира. Тогда начальная цель ему уже не кажется такой значимой: «Едет Некумека, радуется: тишина-а-а... Только

слышно, как птички поют, кузнечики воркуют в траве, ручеек журчит под горой. И так радостно стало Некумеке, так светло на душе, что никакого угощения ему уже не надо»¹. Он опоздал на званый ужин, но, во-первых, это для него было уже неважно, во-вторых, герой, следуя логике небылицы, нелепицы, всё-таки смог вкусно поесть, так как для любимого племянника тётушка припасла «кусочек пирога». «Так Некумека никуда не торопился, а успел вовремя»². Мировосприятие героя отсылает к лирико-философской миниатюре Г. Цыферова (1930, Свердловск / ныне Екатеринбург – 1972, Москва) «Паровозик из Ромашково», где центральный персонаж формулирует основную идею произведения: спеша по делам, можно проглядеть красоту мира и пропустить свою собственную жизнь³. А. Соколова также акцентирует проблему ценностей, делая импульсом к её осмыслению понимание народной мудрости, отражённой в пословице.

Примеры можно множить, но подведём итог отмеченному на материале изученных миниатюр. Современные писатели используют широкий арсенал приёмов языковой игры, благодаря которым формируется специфическая художественная образность современной детской миниатюры, причём самых разных жанров (анекдота, страшилки, сказки и пр.). С одной стороны, языковая игра рождает комический эффект, позволяет развлечь читателя, с другой, – посредством этой игры решается просветительская задача, воспитывается интерес и внимание к родному языку.



¹ Соколова А. Как Некумека тише ехал. [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/s/sokolowa_a_m/ (дата обращения: 19.12.2015).

² Там же.

³ Цыферов Г. М. Паровозик из Ромашково: сказка. Москва: Омега, 2013. 14 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Губайдуллина Анастасия Николаевна,

кандидат филологических наук, специальность 10.01.01 – русская литература, доцент, доцент кафедры истории русской литературы XX века Национального исследовательского Томского государственного университета.

Область научных интересов – история русской литературы XX – начала XXI века, детская литература.

Кошечко Анастасия Николаевна,

доктор филологических наук, специальность 10.01.01 – русская литература, доцент, профессор кафедры русской литературы и историко-филологического факультета, директор Международного научно-практического центра аксиологии и методологии духовно-нравственного воспитания федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Томский государственный педагогический университет».

Область научных интересов – достоевскоеведение, теория и практика духовно-нравственного воспитания, аксиология.

Макаренко Евгения Константиновна,

кандидат филологических наук, специальность 10.01.01 – русская литература, доцент, доцент кафедры русской литературы историко-филологического факультета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Томский государственный педагогический университет».

Область научных интересов – русская агиография, религиозные мотивы в литературе, входящей в круг детского чтения.

Пацьорка Елена Игоревна,

магистр педагогического образования, преподаватель Томского экономико-промышленного колледжа, аспирант кафедры русской литературы историко-филологического факультета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Томский государственный педагогический университет».

Область научных интересов – творчество Ф. М. Достоевского.

Полева Елена Александровна,

кандидат филологических наук, специальность 10.01.01 – русская литература, доцент, заведующая кафедрой русской литературы историко-филологического факультета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Томский государственный педагогический университет», директор «Сибирского научно-образовательного центра изучения детско-юношеской литературы и развития культуры чтения».

Область научных интересов – детская литература, современная отечественная литература, литература русской эмиграции, методика приобщения подростков к чтению.

Русанова Оксана Николаевна,

кандидат филологических наук, специальность 10.01.01 – русская литература, доцент, доцент кафедры русской литературы историко-филологического факультета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Томский государственный педагогический университет».

Область научных интересов – мотивный анализ, история отечественной драматургии XX века, драма как род литературы и её выразительные особенности (структура действия, сценическая композиция, мизансцена, дискурсные стратегии, способы выражения авторской позиции)

Харитоновна Екатерина Владимировна,

кандидат филологических наук, специальность 10.01.01 – русская литература, доцент кафедры маркетинга и международного менеджмента «Уральского государственного экономического университета».

Область научных интересов – литература Урала, литература региона, детская литература.

Чернявская Юлия Олеговна,

кандидат филологических наук, специальность 10.01.01 – русская литература, доцент кафедры русской литературы историко-филологического факультета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Томский государственный педагогический университет».

Область научных интересов – литературное краеведение, массовая литература, современная литература.