

*Светлой памяти моей матери,
Октябрьской Надежды Дмитриевны*

О. С. ОКТЯБРЬСКАЯ

**Формирование
и развитие жанровой
системы в русской
детской прозе
1920–50-х годов**

Москва
2016

Содержание

Русская детская литература в социокультурном контексте 1920–1950-х гг.....	5
Особенности развития системы жанров в русской прозе для детей, подростков и юношества 1920–50-х годов.....	24
Глава I. Жанровое своеобразие повести о школе и её разновидности.....	27
Глава 2. Жанровое своеобразие романа (повести) воспитания.....	54
§1. Произведения о взрослении и становлении характера героя.....	56
§2. Жанр романизированной биографии.....	65
§ 3. Произведения об исключительной личности.....	69
§ 4. Повествование об испытании человека.....	74
§ 5. Роман о карьере.....	78
§ 6. Произведения о воспитании чувств.....	79
Глава III. Жанр рассказа в русской детской литературе 1920–50-х гг.....	85
Глава IV. Система жанров научно–художественной книги.....	98
§ 1. Рассказы о вещах и профессиях.....	98
§ 2. Жанры литературы о животных.....	105
§ 3. Жанры натурфилософской прозы.....	121
Глава V. Литературная сказки 1920–1950-х гг. и её жанровые разновидности.....	128
§ 1. Жанровые разновидности прозаической сказки.....	128
§ 2. Жанровая система драматической сказки.....	185
Заключение.....	210

Автор выражает сердечную благодарность за большую помощь, важные советы и ценные замечания профессорам кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова доктору филологических наук Екатерине Борисовне Скороспеловой и доктору филологических наук Наталии Михайловне Солнцевой.

Русская детская литература в социокультурном контексте 1920–1950-х гг.

Детская литература – особая самостоятельная сфера художественного творчества. Её специфика определяется возрастными, психическими, психологическими особенностями адресата. Как определяет Л. В. Чернец, «обратная связь писателей с читателями существовала всегда, читатель — потерянный или приобретённый, молчащий или заявляющий о себе — есть в любом случае участник *литературного процесса* (курсив автора — О. О.)»¹. Это справедливо и для детской литературы, тем более, каждому конкретному возрасту необходим свой особый язык, каждую возрастную группу «обслуживает» определённый набор жанров и средств художественной выразительности. Детская литература включает в себя литературу, созданную непосредственно для ребенка; произведения, заимствованные из взрослой литературы и вошедшие в круг детского чтения, а также произведения, созданные самими детьми. Детская литература включает в себя как произведения фольклорные, так и авторские. Непременными составляющими детской литературы оказываются дидактичность, познавательность, высокий уровень художественности.

Становление и развитие детской литературы шло параллельно движению взрослой литературы. Первоначально они представляли собой единый литературный процесс.

Мифология разных народов стала источником первых литературных опытов и сегодня существует в виде отдельных сюжетов и переосмысленных типов героев² (к примеру, трансформация мифологических образов «культурного героя») и в мировой, и в русской детской литературе.

Античность создавала специальную обучающе–познавательную литературу для детей, не дошедшую до нашего времени. Разрушение мифа привело к утрате дидактичности и отчасти познавательности этой литературы, но высокий уровень художественности, увлекательность изложения и яркость образов включили отдельные мифологические сюжеты

¹ Чернец Л. В. «Как слово наше отзовется...». Судьбы литературных произведений. М.: Высшая школа, 1995. С. 8.

² Мелетинский Е. М. «Культурный герой»// Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Под ред. С. А. Токарева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. Т. 2. С. 25–28.

в круг детского чтения (подвиги Тесея и Гильгамеша, завоевание Золотого Руна, Троянская война, сказания о Раме и т. д.). Взаимовлияние мифа и литературы рассматривается в статье Ю. М. Лотмана, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинского «Литература и мифы»³.

Монотеизм подарил человечеству великие книги (Библию, Коран, Талмуд и т. д.), которые стали не только источником сакрального знания и мудрости, но и отчасти первыми учебными книгами для детей. В России неопределимую роль в развитии детской литературы сыграло христианство, которое, как убедительно подмечает Т. В. Ковалёва, «с его системой воспитательных формул, основанных на библейских категориях <...> и европейская воспитательно-образовательная традиция <...> существенно ускорили процесс выработки основных педагогических взглядов. За этим, естественным образом, последовал этап практической реализации»⁴.

Распространение письменности способствовало развитию детской литературы — вначале как обучающей и не имеющей эстетического начала (азбуки, канонические тексты), а позже дидактическая составляющая стала сопрягаться с эстетической и социально значимой. Так, уже с XI в. стали распространяться разного рода поучения и наставления, самым известным из которых стало «Поучение» Владимира Мономаха, где были сформулированы нравственные правила поведения ребёнка в семье и обществе. Как убедительно доказывает Т. Ковалёва, взгляд на ребёнка как объект воспитания менялся в зависимости от требований и идеалов конкретной исторической эпохи. Так, жёсткое подчинение младшего старшим достигло наивысшей точки во время правления Ивана IV: «Ребёнок находится в полной зависимости от старших. Он является объектом постоянной опеки, родителями определяются все его потребности, нормируется поведение. В семейных отношениях воспроизведена система государственного устройства, обусловленная централизацией власти под жёсткой рукой Ивана Грозного»⁵.

С XVII в. появляется авторская детская литература: букварь Василия Бурцева, вирши Савватия. В круг детского чтения входят поэзия Симе-

³ Лотман Ю. М., З. Г. Минц, Е. М. Мелетинский «Литература и мифы» // Там же. С. 58–65.

⁴ Ковалёва Т. В. Русская поэзия для детей XVI — первой половины XIX века. Орёл.: ОГУ, 2001. С. 16.

⁵ Там же. С. 25–26.

она Полоцкого, книги Кариона Истомина. а гораздо позже — в адаптированном для ребенка виде приходят в мировую и русскую детскую литературу творения лучших мастеров мировой культуры XVI в. (испанца Мигеля Сервантеса Сааведры «Дон Кихот», француза Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»), XVII в. (француза Шарля Перро «Сказки моей матушки Гусыни») и XVIII в. (англичанин Джонатана Свифта «Путешествие в различные отдаленные страны света Лемюэля Гулливера, вначале хирурга, а потом капитана нескольких кораблей» и Даниэля Дефо «Робинзон Крузо»).

XVIII в. — время Просвещения, литература предназначала свою дидактичность не только взрослому адресату, но и ребенку. Широко распространяется и развивается жанр поучения («Юности честное зерцало, или Показания к житейскому обхождению», 1717; «Первое учение отрокам» Феофана Прокоповича). Петровская эпоха требовала для ребёнка много — глубоких знаний, самостоятельности мышления. Как отмечает Ковалёва, «духовность, стремление к высокой нравственности, к обретению гармонии отступили на второй план. России необходимо было формирование национальной интеллектуальной элиты»⁶. Событием стало появление первой энциклопедической литературы («Видимый мир» Я.А.Коменского, 1768; «Письмовник» Н.Г.Курганова, 1769).

Вторая половина XVIII в. существенно корректирует сложившуюся ранее литературную и педагогическую традицию. Во время Екатерины II распространяются просветительские идеи Ж.-Ж. Руссо, Вольтера, Дж. Локка, И.Г.Песталоцци и др., они оказывают серьёзное влияние на русскую литературу в целом и на детскую в частности. Так, детским чтением становится «Детская философия, или Нравоучительные разговоры между одною госпожой и ея детьми, сочиненные для поспешествования истинной пользе молодых людей» А.Т.Болотова, 1760. В это же время специально для детей пишут, перерабатывают русские народные сказки, былины, баллады и переводят сказки других народов М.Д.Чулков, В.А.Левшин, Екатерина II и др. Круг детского и юношеского чтения существенно пополняется за счет адаптации произведений зарубежных авторов, а также оригинальных и переводных басен И.И.Хемницера, И.И.Новикова, А.П.Сумарокова, комедии Д.И.Фонвизина и др. К детям

⁶ Там же. С. 30.

приходят произведения различных жанров и направлений (сентименталистов И. Ф. Богдановича и Н. М. Карамзина, классицистов А. Сумарокова и Д. Фонвизина, романтика В. А. Жуковского; появляются наряду со сказками басни, комедии, а также фантастико-приключенческая литература, представленная книгами Г. А. Бюргера, Р. Э. Распе и др.). К детской литературе начинает подключаться журналистика. В 1785–1789 гг. Н. И. Новиков издает первый специальный журнал для ребенка 6–12 лет «Детское чтение для сердца и разума». Конечно, во многом русская детская литература идёт вслед за зарубежной литературой для детей, которая развивалась более активно.

Русская детская литература вступила в новый этап своего развития в начале XIX в. В этот период формируются основные жанры детской литературы, направляется и корректируется круг детского чтения, начинается научное изучение детской литературы с учетом возрастной психологии, запросов читателя-ребенка. Обозначился круг деятелей культуры, осмысливших на протяжении всего XIX в. специфику детской литературы, ее задачи и актуальные проблемы (В. Г. Белинский⁷, Н. А. Добролюбов⁸, Н. Г. Чернышевский⁹ и др.).

Начинает активно развиваться детская журналистика, которая воздействует на адресата определенного типа, формирует читательские вкусы и интересы, приучает ребенка к систематическому и тематическому чтению. Историко-патриотическая тематика превалировала в журналах С. Н. Глинки «Новое детское чтение» (1819–1824) и Д. А. Валюева «Библиотека для воспитания» (1843–1846). Научно-популярные материалы стали основой для журнала «Новая библиотека для воспитания» (1847–1849),

⁷ Белинский В. Г. «О детских книгах. Подарок на Новый год. Две сказки Гофмана для больших и маленьких детей. — СПб., 1840; Детские сказки дедушки Ирины. Две части. — СПб., 1840». (1840); «Новая библиотека для воспитания, издаваемая Петром Редкиным. Москва. 1847. Две книжки. Сын рыбака. Михаил Васильевич Ломоносов. Повесть для детей. Сочинения П. Фурмана. Издание второе. СПб. 1847. Альманах для детей, составленный П. Фурманом. СПб. 1847» (1847); «Благовоспитанное дитя, или Как должно себя вести» (1847); «Несколько слов о чтении романов» (1847). // Белинский В. Г., Чернышевский Н. Г., Добролюбов Н. А. О детской литературе. — Сб. / Сост. В. В. Терновская и Н. И. Якушин. 2-е изд., перераб., дополн. М.: Детская литература, 1983.

⁸ Добролюбов Н. А. «Обзор детских журналов» (1859) // Белинский В. Г., Чернышевский Н. Г., Добролюбов Н. А. О детской литературе. Указ. соч.

⁹ Чернышевский Н. Г. О том, какие книги должно давать читать детям (1949) // Белинский В. Г., Чернышевский Н. Г., Добролюбов Н. А. О детской литературе. Указ. соч.

издавал который П.Г.Редкин. Гендерный принцип был в основе журналов А.О.Ишимовой «Звездочка» (1842–1863) и «Лучи» (1850–1860). Их адресат — девочка, которой предлагалось содержание религиозного характера и сентиментально-романтический взгляд на мир.

Развивается авторская литература, ориентированная на детский тип сознания (А.Погорельский, В.Ф.Одоевский, А.П.Зонтаг и др.). Круг детского чтения значительно обогатился за счет произведений А.С.Пушкина, В.А.Жуковского, М.Ю.Лермонтова, П.П.Ершова и др.

Большой демократизм в выборе тем и проблем, в подаче героя проявляется во второй половине XIX в. Преобладание социальных мотивов, усиление дидактического аспекта, коррекция традиционных жанров детской литературы характеризует эту литературу. Ребенок приобщается к сказкам Н.П.Вагнера, В.И.Даля, С.Т.Аксакова, поэзии Н.А.Некрасова, И.З.Сурикова, рассказам А.П.Чехова, В.Г.Короленко, В.М.Гаршина и др. Эта эпоха выдвинула ряд блестящих педагогов и писателей, философски осмыслявших феномен детства, — К.Д.Ушинского, Л.Н.Толстого, В.П.Острогорского, Л.Н.Модзалевского и др., которые подошли к актуальным проблемам воспитания с позиций возрастной психологии.

Особое яркое слово в общественной жизни, искусстве и культуре было сказано в XX в., который еще в самом начале заявил о себе и великими научными открытиями (закон сохранения вещества, теория относительности, открытие атома и т. д.), и глобальными социальными катастрофами (первая половина XX в. познала четыре войны и три революции). Именно в начале XX в. сформировался яркий культурный феномен — Серебряный век, когда обозначились некоторые тенденции: особое внимание привлекалось к внутреннему миру личности, провозглашался новый статус искусства и его творца-художника, по-новому высветилась человеческая индивидуальность.

Значительный вклад Серебряный век внес в детскую литературу: усилилась социально-демократическая струя (М.Горький, А.Чехов, А.Куприн), выявлялась модернистская окраска (рассказы Л.Андреева, сказки К.Бальмонта, стихотворения А.Блока). В этот период возрождаются традиции сентиментализма и неомифологизма (К.Бальмонт, В.Авенариус, А.Ремизов, Д.Мамин-Сибиряк и др.). Романтическая литературная традиция реализуется в творчестве К.Лукашевич, Л.Чарской, В.Желиховской и других.

Многообразие литературного процесса рубежа XIX–XX веков проявляется в русской журналистике. Сентиментально–романтическая литература была представлена в журнале «Задушевное слово», выходившем в двух частях для детей младшего и старшего возрастов (1876–1917). Среди постоянных авторов — Р.Кудашева, Л.Чарская, К.Льдов и др. Сходным по тематике и адресату был журнал «Малютка» (1886–1917), а более познавательным и информативным — журнал «Родник» (1882–1917), который воспитывал эстетический вкус ребенка, давая интересные и занимательные зарисовки русской природы (редактор А.Н.Альмединген). Но самым ярким явлением в детской журналистике стало издание П.С.Соловьевой и Н.И.Манасеиной «Тропинка» (1906–1912), которое предлагало высокохудожественное чтение и яркие, красочные иллюстрации. Среди авторов журнала были А.И.Куприн, А.М.Ремизов, К.Д.Бальмонт и др., а за художественное оформление отвечали И.Я.Билибин, М.В.Нестеров, П.С.Соловьева.

Новый этап детской литературы начался в 1920–1930-е годы, когда стала возникать принципиально новая система воздействия на формирование общественного сознания. Русская литература разделилась на литературу метрополии и зарубежья. Детская литература русского зарубежья в большей степени ориентировалась на традиции русской классики и фольклора. Писатели сохраняли «русский дух» и передавали его детям, лишённым исторической родины, поэтому в этой литературе господствовало ностальгически-патриархальное настроение. Художники обращались к патриотической тематике, воскрешали знаковые события русской истории, исследовали своеобразие русского национального характера (И.Бунин, А.Куприн, В.Набоков, С.Чёрный). Воспоминания их собственного детства во многом становились основой литературы для детей (И.Шмелёв, А.Толстой, И.Тэффи, И.Болдырев и др.). Эмиграция издавала журналы и альманахи (например, «Русская земля»), но особо популярны были сборники («Родное» — Париж, 1921; «Радуга» — Берлин, 1922; «Молодая Россия» — Париж, 1927; «Колос» — Шавиль, 1928 и др.).

В 1920-е годы в недавно образованной стране Советов особое место было отведено детской литературе, которая стала объектом пристального внимания власти и рычагом воздействия на подрастающее поколение. 29 октября (по старому стилю) 1917 г. была создана Комиссия по просвещению, руководителем которой стал А.В.Луначарский. Основ-

ные первоочередные задачи этой комиссии — ликвидация безграмотности, введение всеобщего и бесплатного обучения, повсеместная организация школ. В начале ноября 1917 г. (по старому стилю) через широкую печать Луначарский обратился с идеей о включении задачи по обучению детей чтению и организации чтения в государственную программу развития образовательной системы. Детская книга приобретала особый статус — становилась важным средством воспитания, идеологическим оружием. Уже в декабре 1917 г. встает вопрос об издании произведений русской и мировой классики массовыми тиражами. И 4 января 1918 г. подписан декрет о выпуске дешевого издания русских классиков, доступного для всех слоев населения. Такая популяризация качественной литературы — важный шаг в воспитании вкуса к чтению. Но перед обществом стояла и задача создать как принципиально новые учебники, так и художественную литературу нового типа для самого широкого круга читателей.

В решении этой задачи столкнулись, с одной стороны, энтузиасты-романтики, творцы новой детской литературы, с другой — теоретики-прагматики, вульгаризаторы, претендовавшие на право выступать от лица власти и определять официальную политику в сфере создания детской литературы. Если под утопией подразумевать проект усовершенствования человеческого общества посредством интеллектуально-воспитательной работы, то создание детской литературы в советской стране можно рассматривать как реализацию просветительской утопии. Участники проекта полагали, что всеобщая ликвидация неграмотности, сотни тысячные и миллионные тиражи книг дадут уникальную возможность говорить с огромной детской аудиторией, воздействовать на нее, а также позволят осуществить грандиозный социальный эксперимент — воспитать завтрашнего строителя и преобразователя мира.

События 1917 г. и последующих лет определили особое положение литературы вообще и детской в частности. Вся литература постепенно переходила под бдительный контроль и мощный прессинг партии: в 1919 г. была создана Комиссия по детскому чтению при Наркомпросе; в 1920 г. на базе Грибоедовского кружка рассказчиков (1914–1919) начал работу Институт детского чтения, который возглавляла А.К.Покровская, а в 1921 г. организовался Государственный Ученый Совет (ГУС), который фактически контролировал идеологическую и политическую выдержан-

ность произведений для детей. Но этот процесс имел и обратную сторону: началось научное изучение детской литературы.

Решительные перемены всех сторон жизни общества привели к качественному изменению всей детской литературы в целом. С одной стороны, началось жёсткое и решительное огосударствление литературы, что сказалось на тематике, проблематике произведений, выборе героев и т. д. Главными темами становились революция, гражданская война, а также труд. Примечательно, что под это понятие попадали как тяжелая физическая деятельность, ратное дело, так и работа мысли, творчество, научные изыскания. Актуальным было сопоставление ужасного «вчера» и светлого «сегодня». Таким образом, появление нового круга тем, усиление идеологичности, политизированности открыло дорогу литературе подобного рода.

С другой стороны, в конце 1922 г. при библиотеке детской литературы Педагогического института дошкольного образования в Петрограде организовался кружок единомышленников, которых объединило стремление сказать новое слово для детей и о детях. Детскими писателями становились так называемые «бывалые люди»: штурман дальнего плавания Б. С. Житков, биолог-охотовед В. В. Бианки, литературный секретарь К. И. Чуковского Е. Л. Шварц, научный работник, инженер М. Ильин, а также бывшие беспризорники Л. Пантелеев и Г. Белых, известные поэты-переводчики, среди которых можно назвать С. Я. Маршака, и другие.

Многие члены этого кружка затем вошли в состав редколлегии журнала «Воробей», вскоре получившего название «Новый Робинзон» (1923–1925). В своих воспоминаниях С. Маршак пишет, что журнал «был и в самом деле Робинзоном. Возник он почти на голом месте, так как детская литература того времени представляла необитаемый или, во всяком случае, мало обитаемый остров. Старое навсегда ушло, новое только нарождалось. Почти одновременно исчезли с лица земли все дореволюционные детские журналы — не только те, которые были проникнуты казенным, монархическим духом, но и более либеральные, — а заодно и старые солидные издательские фирмы, выпускавшие «институтские» повести в переплетах с золотым тиснением, и многочисленные коммерческие издательства, выбрасывавшие на рынок дешевую макулатуру в пестрых обложках. Детская литература нуждалась в более решительном обновлении, чем «взрослая» литература. Рухнули стены, отражи-

вавшие детей от жизни, от мира взрослых и делившие юных читателей на две резко отличные одна от другой категории — ребят, которые воспитывались в детской, и детей “простонародья”»¹⁰.

С.Я.Маршак привлекал к детской литературе талантливых поэтов, писателей, художников, которые превратили «Новый Робинзон» в творческую лабораторию, где приветствовались эксперимент, игра, фантазия. Рождались новые темы, новые жанры, новые писатели. В журнале печатались писатели разных поколений — А. Чапыгин, Н. Чуковский, Н. Асеев, Б. Пастернак, К. Федин, В. Каверин, О. Мандельштам, Б. Лавренев и др. Рука об руку с писателями работали художники Александр Бенуа, С. Чехонин, Б. Кустодиев, К. Рудаков, В. Замирайло, В. Владимиров и др. По выражению В. Шкловского, тогда к Маршаку «“примагнитились” разные люди... и все вместе образовали литературную солнечную систему»¹¹.

«Новый Робинзон» просуществовал больше двух лет, а потом его издание было прекращено, потому что «журнал не вполне соответствовал принятому тогда трафаретному образцу пионерских журналов, хоть и был подлинно пионерским по своему духу и направлению»¹².

Когда издание журнала «Новый Робинзон» было прекращено, Маршак с группой бывших сотрудников перешел в редакцию детской литературы в Ленинградском отделении Госиздата, впоследствии Детиздата, где работал до 1937 г.

Отдел детской и юношеской литературы Ленгосиздата (Ленинградского отдела государственного издательства) находился на шестом этаже здания, увенчанного глобусом, на углу Невского проспекта и канала Грибоедова. «Дом, увенчанный глобусом» — так назвал этот дом С. Маршак в своих воспоминаниях. Сотрудниками Маршака в Ленинградской редакции были Б.С.Житков, Е.Л.Шварц, Н.М.Олейников, Т.Г.Габбе, З.М.Задунайская, А.И.Любарская, Л.К.Чуковская, художник В.Лебедев и др. «Редакция, возглавляемая Маршаком, — вспоминает Лидия Чуковская, — благодаря его увлеченности (мало сказать: увлеченности! — одержимости) никогда не твердила задов. Чуть не каждая книга была экспериментом, поиском, риском. Увлечение заразительно. Маршаку было

¹⁰ Маршак С. Собр. соч. в 8 тт. М., 1971. Т. 7. С. 560–561.

¹¹ Шкловский В. Старое и новое. Книга статей о детской литературе. М., 1966. С. 13.

¹² Маршак С. Указ. соч. С. 566.

во имя чего увлекать, организовывать, вербовать людей, он чувствовал себя главой определенного течения в советском искусстве, деятелем родной литературы, он сел за редакторский стол не с пустой душой и не с пустыми руками. У него было «накопленное»: он знал читателя и знал литературу. Он искал новых для литературы методов воздействия на душу читателя»¹³.

В 1928 г. Н.М. Олейников, продолжая традиции «Нового Робинзона», организует выпуск ленинградского журнала для детей «Еж» — «Ежемесячный журнал» (1928–1935), сотрудниками которого становятся С.Я. Маршак, Е.Л. Шварц, К.И. Чуковский, обэриуты А.А. Введенский и Д.И. Хармс. В 1930 г. по инициативе Н.М. Олейникова начал выходить «Чиж» — «Чрезвычайно Интересный Журнал» (1930–1941).

Если в Ленинграде талантливые детские писатели группировались вокруг фигуры Маршака, то в Москве таким же ярким объединяющим началом стал журнал «Пионер» (издается с 1924 г.). Оригинальным и ярким открытием журнала стало появление таких авторов, как А.П. Гайдар, Л.А. Кассиль, «детский» В.В. Маяковский и др. Все это способствовало выходу детской литературы к широким читательским массам.

Создатели новой литературы попытались соединить практически несоединимое — *утопию и романтизм* эпохи со строгой *дидактикой*. С одной стороны, перед новой литературой вставали перспективные задачи — формирование человека будущего, завтрашнего строителя и преобразователя мира, культурного героя. С другой стороны, была конкретная практическая цель — воспитание нового человека в достаточно жестких идеологических рамках, под мощным партийно-государственным прессом. Целый ряд «идеологов» видел цель литературы в подготовке ребенка к определенной профессии, фиксированному положению в обществе, прогнозируемому поведению участника производственного процесса. Таким образом, наряду с сохранявшей какое-то время определенные позиции прежней литературой стала появляться принципиально иная. Эта литература опиралась на формирующийся новый тип сознания человека.

Стремительно менялся хронотоп, отношение человека к происходящему, его место и роль в обществе. Салон, усадьба, мирная и тихая дет-

¹³ Чуковская Л. В Лаборатории редактора. М., 1960. С. 233–234.

ская уходит постепенно в прошлое, а их место занимает улица, двор, открытое и порой бескрайнее пространство. Деревенский пейзаж все чаще заменяется городским. Благополучные семьи и даже «несчастные сиротки» уступают место беспризорникам. Особое внимание уделяется непростому становлению личности в постреволюционной действительности. Все это предопределяет пестроту и мозаичность полотна детской литературы 1920–50-х годов.

В предыстории «большой литературы для маленьких» значительную роль сыграли М. Горький, С. Маршак, К. Чуковский и близкие им писатели и «бывалые люди». Наиболее велико было значение в создании новой детской литературы М. Горького, который боролся за переиздание для школьников произведений русских и зарубежных классиков, лучших образцов фольклора. Ему принадлежала идея создания первого в мире специализированного издательства для детей: «Детгиз» (1933) — во многом «детище» Горького. Этот художник и общественный деятель обратился в 1933 г. непосредственно к адресату художественных произведений, к детям с призывом обозначить горизонт читательских ожиданий. Обобщить полученный материал М. Горький доверил С. Маршаку, ему же поручил выступить с содокладом по детской литературе на I съезде советских писателей, возведя тем самым литературу для детей в ранг приоритетных явлений современной литературы.

С рядом статей о необходимости нового содержания детской литературы выступили известные партийные деятели, в частности А. В. Луначарский, Н. К. Крупская и др. Они принимали активное участие в многочисленных дискуссиях тех лет, от них напрямую зависело формирование нового круга детского чтения. Так, благодаря Луначарскому в детской пореволюционной литературе появился довольно обширный пласт переводной зарубежной литературы, под его редакцией и с его вступительной статьей вышел первый научно-критический сборник «Детская литература» (1931), он поддержал К. И. Чуковского и других писателей-сказочников в период борьбы за сказку.

Переход от *многостильности и эксперимента 1920-х годов* к *монументальному единообразию 1930-х годов* шел через диспуты, дискуссии, жесткие меры руководства и т. д. Предметом дискуссии становились такие понятия, как *воображение, игра, смех*. В 1920–1930-х годах группа критиков-вульгаризаторов под предлогом защиты детей от влияния бур-

жуазной идеологии, от мистицизма и суеверия объявила вредным любое использование фантазии и вымысла в детских книгах. Под сомнение была поставлена ценность классического дореволюционного наследия, а также фольклора. Была сделана попытка наложить запрет на произведения народного творчества, в частности, на сказку. Еще большее недоверие этим критикам внушала современная сказка, прежде всего, произведения Чуковского¹⁴. Эти же «теоретики» детского чтения выступили против игр и смеха в литературе для детей, утверждая, что «с ребенком надо говорить всерьез».

Принято считать, что борьба со сказкой началась со статьи Э. Яновской «Нужна ли сказка пролетарскому ребёнку?» (1928). Противостояние этому жанру со стороны чиновников, педагогов и писателей началось с нападков на Чуковского и Маршака в 1925-26 гг. Не устраивала собственно специфика авторской сказки с присущими ей аллюзиями, заключающимися в себе игру смыслов афоризмами, иронией, логикой абсурда, осовремениванием архетипов и традиционных амплуа, а также с заданностью на диалог с читателем, установкой на его понимание недосказанного.

Критики находили в авторских сказках скрытые, с их точки зрения, смыслы: «запретили «Муху-Цокотуху» под тем предлогом, что муха — «переодетая принцесса», что там — «свадьба», «именины», а муха с комариком на картинке стоят непозволительно близко»¹⁵.

Объектом нападков явились традиционные для фольклора, но неприятные новой цензурой перевёртыш, игра, нонсенс. В доказательство И.В. Лукьянова приводит фрагмент статьи председателя комиссии по детской книге Наркомпроса Е. Флёринной: «Тенденция позабавить ребёнка, дурачество, анекдот, сенсация и трюки даже в серьёзных, общественно-политических темах — это есть не что иное, как недоверие к теме и недоверие, неуважение к ребёнку, с которым не хотят говорить всерьёз о серьёзных вещах»¹⁶. Критика не учитывала, возможно сознательно, специфику детской литературы и детского восприятия текстов. Самой литературе для детей отводилась прикладная второстепенная роль. Как утверждал Е.Шварц, говоря о противниках антропоморфиз-

¹⁴ См. об этом главу «Борьба за сказку» в книге К.И. Чуковского «От двух до пяти».

¹⁵ Лукьянова И.В. Корней Чуковский. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 475.

¹⁶ См.: там же. С. 530.

ма и сказок в целом, «детскую литературу провозгласили они довеском к учебнику»¹⁷.

Вначале борьба со сказкой велась предельно адресно и прицельно — против Чуковского, Маршака, журнала «Ёж» и т. д. Так, против Чуковского открыто выступала Н.К.Крупская, которая приписывала его произведениям серьёзный политический подтекст: «Есть Мурочки, Зиночки и прочие, которым чудо-дерево — государство — дает туфельки с помпончиками, а есть убогие, босоногие ребята, которым чудо-дерево — государство — дает лапти и валенки. «Мурочка» выращивает из своей туфельки, без труда доставшейся ей, чудо-дерево не ради ребяташек, а ради того, чтобы ее хвалили <...> в порядке вещей, чтобы были буржуйские Мурочки, с одной стороны, а с другой — убогие, босоногие Машки <...> только чудом можно удовлетворить их потребности в лаптях и валенках. А так как чудес нет, то и удовлетворить потребности ребят в сапогах нельзя.

В-третьих, что удовлетворение сапогами ребят зависит от «Мурочек» и что все на свете делается из самолюбия»¹⁸.

Необходимо отметить парадоксальную ситуацию. Детская аудитория (включая детей партийных и литературных чиновников) безоговорочно принимала сказки Чуковского. Но переиздавать эти произведения категорически отказывались. Чуковский отмечает этот факт в своём дневнике. В частности, писатель приводит слова главного редактора Ленгиза Горохова: «Мне лично «Айболит» понравился. Я прочитал его вслух своему сыну. Очень мило и оригинально. Но как главный редактор, я не могу пропустить эту вещь»¹⁹. Вспоминает Чуковский о благоприятном впечатлении Ленина от «Мойдодыра»²⁰. Однако параллельно разворачивалась война с «чуковщиной».

Собственно литературная дискуссия о сказке развернулась в 1929–32 гг. на страницах «Литературной газеты». В ней приняли активное участие как политические деятели (Н.К.Крупская), педологи и педагоги (Е. Флёрина, Э. Яновская, Э. Станчинская, Д. Кальм и др.), а с другой — энтузиасты-романтики, создатели новой детской литературы (Чуковский,

¹⁷ См.: там же. С. 506.

¹⁸ Крупская Н.К. «Чудо-дерево» и «Туфелька» Чуковского // callmycow. Livejournal.com/4610.html Цит по: ЦПА ИМЛ, ф.12, оп. 3. по рукописи ед. хр.26, л. 484–485.

¹⁹ Чуковский К.И. Дневник 1901–1929. М.: Современный писатель, 1997. С. 411.

²⁰ Там же. С. 427.

Маршак) и их вдохновитель М. Горький. Так, Е. Флёрина, председатель комиссии по детской книге НКП РСФСР, выступила со статьёй «С ребёнком надо говорить всерьёз», где высказалась против тенденции позабавить ребёнка, появлявшейся в детской литературе, она поддерживала идею Д. Кальма оградить советских детей от буржуазной идеологии²¹. Е. Двинский категорически не принимает политику детского журнала «Ёж»²².

Н. К. Крупской написано множество статей, сделано большое количество докладов на самых разных трибунах, в разных форматах сделано достаточно заявлений о детском чтении, содержании детской книги. Она ратовала за доступность детской книги, но настаивала на «насыщении» литературы для подрастающего поколения «социальным содержанием», на использовании литературы в качестве средства идеологического воспитания, формирования нового социального идеала. Крупская — автор большого количества докладов, произнесенных на самых разных трибунах, в разных форматах сделано достаточно заявлений о детском чтении, содержании детской книги. К примеру, речь на I Всероссийской конференции по учебной и детской книге «Об учебнике и детской книге для I ступени» (1926), статьи «Какая книжка нужна нашим детям»²³, «Детская книга — мощное орудие социалистического воспитания»²⁴ и другие. Именно Крупская в числе прочих отвергла значение сказки, выдумки, фантазии в воспитании нового поколения. Она осуждала существующую литературную сказку за присущую ей волшебную составляющую, отсутствие коммунистической идеи. Крупская не принимала сказочной условности и метафоричности. В сказочных персонажах она видела лишь «мелкого собственника, надувающего других эгоиста»²⁵. Её устраивала лишь бытовая сказка «до конца коммуни-

²¹ Флерина Е. А. С ребёнком надо говорить всерьёз // Литературная газета. 1929. № 37.

²² Двинский Е. Как «Ёж» обучает детей хулиганству // Комсомольская правда. 1928. 24 апреля.

²³ Крупская Н. К. Какая книжка нужна нашим детям // Литературная газета. 1932. 23 ноября. № 53.

²⁴ Крупская Н. К. Детская книга — мощное орудие социалистического воспитания // Правда. 1931. 3 февраля. № 33.

²⁵ Крупская Н. К. Об учебнике и детской книге для I ступени // На путях к новой школе. 1926. № 7–8.

стическая по содержанию»²⁶, носившая агитационно–идеологический характер. Нивелировалась эстетико–развлекательная составляющая этого жанра, который должен был превратиться, по замыслу Крупской, в сугубо дидактическую, назидательную литературу. Благодаря Крупской, с одной стороны, был сделан прорыв в создании новых учебников, скорректирована система обучения школьников, привлечено внимание к проблеме создания детской литературы нового типа. С другой — оказано существенное давление на процесс развития детской литературы (усиление социальной составляющей содержания детских книг, борьба со сказкой и т. д.).

В противовес ей А. В. Луначарский, М. Горький и др. открыто отстаивали право современного ребенка на чтение сказочно–фантастической литературы, его право на игру и смех. Волшебное, таинственное и фантастическое провозглашалось необходимыми составляющими формирования познающего мир сознания.

Литературные дискуссии начала 1930-х годов касались важных проблем содержания детской литературы: затрагивалась тематика произведений, качество издаваемых книг, корректировались идеалы, воспеваемые отдельными писателями, определялись мера и степень допустимости дидактики, форма ее воплощения и т. д. В ходе острейших дискуссий необходимо было не только отстаивать собственную позицию, но и защищать отдельных художников и от нападков критики, и от партийных и административных оргвыводов и взысканий. Так, в защиту детской Ленинградской редакции и ее творческих принципов выступил М. Горький²⁷. Писатель высоко оценивал работу Маршака и его коллег, писал, что работники детского отдела ГИЗа «сумели выпустить ряд весьма талантливо сделанных книг для детей»²⁸. В докладе на Первом съезде советских писателей М. Горький уделил особое внимание роли сказки в социальном воспитании. Точку в дискуссии поставили официальные орга-

²⁶ Крупская Н. К. Какая книжка нужна нашим детям // Литературная газета 1932. 23 ноября. № 53.

²⁷ Горький М. Человек, уши которого заткнуты ватой // Правда. 1930. 19 января. № 19; Горький М. О безответственных людях и о детской книге наших дней // Правда. 1930. 10 марта. № 68.

²⁸ Горький М. О безответственных людях и о детской книге наших дней // Правда. 1930. 10 марта. № 68.

ны. В Постановлении ЦК ВКП(б) от 9 сентября 1933 г. «Об издательстве детской литературы» сказка была причислена к жанрам, необходимым советской литературе для детей²⁹.

В 1930—50-е годы картина существенно меняется. Детская литература, с одной стороны, идет за литературой для взрослых, а с другой — остается самобытной, оригинальной областью творчества, развивающейся вопреки общим тенденциям. Основным продуктивным методом стал реализм. Но это был реализм особого типа, сопрягавший в себе черты и соцреализма, и неоромантизма, и даже классицизма. Это новое сложное явление сохранило генетическую память о своей классической реалистической самореализации и активно впитывало в себя актуальные для нее тенденции. Соцреализм привнес в литературу идею жизнеустройства нового мира, молодости/юности страны, идею создания страны-семьи, коллективизма, идею строительства нового общества и таким образом создал целый ряд мифологем, которые оставались продуктивными до 1960-х годов. От романтизма детская литература активно брала и принцип двоемирия (правда, превращая его из романтического в социально-политический), и идеального, возвышающегося над всеми героя, и идеальную действительность, и динамизм сюжетов, и оригинальные приключения персонажей, и мотив путешествия. Примечательно, что наряду с этим наличествовало и то, что принципиально отличалось от романтизма, — элементы классицизма, которые органично вписались в новую литературу для детей: наличие героев-резонеров, говорящие имена, мотив долга, противоборство положительных и отрицательных персонажей и т. д. Такое соединение разных литературных направлений создало уникальное явление — советскую детскую литературу, которая, как правило, ставила во главу угла яркий пример для подражания — героическую личность ребенка и отправляла его в свободное плавание по миру приключений и треволнений, регламентируя и анализируя все основные этапы этого путешествия. Специфика детской литературы потребовала и на новом этапе своего развития паритетного соотношения основных своих составляющих: особой стилистики, усиления этического начала, дидактики, обучающе-игрового компонента.

²⁹ Постановление ЦК ВКП(б) «Об издательстве детской литературы» // Сб. Решения партии о печати. — М.: Политиздат при ЦК ВКП(б), 1941. С. 158–159.

На этом фоне выделяется первая половина 1940-х годов. Драматические обстоятельства эпохи подчинили детскую литературу своим законам. Военное время диктует соответствующую проблематику и во главу угла ставит личность советского человека, сражающегося с врагом или сопротивляющегося фашизму. Детская литература несколько смягчает трагический пафос описываемых событий и смещает акцент на изображение внутреннего мира героев, но героический пафос окрашивает практически все произведения того времени.

Таким образом, за первые четыре десятилетия новой эстетической эпохи был создан тот золотой фонд детской литературы, который занял своё значимое место в русской литературе XX в. для детей, отразил мировоззренческие и стилевые искания большой литературы, коррелировал её с доминирующими и маргинальными тенденциями развития детской литературы. Основные тенденции в исследуемый период проявлялись в индивидуальном творчестве писателей, которые формировали соответствующую систему жанров в литературе для детей, подростков и юношества. Новая детская литература дала ребенку чрезвычайно широкий спектр новых тем и проблем. Причем в ней нашлось место не только «серьезным» жанрам (историческая книга для детей, биографическая книга, научно-художественная), но и жанрам смеховым (прибаутки, считалки и т. п.). Была создана солидная теоретическая база литературы для детей. Система взглядов на задачи, функции, тематическое наполнение детской литературы во многом принадлежит М. Горькому³⁰. Он разработал общую стратегию детской литературы, основой которой, по его мнению, должны стать универсализм и энциклопедичность. Научно обосновал принципы литературы для детей, исходя из особенностей детского восприятия, К. И. Чуковский³¹. Чуковский – поэт создал целый «комический эпос»³², Чуковский – литературовед в «Заповедях для детских поэтов» заложил научную основу поэзии для детей раннего возраста, а Чуковский – психолог обосновал особенности психофизического развития ребёнка младшего и среднего дошкольного возраста. Высокую оценку психологической

³⁰ Горький М. «О детской литературе» (1922), «Литературу — детям» (1933), «О темах» (1933) и т. д.

³¹ Чуковский К. Тринадцать заповедей для детских поэтов» (1929); «Глухонемые в опере» (1933); «Дайте детям книгу!» (1935); «Великое в малом» (1935).

³² Термин Ю. Н. Тынянова.

деятельности Чуковского даёт доктор психологических наук О.А.Карабанова.: «Психологическое научное наследие К.И.Чуковского включает положение о роли детства в психическом развитии человека, систему идей о детерминантах развития в детском возрасте, теорию речевого онтогенеза, психологическую характеристику возрастных особенностей детей раннего и дошкольного возраста, систему взглядов о соотношении воспитания, обучения и развития в детском возрасте и концепцию стихового воспитания»³³.

За статьями, заметками, рецензиями, написанными С.Я.Маршак³⁴, вырисовывается последовательная и целостная система взглядов, а в докладе на первом съезде советских писателей Маршак сформулировал цели и задачи новой литературы и озвучил программу развития советской детской литературы. Сам Маршак — поэт, критик и участник и исследователь литературного процесса делал ставку на профессионалов в разных областях, которые должны в доступной для юного читателя форме раскрыть перед адресатом специфику своей деятельности, поделиться профессиональными секретами и тем самым заинтересовать читателя и предложить ему участвовать в решении актуальных проблем времени: «Эти люди сумеют передать детям огромный опыт, накопленный старшими поколениями, — опыт, часто неведомый профессиональным литераторам»³⁵. Маршак фактически обозначил четыре основных направления развития советской детской литературы 1920–50-х гг.:

1. *Социализирующее направление, проникнутое пафосом героико-романтическим* и во многом навязывающее определённые идеологические постулаты: «Революция поставила перед нами требование говорить с детьми без ложной сентиментальности, без фальшивых идиллий, говорить с ними о реальной жизни, суровой и радостной»³⁶.

³³ Карабанова О.А. О «Детской психологии» Корнея Ивановича Чуковского // Чуковский К.И. От двух до пяти. М.: КДУ, 2005. С. 373–374.

³⁴ Маршак С. «Издали и вблизи» (1928); «О большой литературе для маленьких» (1934); «Повесть об одном открытии» (1935); «За большую литературу» (1936).

³⁵ Маршак С.Я. О большой литературе для маленьких. // Маршак С.Я. Собрание сочинений в 8 тт. Т.6. М.: Детская литература. С. 199.

³⁶ Там же. С. 227.

2. *Познавательно–развивающее направление*, приобщающее читателя к современным научным достижениям: «Ребятам нужна художественно–научная, географическая, историческая, биологическая, техническая книжка, дающая не разрозненные сведения, а художественный комплекс фактов»³⁷.
3. *Дидактическое направление*, воспитывающее личностные качества человека, востребованные во взрослой жизни, но скорректированные новым временем: «Задача наша не в том, чтобы потрафить всем разнообразным интересам и вкусам читателя. Мы должны знать эти интересы и вкусы, но знать для того, чтобы направлять и развивать их»³⁸.
4. *Игровое направление*, развивающее креативное мышление адресата. Маршак говорит об особом мировидении поэта или писателя, о «подлинном соответствии книги с мироощущением ребёнка»³⁹.

Но главным критерием «большой литературы для маленьких» Маршак считал высокую художественность и талант писателя: «Детская литература должна быть делом искусства»⁴⁰.

Таким образом, советская детская литература этого периода отличается принципиальной новизной, оригинальностью в сочетании с преемственностью лучшим традициям классики и серебряного века и противоречиями.

³⁷ Там же. С. 200.

³⁸ Там же. С. 207.

³⁹ Там же. С. 206.

⁴⁰ Там же. С. 208.

Особенности развития системы жанров в русской прозе для детей, подростков и юношества 1920–50-х годов

Формирование, становление и развитие жанров прозы русской детской литературы первой половины XX в. шло во многом под влиянием общественных процессов в послереволюционной России. Слом прежней общественно-политической системы, события Гражданской войны сопровождались грандиозным проектом построения нового бытия, что требовало обновления нравственных ценностей. Помимо социальных процессов, направленных на воспитание нового человека, важным условием формирования детской литературы был внутрилитературный фактор: наследие литературы Серебряного века, влияние «взрослой» литературы с жанровыми и стилевыми исканиями, художественные открытия собственно детских прозаиков.

Немаловажная мотивация развития детской литературы — интеллектуальная и психологическая специфика читателя-ребёнка. Л.В.Чернец пишет о важности творческой связи писатель — адресат⁴¹. В 1920–е годы в детской литературе этот тандем актуализировался с появлением читателя из народной среды, за которым стояла традиция устного слова и начальная грамота.

Задача писателя заключалась в идеологическом и эстетическом воспитании читателя. Относительная свобода первых послеоктябрьских лет, творческие открытия писателей, оригинальные воспитательные системы, предложенные в эти годы, обусловили рождение новых жанров и обновление существующих. Прежде всего, это произведения о социализации ребёнка/подростка посредством его участия в школьной жизни (повесть о школе), формировании новых нравственных ценностей (роман (повесть) воспитания), а также рождении и воспитании сильных эмоциональных переживаний. Во-вторых — художественная литература, удовлетворяющая любопытство ребёнка и формирующая систему знаний и предпочтений читателя: рассказы о вещах и профессиях, натурфи-

⁴¹ Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...». Судьбы литературных произведений. М.: Высшая школа, 1995. С. 8.

лософская проза. В-третьих, это сказочные жанры, развивающие фантазию читателя, формирующие его творческое воображение.

Самый продуктивный период в развитии детской литературы первой половины XX в. — 1920-30-е гг. Однако становление русской детской литературы сопровождалось жёсткой полемикой о жанровом содержании художественных текстов, наступлением ортодоксальных идеологов на творчество конкретных писателей. Так, в конце 1920 — начале 1930-х годов разгорелась острая дискуссия о сказке. Резкой критике была подвергнута игровая поэзия, активно заявившая о себе в начале 1920-х годов; была развёрнута борьба с «чуковщиной», объектом критики стала детская редакция Маршака.

В годы Великой Отечественной войны в литературе для детей на первый план вышел документализм, который отчасти подменил собой художественность. Литература второй половины 1940-х годов начала сдавать свои позиции и в какой-то мере шла за конъюнктурой времени. Всё это свидетельствует о динамизме и неоднородности развития детской литературы. Полифония и эксперимент 1920-х годов сменился монументальностью консервативного толка в 1930-е годы. А затем наступает резкий спад развития литературы, которая характеризуется мелкотемьем, незначительностью конфликтов и отходом от собственно творческих принципов освоения реальности и подменой их шаблоном и схематизмом. Таким образом, история детской литературы 1920–1950-х динамична, конфликтна, в ней проявилось и новаторство, и новый, советский, нормативизм.

Новый подъём связан был с периодом оттепели в литературе. С него начался новый этап в развитии детской литературы.

Творческую реализацию писательских индивидуальностей в этот период составляют три основных типа жанровых систем: роман и повесть о детях и для детей, система жанров научно-художественной книги и жанровые разновидности литературной сказки.

В 1934 году, выступая на Первом Всесоюзном съезде писателей, Маршак заявил о необходимости создания новой детской прозы о современности с учётом особых требований к жанру и тематике книги для ребёнка: «Нужна <...> другая детская книга, сочетающая смелый реализм с ещё более смелой романтикой, книга, которая бы не боялась неизбежных в наши дни суровых фактов, но умела бы поднимать их на такую

оптимистическую высоту, откуда они не были бы страшны»⁴². В докладе были обозначены следующие характеристики детской литературы:

1. Закончился период примитива для детей. Детская литература из ремесла компиляторов, пересказчиков, слабых переводчиков переходит на качественно новый творческий уровень. Источник героических сюжетов — сама жизнь, её трудовая реальность.
2. Условие формирования детской литературы — сотрудничество народов СССР.
3. Энергия жизни в современных текстах противостоит сентиментализму и идилличности прежних произведений. Воспитание нового отношения к хозяйству, труду и социалистической ответственности. Отказ от прямой дидактики.
4. Изменение жанровой картины. Изживание институтских повестей, святочных рассказов. Развитие художественно-научной, исторической, биологической, технической литературы для детей. Обновление содержания сказок.
5. Смена художественной парадигмы. Бессюжетность суть болезнь литературы; минимизация формальных экспериментов; поиск «детского» языка; приоритет песенных и плясовых ритмов, глагольных форм; юмористическая специфика.
6. Возрастная дифференциация детской литературы.

Таким образом, был сделан акцент на специфичности книг для детей, на её эстетических и воспитательных задачах. Их реализация проходила, прежде всего, в жанровом поле школьной повести, романа (повести) воспитания, повести о воспитании чувств и жанровых разновидностях рассказа о детях.

⁴² Маршак С.Я. О большой литературе для маленьких // Маршак С.Я. Собрание сочинений в 8 тт. Т.6. С. 224–225.

Глава I. Жанровое своеобразие повести о школе и её разновидности

Произведения о школьной жизни, о гимназистах, лицеистах, кадетках и бурсаках появились в русской литературе относительно недавно. А. Погорельский в произведении «Чёрная курица, или Подземные жители» ещё в 1828 году коснулся школьных проблем, но выбрал для своего произведения жанр сказки. Как особый жанр школьная повесть начала складываться в русской литературе во второй половине XIX в., хотя, как указывает М. А. Литовская, в западной литературе (Англия и Германия) жанровые признаки школьной повести в западной литературе начали оформляться к середине XIX в.⁴³ Наметились и основные жанровые особенности школьной повести, которая сразу заявила о себе как об особом типе повествования о гимназической, бурсацкой или институтской жизни подростков, где на первый план выходило создание особой атмосферы учебного заведения, изображения сложных отношений педагогов и учащихся на фоне обострения социальных противоречий. Сразу наметилось несколько жанровых разновидностей такой повести. Их дифференциация основана, в первую очередь, на гендерном признаке — в одной группе преобладало изображение условий воспитания юношества, а в других — молодых девиц-институток.

Прежде всего, это *повесть об учебных заведениях для юношей*. Произведения такого типа критически изображали нравы, царившие в кадетских корпусах, гимназиях, бурсацких заведениях. Картина пьянства среди учителей, телесных наказаний, убожества учебных помещений и спален дополнялась изображением ссор и дразг учащихся. Характерный пример повести такого типа — «Очерки бурсы» Н. Г. Помяловского (1862–63). В этом произведении, как справедливо отмечает исследователь школьной повести О. А. Мокрушина, «бурса предстаёт ... как школа-тюрьма, пространство несвободы, «антидом», где властвует консерва-

⁴³ Литовская М. А. Школьная повесть как инструмент анализа повседневности советской школы // Антропология советской школы. Культурные универсалии и провинциальные практики. Сб. статей. Пермь, 2010. С. 279.

тизм, догматизм, рутинность, унижается человеческая личность, идёт скрытая война между учениками и учителями»⁴⁴.

В рассказе Н.С.Лескова «Кадетский монастырь» (1880) акценты расставлены иначе. На первый план выходит яркая личность директора Первого кадетского корпуса генерал — майора Перского, названного «праведным». Деятельность этого персонажа, его противостояние власти, защита интересов воспитанников смягчают критическую составляющую произведения, хотя автор и поддерживает взгляд на учебное заведение как на монастырь-темницу.

Иной характер носит школьная повесть Н.Г.Гарина-Михайловского «Гимназисты» (1893). Писатель усложняет структуру так называемой школьной повести, вводя в произведение не только гимназические будни, но и домашнюю обстановку семей Корневых и Карташовых. Семейные ценности, взросление героев, формирование их личностных качеств оказывается первостепенным для писателя. Однако он не скрывает негативных сторон в формировании подростков, связанных прежде всего с обстановкой в гимназии, нравами, царящими там, и отношением педагогов к своим воспитанникам. Наиболее точно эту сторону произведения охарактеризовала И.Н.Арзамасцева: «В повести «Гимназисты» ...внешне благопристойный гимназический быт калечит и развращает детей. В русской литературе с такой резкостью и убедительностью это было показано впервые»⁴⁵. Таким образом, произведения о мужских учебных заведениях начинают закладывать основы жанра школьной повести.

Другая жанровая разновидность школьной повести — **институтская повесть** с характерными для неё романтическими характеристиками, приключенческой интригой, сентиментальными переживаниями героинь. В подобной повести могло использоваться объективное повествование («Институтки» — 1894 Н.А.Лухмановой, «Парфетки и мовешки» Т.Н.Ласунской-Наркович, «Княжна Джаваха» — 1903, «Вторая Нина» — 1907 Л.А.Чарской) или дневниковая форма (В.С.Новицкая «Весёлые будни. Дневник гимназистки», 1914; Л.А.Чарская «Записки институтки», 1901).

⁴⁴ Мокрушина О.А. Топос постсоветской школы в русской литературе рубежа XX — XXI веков. Автореферат дисс... канд. филол. наук. — Пермь, 2014. С. 9.

⁴⁵ Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература. М.: Издательский центр «Академия», 2005. С. 229.

Институтская повесть была адресована девочке. Героиня повести, как и само произведение, вводила в особый рафинированный и закрытый мир институтской жизни и характер отношений внутри него. Как отмечает Е. О. Шацкий, Л. Чарская «не безразлична к гендерной проблематике: роли женщины в обществе, особенностей женского характера. Её произведения рассчитаны на эмоционально-восприимчивого читателя»⁴⁶.

В послереволюционные годы происходят существенные изменения в природе жанра школьной повести: она обретает иные черты и насыщается новым содержанием.

Исследование этого жанра в литературоведческой науке стало особенно интенсивным во второй половине XX в. Это явление стало предметом серьёзного анализа в фундаментальной монографии И. П. Лупановой⁴⁷. Школьная повесть в это время становится материалом диссертационных исследований М. И. Чинаевой⁴⁸, О. А. Мокрушиной⁴⁹, Г. Н. Токаревой⁵⁰ и др. Так, в третьей главе своей диссертации «Семья и школа в советской детской литературе 1920–30-х гг» Г. Н. Токарева, в частности, привлекает внимание к своеобразию повестей Л. Кассиля «Кондуит и Швамбрания», «Черемьш — брат героя» и Н. Огнева «Дневник Кости Рябцева» и в качестве обобщённого образа школьника 1920-х годов называет образ Кости Рябцева⁵¹. Произведениям этого жанра уделено значительное место и в учебниках, прежде всего, в основополагающем учебнике по детской литературе И. А. Арзамасцевой, С. А. Николаевой⁵², в монографии М. И. Мещеряковой⁵³ и т. д. В этих работах выявляются основные тенденции развития повести о школе

⁴⁶ Шацкий Е. О. Нравственно-эстетическое своеобразие и актуальность творчества Лидии Александровны Чарской. Автореферат дисс... канд. филол. наук. М., 2010. С. 6.

⁴⁷ Лупанова И. П. Полвека. Советская детская литература: 1917–1967: очерки. М.: Детская литература, 1969.

⁴⁸ Чинаева М. И. Тенденции развития повести о школе в советской детской и юношеской литературе 1970–80-х гг. (проблематика, конфликты, характеры). Автореферат дисс... канд. филол. наук. М., 1989.

⁴⁹ Мокрушина О. А. Указ. изд.

⁵⁰ Токарева Г. Н. Формирование принципов изображения героев в советской детской прозе 1920–30-х гг. — Автореферат дисс... канд. Филол. наук. Воронеж, 2013.

⁵¹ Токарева Г. Н. Указ. изд. С. 12.

⁵² Арзамасцева И. Н., Николаева С. А. Указ. изд.

⁵³ Мещерякова М. И. О школе с тревогой и любовью: Поиски и обретения современной «школьной» прозы для детей и юношества. М., 1993.

в разные периоды её бытования, которые связаны с векторами движения взрослой литературы в целом и теми процессами, которые актуализировались в конкретную эпоху. Наиболее чётко жанровые черты школьной повести определяет современный исследователь М.А.Литовская: «изображаются коллективы учителей и учеников в динамическом развитии их взаимоотношений, при этом конкретные школа или класс представлены как часть института образования. Конфликт школьной повести, основанный на столкновении различных позиций учеников/учителей, ученика/учителя, ученика/классного коллектива, учителя/учителя, шире — требований школы/ требований социума — предопределён авторским осознанием некоего идеала межличностных отношений в рамках системы образования, к достижению которого более или менее безуспешно стремятся конфликтующие стороны»⁵⁴ Литовская отмечает также своеобразие хронотопа школьной повести: «Время действия школьной повести структурируется актуальной спецификой организации образовательного процесса — периодом, за который, как предполагается, могут произойти некие качественные изменения во взглядах и поведении героев»⁵⁵. Выявляет исследователь и своеобразие образной системы школьной повести: «Главными действующими лицами обычно являются ученики/учителя одного класса. Многогеройность школьной повести, когда повествователь держит в поле зрения сразу несколько центральных персонажей и ещё с десяток второстепенных, неизбежно ведёт к фрагментарности создаваемой картины <...> Обязательны экспозиционные краткие характеристики участников действия, включая само учебное заведение»⁵⁶. Сильную социальную составляющую в школьной повести отмечает К.А.Маслинский, который анализирует школьную повесть конца 1930-1950-х гг.: «Школьная повесть в этот период была частью советского образовательного проекта <...> отвечала за разработку моделей репрезентации школы как социального института и связанных с ней воспитательных процессов»⁵⁷.

⁵⁴ Литовская М.А. Школьная повесть как инструмент анализа повседневности советской школы // Антропология советской школы. Культурные универсалии и провинциальные практики. Сб. статей. Пермь, 2010. С. 279.

⁵⁵ Там же. С. 279.

⁵⁶ Там же. С. 280.

⁵⁷ Маслинский К.А. Советский учитель на фоне школьной повести: корпусная перспектива // Детские чтения. 2014. Т. 6. № 2. С. 113.

Детская школьная повесть советского периода — явление неоднородное и неоднозначное, поэтому до сих пор вызывает дискуссии. В постсоветские годы школьная повесть стала предметом переоценки. Так, с резкой оценкой и жёсткой характеристикой советской школьной повести выступил литературовед и культуролог Е. Добренко в статье о жанровом своеобразии школьной повести⁵⁸. Исследователь не увидел в школьной повести отражения реалистической картины, а только неприкрытую дидактику. Добренко видит во взрослой литературе социалистического реализма лишь модель реальности. В этой связи школьная повесть отражала «нереальность детского мира, бывшую лишь оборотной стороной ирреальности мира взрослого»⁵⁹. Многие нападки Добренко опровергла Арзамасцева в статье «Детская Россия», где она пишет об уязвимости этих положений, выявляет жизнеподобие и жизнелюбие героев школьной повести, характеризует особенности повести о школе 1920-х годов: «Их персонажи никак не похожи на бесчисленных “ бедных сироток “ из предшествующей беллетристики, в них неукротимая воля к жизни, виктимность — не их качество. В этих героях есть здоровая примесь ницшеанского человека <...> Сильные инстинкты юного дикаря, которые в условиях разрушения социума и семьи влекут его в тюрьму, и “ перековка”, то есть героический, если не сказать титанический, труд педагога — вот где, на наш взгляд, проходит нерв новой школьной повести 1920-х годов, когда она ещё не растеряла кураж и не стала “ заказной ”»⁶⁰.

Одна из актуальных тем 1920-х годов — беспризорничество и проблема перевоспитания молодого человека. Эту особенность школьной повести данного периода отметил и Е. Добренко. «Детская литература 1920-х — начала 1930-х гг. была неразрывно связана с темой беспризорничества и потому прямо выходила на ряд пенитенциарных сюжетов (трудовой перековки, колоний, лагерей, чекистов-воспитателей и т. п.)⁶¹. Правда, исследователь слишком стусил краски и сделал акцент лишь на мрачной

⁵⁸ Добренко Е. «...Весь реальный детский мир» (школьная повесть и «наше счастливое детство») // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е — 1930-е гг.): сб. статей / сост. и ред. М. Р. Балина, В. Ю. Вьюгин. СПб.: Алетейя, 2014. С. 189–230.

⁵⁹ Там же. С. 230.

⁶⁰ Арзамасцева И. Н. Детская Россия // Интернет — ресурс: [magazines.russ.ru > nlo > 2011 / ||- / a 42. html](http://magazines.russ.ru/nlo/2011/||-/a42.html).

⁶¹ Добренко Е. Указ. соч. С. 201.

стороне этой проблемы, остались незамеченными и другие тематические разновидности данного жанра.

Особое место среди произведений на эту тему занимают книги бывших беспризорников, прошедших суровую школу жизни Л.Пантелеева (наст. фам. — Еремеев А.И., 1908–1989) и Г.Г.Белых (1906–1938) «Республика ШКИД» (1927). Позже вышел в свет роман А.С.Макаренко (1888–1939) «Педагогическая поэма» (1927–1935)⁶². Центральные аспекты обеих книг — не только воспитуемые, перековывающееся детское сознание, но и *концепция воспитания*. Этот двойной процесс привлёк внимание писателей. Л.Пантелеев и Г.Белых представляют новый тип педагога-воспитателя (Викниксор). Его задача — раскрыть талант каждого ученика, пробудить самостоятельность и чувство собственного достоинства. Герой Макаренко действует иначе. Его методика — воспитание трудом через коллектив. Он делает ставку на мастерство педагога, его умение спаять тесный коллектив и воздействовать не на конкретного ребенка, а на группу в целом. Герои-дети предстают во всём многообразии детских типов.

Авторы обращаются к изображению самой сложной возрастной группы — подросткам, которых они дают в драматических обстоятельствах эпохи и личных судеб. Вместе с тем именно в произведении Пантелеева и Белых кристаллизуются жанровые признаки школьной повести нового типа. Во-первых, обозначена серьёзная динамика внутришкольных конфликтов: педагог/воспитанник, шкидовец / группа школьников; педагог / педагогический коллектив; школьник / сообщество учащихся, их движение от резкого неприятия к дружеским доверительным отношениям, взаимопониманию и открытости. Писатели показывают многовекторность таких отношений, где часто воспитатели и воспитанники меняются местами. Обучаемыми становятся не только шкидовцы (воспитанники), но и халдеи (педагоги). Все вынуждены приспосабливаться к новым условиям. Показана растерянность педагогов перед «дефективными» учениками, их силой и цинизмом. Не все воспитатели способны понять бунтарство учеников, их нестандартность. Меняется облик и самого учителя-воспитателя. Так, Косецкий вместе со своими воспитанниками четвёртого отделения ворует на кухне картошку, пытается поднять свой

⁶² Плодотворно сопоставляет эти два произведения И.Н.Арзамасцева: *Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература*. — М.: Издательский центр «Академия», 2005. С. 394.

авторитет унижением ребят, жестокостью по отношению к ним. Но эталоном остаётся явно романтизированный персонаж — мудрый и честный заведующий школы имени Достоевского — Викниксор. Он сглаживает конфликты, в итоге набирает штат настоящих педагогов, способных направить бурную энергию воспитанников в нужное русло. Таковы, к примеру, Косталмед, Алникпоп.

Пространственно-временные рамки повести в основном ограничиваются изображением событий, связанных с пребыванием в единой трудовой школе имени Достоевского первого поколения воспитанников. Повесть начинается с возникновения в 1920-м г. этой школы нового типа в Петрограде и заканчивается уходом во взрослую жизнь Гришки Черных и Лёньки Пантелеева, а также Воробья, Пыльников, Япошки и других. В конце повести хронотоп расширен за счёт сообщения о дальнейшей судьбе воспитанников, которые к 1926 году, через три года после ухода из шкиды, стала очевидной.

Пространственным центром повести становится трёхэтажное здание на Старо-Петергофском проспекте Петрограда/Ленинграда и загородная дачная местность, куда на лето выезжают шкидовцы. Писатели используют особые пространственные маркеры внутри повествования, придавая событиям характер исключительной важности и своевременности. Коллектив педагогов и воспитанников — республика, у которой свои гимн, герб, орган печати (газета «Зеркало»), своя столица и даже своё правительство — наркомат: наркомвоенмор — Янкель, наркомбуз — Японец и т. д.

Школьная повесть Пантелеева и Белых не обходит вниманием и изображение собственно воспитательных методов и мер, причём не всегда гуманных. Это и карцеры, и лишения прогулок, и журнал «Летопись», где фиксируются нарушения порядка и т. д. Но, с другой стороны, действенным оказывается доверительный разговор заведующего с воспитанниками, просьба педагога, а порой, смена его настроения, которое чутко улавливают ученики. Показано, как непросто происходит процесс перевоспитания, как труден переход от агрессии и вседозволенности к дисциплине, поиску цели в жизни, обретению нравственного стержня на фоне разрушения и хаоса в обществе.

Сложным процессам разрушения старой школы и рождения школы нового типа посвящена повесть Н.Огнева (настоящее имя — М.Г.Роза-

нов, 1888—1938) «Дневник Кости Рябцева» (1927). Писатель выбрал оригинальную манеру изложения материала — стилизацию дневника пятнадцатилетнего подростка. У главного героя острый наблюдательный ум, склонный к обобщению и анализу, цепкая память. Всё это помогает ему быть объективным и в оценке так называемого «Дальтон плана»⁶³, и в характеристике шкрабов, и в размышлениях над собственными переживаниями и любовными страданиями.

Изображение собственно учебного процесса в произведении Огнева завуалировано эмоциональной реакцией Кости на введение Дальтон плана, при котором реорганизуется весь процесс обучения и вместо порочной системы предложена иная — самостоятельного получения знаний и зачётный принцип их контроля. Осторожно показан и процесс воспитания характера героя, изменения его поведения педагогами — беседы с Никпетожем, С Алмакфишем и т. д.

В поле зрения повествователя попадает и стенгазета, и общение с учителями — шкрабами, и игры в «лапоть». Воспроизведена атмосфера не только учебного процесса, но и атмосфера жизни школы в целом — учкомы, собрания, заседания и т. д. В повести Огнева первично не столкновение между учениками и «шкрабами»⁶⁴, не нравописание и не размышление о различных типах воспитания школьников, а взаимоотношения в коллективе класса. Подробно воспроизведён процесс подготовки и репетиции капустника, поиски виновного в написании клеветнических писем. Взгляд героя субъективен, но точен и чётко в изображении. Это ещё ярче проявляется, когда писатель сопоставляет манеру письма Кости с «почерком» девушки. В ткань произведения органично входит отрывок дневника ученицы четвёртой ступени Сильфиды (Евдокии) Дубининой. Писатель сталкивает разные представления об идеале — Костя мечтает взять себе революционный псевдоним — Владлен, а романтическая барышня, украшающая свой дневник поэтическими цитатами Есенина, Тютчева, Бальмонта и Апухтина, выбирает романтическое имя —

⁶³ Дальтон план — американская система образования, предложенная деятельницей народного образования Хелен Паркхёрст, впервые опробованная в городе Дальтон штата Массачусетс. В основе этой системы — самостоятельное свободное обучение на принципах сотрудничества. Ученикам даются задания для самостоятельного выполнения за определённый срок, а учителю отводится лишь роль консультанта.

⁶⁴ Школьные работники

Сильфида. Героиня больше замкнута на себе, своих переживаниях, а событийный ряд, который преобладал у Кости, отодвинут на второй план, вместо которого идут рассуждения о собственных чувствах, чувствах Татьяны Лариной, своих подруг. Дневник Кости более объективизирован. Таким образом, автор противопоставляет разные темпераменты, специфику восприятий. Повествование выстраивается на многочисленных бытовых и аффективных ситуациях. Динамичность сюжета отвечала приоритетам прозы, отмеченным Маршаком. Взрывные максималисты-радикалы (Санька и его друзья), жаждущие резких перемен и не брезгающие никакими средствами ради выбранной цели, противопоставляются рассудительным подросткам (Костя Рябцев). В дневнике Кости показан конфликт между ним и Санькой Блиновым. Это произведение соединило традицию *дневникового жанра с объективным повествованием*, что дало толчок развитию этой тенденции в русской детской литературе первой половины XX века, которая наиболее яркое воплощение получило в повести Л. А. Кассиля (1905–1970) «Кондуит и Швамбрания» (1928–33).

Жанр школьной повести обрёл новые черты в произведении Кассиля благодаря появлению повествователя-ребёнка и активному использованию юмора, игры словом, психологических наблюдений над происходящим. Детская фантазия не ограничивала пространственно-временные рамки произведения, а, наоборот, расширяла их, так как наряду с реальностью в повести возникла и страна детской мечты—Швамбрания. Это была рожденная по подсказке времени «страна высокой справедливости», где реализовались как социальные чаяния («Все бедные — богатые»), преломленные через детское сознание, так и сугубо детское желание уйти от школьной скуки, тоски, зубрежки.

Основной прием изображения действительности — антитеза. Автор противопоставляет дореволюционную и послереволюционную действительность. Герои — выходцы из семьи врача, прогрессивно настроенного и сочувствующего простому человеку. Детство двух братьев — Лёли и Оськи — приходится на сложные годы I мировой войны, революций, а затем и гражданской войны. Дети учатся постигать новые явления жизни, приобретают нелегкий житейский опыт. Все изменения и явления новой жизни пропущены через одновременно творческое и наивное сознание юных гимназистов, докторских сынков, великих изобретателей и озорников. Силён в повести автобиографический аспект.

В начале повести неуютной серой реальности противопоставляется яркая сказочная воображаемая страна — Швамбрания, которую придумали Лёля и его младший брат, смешной путаник Оська. Постепенно реальность проникает в мечту-игру, и жизнь швамбранов наполняется реалиями времени: война, плен, ультиматумы и т. д. Детское сознание смягчает общий драматизм и наполняет известные понятия особым комическим смыслом, также заявленным в докладе Маршака как характеристика новой детской литературы. Например, «Война происходила на особой, крепко утрамбованной и чисто выметенной <...> площадке. <...> Вся война покрыта тротуаром <...> По бокам «войны» помещались «плены». Войны в Швамбрании начинались так. Почтальон звонил с парадного входа дворца, в котором жил швамбранский император.

— Распишитесь, ваше императорское величество, — говорил почтальон. — Заказное.

— Откуда бы это? — удивлялся император, мусоля карандаш. <...>

— Почерк вроде знакомый, — говорил почтальон. — Кажись, из Бальвонии, от ихнего царя. <...>

— Царица! Дай шпильку! — кричал затем император»⁶⁵.

Инфантильность восприятия снижает трагизм обстоятельств, их бытование позволяет выстроить альтернативную действительность, корректирующую реальность. Грандиозные по силе и величию события, прежде всего революции, разрушают до основания прежнюю действительность. Герои повести устраивают революцию на свой лад — маленькие гимназисты срезают в городе электрические звонки, свергают ненавистного директора, активно участвуют в самоуправлении гимназией. Процесс разрушения старой школы и создание новой подаётся, в отличие от произведения Огнева, в *романтическом ключе*.

Сам Л.Кассиль в автобиографическом очерке «Вслух про себя» (1934) писал: «Учился я сперва в старой царской гимназии. Окончить её не успел. Но прикончить помог. И вместе с моими товарищами, вчерашними гимназистами, стал учиться в советской единой трудовой школе»⁶⁶. Постепенно новая действительность, которая воспринимается как весёлый водоворот,

⁶⁵ Кассиль Л.А. Собр. соч. в 5 тт. М., 1987. Т. 1. С. 43. Последующие ссылки даны на это издание с указанием в скобках страницы.

⁶⁶ Кассиль Л.А. Вслух про себя. Попытка автобиографии // Вслух про себя: Сб. статей и очерков советских детских писателей. В 2 кн. М., 1975. Кн. 1. С. 9.

начинает вытеснять воображаемый мир Швамбрании. Уже нет смысла создавать в своем воображении страну высокой справедливости — она реализуется наяву. Многим казалось странным, «что у нас в такое интересное время есть еще потребность в сверхъестественном» (300). Постепенно Швамбрения начинает восприниматься как ненужная иллюзия, от плена которой необходимо освободиться как можно скорее. «Только революция — суровый педагог и лучший наставник — помогли нам вдребезги разнести старые привязанности, и мы покинули мишурное пепелище Швамбрании» (40).

В повести развёрнута картина детской субкультуры. История о детстве двух братьев была написана под непосредственным влиянием таланта В. Маяковского, чьё творчество воспринимается Кассилем как яркий литературный образец. Используемая в повести словесная игра — и рецепция поэтики Маяковского, и стиль, органичный для описания детского сознания, моделирующее воображаемый мир, способствует активному постижению новых для себя языковых реалий. От любимой книги ребят — «Греческие мифы» Шваба — и произошло название вымышленной страны — Швамбрения. Созвучие слов «колдун» и «Каледония», «болван» и «Боливия» породили враждебные Швамбрании государства — «Кальдонию» и «Бальвонию». Для «развития истории» Швамбрании придуманы «пилигвины» — нечто среднее между «пингвином» и «пилигримом». Этимология понятий, порой, восходила к названиям лекарств, к воспринятому со слуха словосочетанию. Главный злодей Швамбрании — Урадонал Шатилена. Его имя напоминало новейший в то время почечный препарат. Сатанатам — псевдоним младшего швамбрана Оськи, — аллюзия на фрагмент фразы «Сатана там правит бал».

Таким образом, повесть о школе 1920-х гг. выстраивается на изображении взаимоотношений педагогов и учащихся, выявлении плюсов и минусов двух противоборствующих образовательных систем — старой и новой, подчинении хронотопа произведения организации учебного процесса (локализация в рамках учебного заведения в период обучения там героев). Основной конфликт обусловлен различными взглядами на школу эпохи перемен, что нашло отражение и в литературе русского зарубежья: версия разрушения старой школы в 1918–19 гг. представлена в повести И. А. Болдырева (наст. фамилия — Шкотт, 1903–1933) «Мальчики и девочки» (1928). В произведении Болдырева на первый план выходит духовное взросление героев, обсуждение ими прочитанных книг, первые

сильные чувства Серёжи Каругина, Вали и Дии. Собственно школьная жизнь и общественные события, происходящие в то время, прорисованы фоном. Всё это сближает повесть Болдырева с произведениями И. Шмелёва, А. Куприна и других писателей диаспоры. Плодотворную попытку сопоставить эмигрантскую повесть Болдырева с произведением «Республика ШКИД» советских авторов предприняли М.А. Литовская и Ю.В. Матвеева в статье «Мальчики и девочки времён Республики ШКИД: о двух «школьных» повестях 1920-х годов»⁶⁷. Исследователи отмечают сходство в пространственно-временных структурах обеих повестей, общность жанра и темы, но видят и их «смысловую разнонаправленность»⁶⁸, полагают, что «по своим внутренним установкам, по качеству энергетического заряда, по пафосу это разные тексты»⁶⁹.

Школьная повесть 1930-х годов отмечена жанровыми коррективами. Т.Н. Токарева называет в качестве знаков таких перемен «сосредоточенность сюжета на внутришкольных проблемах, её принципиальную удалённость от острых конфликтов времени исторического, торжество «правильных» решений, обозначаемых «образцовыми» советскими героями»⁷⁰. На наш взгляд, это не совсем так. Уже не противостояние старого и нового движет конфликт произведения, а внутренние противоречия героев. Конфликт внешний сменяется внутренним. Противостоят друг другу высокий нравственный идеал, как правило, общественный, и ещё не сформировавшийся характер ребёнка. Вопросы становления личности выявлены в повести Л. Кассиля «Черемыш, брат героя» (1938). Гешка Черемыш, главный герой повести, оказывается однофамильцем храброго лётчика, кумира всех мальчишек, и это даёт ребёнку шанс обрести пусть воображаемую, но семью. Не слава и исключительная биография однофамильца⁷¹ заставляют Гешку «побрататься» с Климентием

⁶⁷ Литовская М.А., Матвеева Ю.В. Мальчики и девочки времён Республики ШКИД: о двух «школьных» повестях 1920-х годов // Семантическая поэтика русской литературы. Екатеринбург, 2008. С. 313–321.

⁶⁸ Там же. С. 318.

⁶⁹ Там же. С. 318.

⁷⁰ Токарева Т.Н. Формирование принципов изображения героя в советской детской прозе 1920–1930-х гг. Автореферат дисс... канд. Филол. наук. Воронеж, 2013.

⁷¹ Прототипом Климентия Черемыша стал выдающийся советский лётчик Валерий Павлович Чкалов.

Черемышем, а тоска по родному дому, по семье, по надежной мужской защите. Боль от невозможности получить желаемое, мальчишеский кураж и стечение обстоятельств приводят маленького героя к неверному выбору. Он вынужден обманывать не только товарищей, но и учителей, в конце концов и самого себя. Он окончательно запутывается после приезда героя-лётчика в Северянск. Со взлётом популярности Климентия Черемыша растёт и амбициозность Гешки, который считает себя братом знаменитости. Он же «забывает» о «негероической» сестре. «...У меня сестра в Москве есть. Только так... — Гешка махнул рукой. — Хоть и старшая сестра, ну неинтересная. Она, знаете, это... шьёт, в общем...»⁷².

Ситуация обмана дихотомична. Очевидный негативный смысл лжи минимизируется романтической мотивацией. В основе Гешкиной фантазии, а игра — мечта. Как его поколение играло в Чапаева и Котовского, так и он приобщался к героике современности, вписывая себя в новую жизнь: «Мечта о старшем брате!.., а она возникла у Гешки давно, когда он был еще беспризорником. Это была мечта высокая, ослепительная и дальнороякая, — мечта, как маяк. Она помогала Гешке в жизни, направляла. В самые черные дни Гешкиной жизни светил ему образ славного, бесстрашного человека, коммуниста, лётчика» (36).

К жанру школьной повести можно отнести и произведения А.П.Гайдара⁷³ (настоящая фамилия — Голиков, 1904–1941). В конце 1920 — начале 1930-х гг. Гайдар вновь возвращается к годам революции и гражданской войны в автобиографической повести «Школа» (1930). В её первой части показан образовательный процесс, но он постепенно становится контекстом иных проблем. Показаны процессы разрушения привычного уклада жизни и старой школы, резкие изменения общественной жизни, а также быстрый рост недовольства общества продолжающейся войной, неустроенностью жизни и т. д. Школа, в противовес обществу, пытается жить

⁷² Кассиль Л. Собр. соч. в 5 тт. Указ. соч. Т. 2. С. 59.

⁷³ В литературоведении есть несколько вариантов объяснений, почему А.Голиков выбрал псевдоним Гайдар. Романтический вариант — перевод с монгольского «Всадник, скачущий впереди»; прозаический — хакасское «хайдар» переводится как «куда?». Так тревожно спрашивали друг друга хакасы, отслеживая передвижения истового комполка. Оригинальную версию предложил сын Гайдара — Тимур — он предположил, что псевдоним отца — аббревиатура: Голиков Аркадий из (по-французски д, — Д) Арзамаса (См.: Гайдар Т.Голиков Аркадий из Арзамаса: Документы, воспоминания, размышления. М.,1988).

прежними нормами: отец Геннадий на уроках Закона Божьего стремится внушить гимназистам пагубность бегства на фронт и представить дезертирство тяжким грехом с последующей карой. Драматическая реальность разрушает прежнюю модель школьного существования.

Во второй части повести «Весёлое время» основной акцент сделан на воспитании ребёнка «правильными» людьми. Жанровые признаки школьной повести отчасти сохранены — показано воздействие новых идей и конкретных личностей на растущее сознание, на усвоение новых норм жизни. Не сидение за партой и не решение сугубо школьных проблем важны для становления характера (третья часть повести «Школа» — Фронт»), а взаимодействие подростка со сверстниками, выход его в динамичный мир реальности, описанной в романтическом ключе. Взаимоотношения воспитателя и воспитуемого уже одновекторны. От педагога, коим может быть человек, обстоятельства жизни, среда и т. д., идёт воспитательный посыл, а воспитуемый воспринимает этот посыл как учебный материал.

Приключенческий характер интриги определяет развитие повести, в которой лучшей школой воспитания молодого человека становится сама жизнь. В этом произведении Гайдар показывает коллективный портрет своего современника, конкретизированный в ярких индивидуальных характерах. Изображение различных социальных слоёв и возрастных групп отмечено психологизмом. Сюжетное время динамично, ритм повествования неровный.

В середине 1930-х годов существенно меняется гайдаровский герой. Это уже не подросток, который вынужден решать нехарактерные для своего возраста задачи, а ребенок, находящийся в атмосфере мирной жизни, но готовый к любым неожиданностям и в целом пребывающий в ситуации игры («Военная тайна», 1935; «Судьба барабанщика», 1938).

Повесть Гайдара «Военная тайна» (1934 -1936) можно отнести к жанру школьной повести условно, так как действие происходит не в рамках школы, а в лагере, но персонажами повести становятся как школьники, так и педагоги, а на её страницах решаются непростые педагогические проблемы. Для таких повестей Е.Добренко находит оригинальное определение — «каникулярная повесть»⁷⁴. Необходимо отметить также лока-

⁷⁴ Добренко Е. «...Весь реальный детский мир» (школьная повесть и «наше счастливое детство») // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е — 1930-е гг.). Указ. соч. С. 211.

лизованный хронотоп повести — действие происходит летом, в период школьных каникул, а точнее, в течение одной лагерной смены в Артеке. Однако есть ретроспективный план — Гитаевич, Шегалов и Сергей Ганин вспоминают прошлое — Гражданскую войну, Бессарабию, несколько расширены пространственные границы благодаря вводу «московских» сцен (отъезд и возвращение Натки и её встреча с дядей и Сергеем) и писем матери Натки. Но основное действие локализовано в Артеке и его окрестностях в период пребывания там Натки, Альки и Сергея.

Первична тема собственно лагерной жизни. Событийный материал наращивается за счёт введения в повествование ситуаций, разнотипных по характеру действия, но однородных по сути и цели: знакомство героев, выбор друзей, взаимоотношения, конфликты с вожатыми, ребячьи тайны и т. д. Специфичность школьной повести в «Военной тайне» говорит о подвижности границ жанра. Так, Гайдар приводит к гибели главного героя — самого маленького и трогательного Альку Ганина. Трагизм в целом нехарактерен не только для жанра школьной повести, но и для детской литературы в целом. О вариативности жанровой парадигмы свидетельствуют линии «Ганин — Дягилев», «Ганин — Шалимов». Кроме того, Гайдар, во-первых, привносит в свод сложившихся жанровых черт школьной повести приключенческую составляющую и, во-вторых, наполняет её актуальным политическим содержанием, что стало предметом своеобразной полемики между М. О. Чудаковой и Т. А. Кругловой⁷⁵. Чудакова настаивает на двойственности изображаемого в произведениях Гайдара. Реальный мир входит в произведение исподволь, полунамёками, которые может увидеть и понять лишь взрослый опытный читатель. На первый план выходит счастливая жизнь смоделированной писателем реальности. Правда, под настоящей реальной жизнью во многом понимается существование ГУЛАГов. Но исследовательница не отказывает произведениям Гайдара в психологической мотивированности и искренности как непременном условии литературы для детей: «Именно в детской литературе можно было найти то разнообразие психологических коллизий и человеческих чувств, которому давно не было места в упрощённой — в соответствии с возобладавшими элементарными идеоло-

⁷⁵ Круглова Т. А. Произведения соцреализма как свидетельства «революции чувств». Экзистенциальные проблемы героев Аркадия Гайдара. // Политики культурной идентичности. 2010. №1. С. 37–51.

гическими схемами — «взрослой» литературе»⁷⁶. Чудакова делает вывод о том, что истинные чувства человека заключены «в прочную структуру поэтики подставных проблем»⁷⁷. И тем не менее, Чудакова несколько дистанцирует произведения Гайдара и других детских писателей от нормативистской эстетики и в определённом смысле от литературы социалистического реализма.

Противостоит точке зрения Чудаковой достаточно жёсткая позиция Кругловой, которая во главу угла ставит нравственную составляющую, заданную на нечувствие героев к физической боли, её сознательное подавление, что, с её точки зрения, отвечает системе ценностей социалистического реализма⁷⁸. Исследователь приходит к выводу о бесчувствии такого типа героев в связи с актуализацией архетипа жертвы и героизма, который «напрямую соотнесен со скрытой метафизикой террора»⁷⁹. Высказанные наблюдения автор статьи соотносит с произведениями Гайдара «Военная тайна», «Судьба барабанщика», «Тимур и его команда». Круглова пишет о нереальности и надуманности изображённого Гайдаром мира, схематизме персонажей, живущих ценностями нового мира, «зачастую вопреки и логике здравого смысла, и художественной логике»⁸⁰. Однако такая позиция во многом, на наш взгляд, утрирована. Круглова слишком овзросляет главного героя повести Альку, воспринимает его образ как устоявшуюся схему, максимально сближая Альку и Кибальчиша: «Именно ребёнок — Алька — рассказывает сказку о Мальчише-Кибальчише окружающим, и эта сказка, рассказанная ребёнком для взрослых, становится не только центром повествования, но и точкой, в которой стягиваются все линии поведения окружающих. В этой сказке недетская мудрость пророчества: Алька погибает, и его смерть отныне читается только в контексте аналогии с героической смертью Мальчиша. И сказка, и смерть Альки помогают Натке обрести своё место в жизни или строю,

⁷⁶ Чудакова М. О. Сквозь звёзды к терниям: Смена литературных циклов. // Литература советского прошлого. Сб. М., 2001. С. 354.

⁷⁷ Там же. С. 358.

⁷⁸ Круглова Т. А. Произведения соцреализма как свидетельства «революции чувств». Экзистенциальные проблемы героев Аркадия Гайдара. // Политики культурной идентичности. 2010. №1. С. 39.

⁷⁹ Там же. С. 42.

⁸⁰ Там же. С. 51.

что, собственно, одно и то же. Важнейшая русская тема — цена гармонии, воплощённая в крови ребёнка — здесь радикально переосмыслиется⁸¹. Отметим некоторую неточность исследователя — сказка в повести действительно Алькина, но пересказывает её своими словами сначала ребята, а потом — фрагментарно — старшему вожатому Натка. Сказка о Кибальчише⁸² — кульминационный центр всей повести, но считаем неубедительным ставить знак равенства между ним и Алькой. Кибальчиш — обобщённый тип, некий идеал, символизирующий преданность Родине, верность данному слову и завету отцов. Но каждый из героев повести самореализуется в рамках этого типа по-своему. Причём это касается и взрослых персонажей, и детей. У каждого своя тайна, свой путь в этой жизни и своё назначение. Не только смерть Альки и его сказка повлияли на характер Натки и выбор ею дальнейшего пути, но и вся её работа с ребятами отряда, необходимость не только вникнуть в проблемы подшефных, но и самостоятельно принять участие. Не кабинетная деятельность, а живое участие в лагерной жизни, непростые характеры «ершистых» героев делают героиню по-настоящему счастливой. Гайдар — психолог, а не создатель и ретранслятор шаблонов. Так, значительная часть сюжета (в том числе сказка Альки), трагические обстоятельства, внутренние монологи направлены на раскрытие эволюции характера Натки, пути её взросления.

Схематичен и утрирован в трактовке Кругловой и образ Сергея Ганина. Исследовательница необоснованно, на наш взгляд, наделяет его излишней жёсткостью, инфантильностью по отношению к боли: «Вот как рассказывает Сергей, отец Альки, о случае на Гражданской войне, об изменнике Каплаухове, который испугавшись тревоги, тайно разорвал свой партийный билет»⁸³. Приводится цитата из повести: «И тогда всем стало радостно и смешно, что, наскоро расстреляв проклятого Каплаухова, вздули они яркие костры и весело пили чай, угощая хлебом беженских мальчишек и девчонок, которые смотрели на них огром-

⁸¹ Там же. С. 45.

⁸² Имя Кибальчиш, по мнению Т.А.Кругловой, соотнесено с фамилией террориста Кибальчиша.

⁸³ Круглова Т.А. Произведения соцреализма как свидетельства «революции чувств». Экзистенциальные проблемы героев Аркадия Гайдара. // Политики культурной идентичности. 2010. №1. С. 45.

ными доверчивыми глазами»⁸⁴. Комментируя эти строки, Круглова пишет: «Самое поразительное в повествовании, что стремительный переход от казни к великодушной раздаче хлеба детям происходит в рамках одного предложения»⁸⁵. Однако исследовательница не совсем точна. Это не рассказ Сергея о Гражданской войне, а воспроизведение тяжёлого и путаного сна уставшего и измотанного авральной работой человека, прикорнувшего в машине, едущей по ночной извилистой крымской дороге. Он постоянно просыпается и тут же снова проваливается в сон. Сам Сергей всячески старается дистанцироваться от сна-бреда, в котором переплелось прошлое и настоящее, трагическое и радостное: «Ра-а-а!.. — заревела машина, и Сергей решил: “Стоп! Довольно. Теперь пора просыпаться”. Но глаза не открывались. “Довольно!” — с тревогой подумал он, потому что хороший сон уже круто и упрямо сворачивал туда, где было темно, тревожно и опасно» (294). Герой пытается усилием воли вернуться к реальности и оттолкнуть от себя всё тяжёлое и страшное. Очевидно, этим, прежде всего, объясняются такие перепады настроения персонажа. Бесчувствие к боли, холодность и равнодушие персонажей также, на наш взгляд, — не вполне корректные замечания. Автор статьи ссылается на резкую перемену в настроении героев спустя малое время после похорон Альки. Однако вне поля зрения исследовательницы остаются и поступок Владика, взявшего себе Алькину фотографию, и диалоги Сергея и Натки, в которых они не раз возвращаются к воспоминаниям об Альке, и желание Натки отгородить Сергея от тяжёлых воспоминаний при встрече с Шегаловым в Москве. Кроме того, Гайдар создаёт детское произведение, в котором уже самой его адресацией заложено позитивное начало. В повести «Военная тайна» преобладает этика игры, писатель снимает межнациональные различия детства, делает акцент на универсальности детского сознания.

Особую специфику несёт в себе повесть К.И. Чуковского «Серебряный герб» (1938). Прежде всего, её отличает автобиографическая составляющая. Как и Гайдар в повести «Школа», Чуковский утверждает первосте-

⁸⁴ Гайдар А.П. Избранное. — М.: Правда, 1986. С. 293. Последующие ссылки даны на это издание с указанием в скобках страницы.

⁸⁵ Круглова Т.А. Произведения соцреализма как свидетельства «революции чувств». Экзистенциальные проблемы героев Аркадия Гайдара. // Политики культурной идентичности. 2010. №1. С. 45.

пенность реальной действительности в качестве учителя жизни или школы жизни. Жанровые признаки школьной повести в этом произведении наиболее ярко проявляются в начале произведения, когда в остроумной форме описаны собственно школьные будни гимназиста-пятиклассника. Эта часть повествования окрашена в комические тона: подготовка к диктовке, сама диктовка и своеобразный результат, который получают одноклассники главного героя Коли Корнейчукова; лодыри и бездельники, понадеявшиеся на верность «телефона» Коли не смогли «попасть» в темп его записи и расставили знаки препинания совсем не там, где требовалось, создав при этом абсурдный текст. Комизм очевиден в описании в первой части повести как одноклассников Коли (Зюзя Козельский, губошлёпые пучеглазые братья Бабенчиковы, Григорий Зуев и т. д.), так и педагогов (чопорный директор гимназии Бургмейстер, косноязычный отец Мелентий и т.д.). Эпизоды гимназической действительности (диктовка, зарывание дневника в землю, подсчитывание учениками количества слов-паразитов за батюшкой на уроке Закона Божьего и т. д.) соотнесены с этикой гимназистов и учителей.

Символ содержательной и весёлой жизни — серебряный герб на гимназической фуражке Коли. Драматизм событий нарастает в связи с выходом постановления 1887 г. о «кухаркиных детях» и исключением из гимназии Коли, по сути троекратным: само исключение, срывание герба с фуражки героя, увольнение любимого учителя истории. В этой части школьная повесть смыкается с романом (повестью) воспитания и её разновидностью — романом испытания, в котором показана школа жизни героя, который не только зарабатывает на жизнь соскабливанием ржавчины и старой краски с крыш, а затем и репетиторством, но и постигает самостоятельно курс гимназических наук, а также изучает английский язык.

Акцент смещён с гимназического коллектива на личность главного героя, который благодаря упорству, силе воли и твёрдости характера сумел сдать экстерном экзамены и окончить гимназию. Причём символично, что экзамены он тоже сдаёт трижды. Корректируется смысл мотива серебряного герба, его новые коннотации — символом упорства, трудолюбия, подлинных знаний. Повествование не сведено к изображению одного персонажа — герой предстает в семье (мать и сестра Маруся). Создан образ гордой, красивой матери-простолюдинки. Талантливая вышивальщица

вынуждена губить свой талант тяжёлой работой — трудом прачки. Дети помогают самореализоваться матери, воспитывая характеры как свои, так и её. Для главного героя уже не «вольная» жизнь, как в повести Гайдара «Школа», становится школой воспитания, а семья и собственный характер. Пространственно-временные границы повести «Серебряный герб», как того и требует жанр школьной повести, имеет относительную локализацию. Всё повествование выстраивается вокруг важного периода взросления и «обучения» главного героя, несмотря на то, что действие растянуто на три года. Герою открывается дорога не просто во взрослую жизнь, но в жизнь совсем иного социального строя. У героя повести «Серебряный герб» появляется возможность читать в подлиннике Диккенса, Уитмена и др., быть студентом, а затем и писателем, а у его матери — заниматься творческой работой, которая обретает индивидуальный почерк и славится во всей Одессе.

Таким образом, школьная повесть 1930-х годов по-прежнему насыщена острыми противоречиями, социальной проблематикой, но выводит эти вопросы на уровень психолого-педагогический, а не на политический. Особое внимание писатели уделяют внутреннему миру героев, показывая непростой процесс выбора идеала.

Существенно меняется ситуация во второй половине 1940-первой половине 1950-х гг. Сосредоточенность на собственно школьных проблемах стала характерной для школьной повести второй половины 1940-х — начала 1950-х гг., когда сама жизнь становится более или менее стабильной, а ребёнок от взрослых проблем и вопросов возвращается непосредственно к детским. Однако эти вопросы во многом корреспондировали с такими явлениями «взрослой» литературы, как теория бесконфликтности, борьба хорошего с лучшим, лакировочная тенденция и т. д. Не избежала влияния этих процессов и школьная повесть данного периода.

Особый адресат повести — подросток — оказывается решающим в выявлении жизнеспособности того или иного произведения. Одно из наиболее ярких произведений этого периода — повесть Н.Н.Носова (1908–1976) «Витя Малеев в школе и дома» (1951). Это произведение выстроено по основным законам школьной повести. Временные границы этого произведения охватывают почти весь учебный год — с сентября по февраль. Начинается произведение первого сентября, когда главный герой идёт в четвёртый класс. Повествование сразу погружает читателя в водово-

рот школьной жизни и учебных проблем — игнорирование выполнения летнего домашнего задания по арифметике, встреча с одноклассниками, знакомство с новым товарищем и т. д. На первых же страницах повести завязываются и основные конфликтные ситуации: желание погулять противостоит необходимости готовить домашние задания, неумение распределять своё время приводит героев к трудностям в учёбе и т. д. Заканчивается повесть перевоспитанием Кости и Вити. Добренко выявляет этот фактор как знаковый для школьной повести этого периода: «в послевоенной литературе, и в особенности в школьной повести, с лёгкостью перевоспитываются все без разбору — от учеников до отставших от жизни учителей и несознательных родителей»⁸⁶. Однако в повести всё оказывается не так однозначно. Решена важная педагогическая задача — герой увлекается учёбой и получает от этого процесса удовольствие. Конечно, начало 1950-х годов требовало от писателей подчинения общим «правилам игры», поэтому данная педагогическая задача оборачивалась и другой стороной — улучшены показатели успеваемости, класс выходит в передовые и т. д. Но всё это — лишь фон для основных приключений героев. Время действия повести ограничено решением вопроса о перевоспитании Кости Шишкина и Вити Малеева.

Пространство повести локализуется в трёх основных точках — школа/класс, дома Вити и Кости. Хронотоп повести, таким образом, вполне отвечает жанру школьной повести.

Следует отметить и особую форму повести — дневниковую. Однако в отличие от школьной повести предшествующих периодов автор не так много места отводит демонстрации своеобразного голоса самого ребёнка. Дневниковая форма сохраняется в детской литературе этого периода, но уступает объективному повествованию. Перед автором стоит иная задача — ему необходимо продемонстрировать особенности психологии героя. Языковая игра в школьной повести перестаёт быть актуальной, так как индивидуальность персонажа выявляется при помощи других средств — поступков, поведения, взаимодействия с другими персонажами и т. д.

⁸⁶ Добренко Е. «...Весь реальный детский мир» (школьная повесть и «наше счастливое детство») // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е — 1930-е гг.). Указ. соч. С. 228.

Проблематика этого произведения тоже вполне вписана в рамки повести о школе: уходят в прошлое социально — политические конфликты и борьба различных идеологий, а на их место явлена привычная и обычная школьная жизнь. Уже не борьба за высокие общественные идеалы волнует ребёнка или подростка, а собственно детские проблемы — как правильно решить арифметическую задачку, взаимоотношение с одноклассниками, учительницей, вожатым и т. д. Основа сюжета повести — учебный процесс в обычном четвертом классе, который описан довольно подробно. Но писатель сумел сделать обыкновенную школьную жизнь привлекательной для читателя, так как адресат волей — неволей вовлечен в школьный процесс, в процесс (решение задачи, дрессура собаки и т. д.).

Психологический портрет становится более сложным, чем в детской литературе предшествующего периода. Ребёнку свойственно большинство черт характера взрослого, он проявляет их экспрессивнее. Дети регулируют свои взаимоотношения честно и непосредственно.

Детский коллектив рассматривается уже не как социальная единица, а как содружество индивидуальностей, которые живут по своим особым законам, практически не прибегая к помощи взрослых. Регулируют эти отношения герои при помощи важных нравственных критериев. Ю. М. Лотман пишет о сходных явлениях в психологии взрослых. Он рассуждает о магистральных нравственных категориях стыда и страха как регуляторах запрета: «с психологической точки зрения, сфера ограничений, накладываемых на поведение типом культуры, может быть разделена на две области: регулируемую стыдом и регулируемую страхом»⁸⁷. Аспект сочинения Лотмана — стыд и страх как нравственные регуляторы в коллективе.: «Выделение в коллективе группы, организуемой стыдом, и группы, организуемой страхом, совпадает с делением “мы – они”. Характер ограничений, накладываемых на “нас” и на “них”, в этом смысле глубоко отличен. Культурное “мы” — это коллектив, внутри которого действуют нормы стыда и чести. Страх и принуждение определяют наше отношение к “другим”. Возникновение обычая дуэли, полковых судов чести в дворянской среде, студенческого общественного мнения (отказ подавать руку), писательских судов, врачебных судов в разночинной среде, стремление внутри “своей” среды руководствоваться этими нормами и не прибегать к услугам суда,

⁸⁷ Лотман Ю. М. Чему учатся люди: Статьи и заметки. М.: Центр Книги Рудомино, 2010. С. 371.

закона, полиции, государства — свидетельства различных типов стремления применять внутри своего коллектива нормы стыда, а не страха»⁸⁸. Если взрослые люди стремятся жить по законам «стыда», то дети тем более оказываются совестливыми и порядочными. На критерии совести выстраиваются сюжетные ситуации большинства текстов о детях.

В отличие от предшественников, Носов выделяет только двух главных героев. Причём даже недостатки их характеров не делают их отрицательными персонажами. Заслугой писателя является создание живых мальчишеских характеров. В центре — знаменитая носовская пара героев. Один — рассудительный и осторожный мыслитель. Он легко поддаётся влиянию более сильной и яркой личности. Он несколько трусоват и пассивен, часто плывёт по течению. Но он верный товарищ, готов прийти на помощь другу. Именно Витя Малеев исправляет ошибки Кости, учится быть усидчивым и дисциплинированным. Автор показывает процесс перевоспитания Вити как постепенный и поэтапный. Можно говорить об использовании в этом произведении жанровых элементов романа (повести) воспитания: показаны разные этапы развития характера Вити. В первой части повести он двоечник: перестаёт готовить уроки, учится списывать, врёт и т. д. Поворотный этап в развитии характера Вити — удачное решение задачи про орехи. За ним следует исправление героя, преодоление себя, избавление от лени и безответственности.

Другой тип характера — творческая личность, воплощённая в образе Кости Шишкина. Это мечтатель-фантазёр, жизнелюб и неутомимый деятель. Он постоянно генерирует оригинальные идеи. Поначалу он неорганизован, недисциплинирован, но увлечённость определенной идеей, творческий кураж, бурная фантазия выделяют его из общего ряда. Герой добр, открыт для других, непосредствен. Он любит животных и посвящает им практически всё своё время. Эти же качества отвлекают от учёбы, заставляют героя быть в отстающих. Автор учит героев и читателей совмещать творческое начало с дисциплиной, находить кураж в учёбе, не забывая об увлечениях и не теряя творческого запала. Таким образом, в паре «Костя — Витя» отсутствует негативный персонаж, как и в целом в повести. Такая расстановка сил делает повесть Носова бесконфликтной, что соответствует идеологемам эпохи. Однако оба героя вполне

⁸⁸ Лотман Ю. О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры // Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 371–372.

жизненные и типичные персонажи. Это увлекающиеся натуры, любящие природу, чутко реагирующие на прекрасное, открытые для мира и заражающие своей увлеченностью и жизнелюбием всех окружающих. Этих персонажей характеризуют некоторая отдаленность от официального коллектива: класса, отряда, звена. Но вместе с тем это не изгои, не маргиналы, а вполне социализированные характеры. Два основных фактора оказываются сюжетообразующими: создание полнокровных ребячьих характеров и занимательных ситуаций. Динамичный сюжет, быстрая смена картин, резкие повороты сюжета роднит эту школьную повесть с приключенческим жанром.

Таким образом, школьная повесть к.1940-х — нач. 1950-х гг. во многом корреспондировала с современной ей «взрослой» литературой, но и отражала собственно проблемы детства. На наш взгляд, дидактика школьной повести снижена, она уже не столько учит и предлагает некий образец поведения, сколько отражает реальность. Авторам важно не только представить позицию ученика, но и учителя и родителя. При этом воспитательный характер школьной повести остаётся, а сама она сопряжена с жанровыми элементами романа (повести) воспитания и приключенческой повести, а также психологической повести.

Школьная повесть первой половины XX в. в целом продолжает традиции дореволюционной литературы в сосредоточенности писателей на проблемах, связанных с учебным процессом, в локализации повествования в достаточно узких пространственно-временных рамках, ограниченных местом действия (как правило, изображение конкретного образовательного учреждения) и художественным временем (соответствие времени, достаточного для решения конкретной проблемы), характером конфликта — педагоги/ учащиеся, разные группы учащихся и т. д. Одновременно школьная повесть 1920-50-х гг. насыщена новым содержанием. Трансформируется и сам жанр школьной повести благодаря соединению реалистического повествования с романтическим пафосом, расширению адресации произведений, изменению хронотопа повестей. Дневниковая стилизация, активно используемая в жанре школьной повести, корреспондирует с ярко представленным в детской литературе явлением речевой игры, а впоследствии и психологической разработки характеров. Используются широкие стилистические возможности русского языка (произведения Кассиля, Огнева).

Школьная повесть 1920-х годов показывает столкновение двух типов школ, на чём и выстраивается, как правило, основной конфликт. Разрушение старой дореволюционной школы на фоне появления новых образовательных структур и систем, формирования новой системы ценностных ориентаций становится предметом изображения школьной повести 1920-х годов. В 1930-50-е годы несколько размываются жанровое единообразие и устоявшаяся типология героев школьной повести за счёт активного поиска новых жанровых форм, выразившегося в соединении жанра школьной повести с приключенческой составляющей, психологическим началом, детективными сюжетными ходами (Гайдар, Кассиль, Носов).

Эти тенденции стали активно развиваться в прозе для детей второй половины XX в., которая существенно меняется.

1. Прежде всего это касается личности ребенка. Она существенно укрупняется, ярче и мощнее проявляются ее индивидуальные качества, хотя социальная детерминированность характеров остается. Писатели все чаще отходят в изображении своих героев от устоявшихся норм и правил поведения, приводя к ребенку-адресату личность с нестандартным мышлением, творческим подходом к жизни. Такой герой — не изгой в детском коллективе и не объект перевоспитания у взрослых. Герою этого типа уже не надо открыто бороться с врагом. Он решает сугубо мирные проблемы, но от этого их острота не уменьшаются, а переходят в другую плоскость — личностную и нравственную. Особое внимание уделяется ребенку, непохожему на других, странному, чудаковатому, который живет в своем мире, создает себе собственные нравственные постулаты и настороженно относится к своим ровесникам. Окружающий его мир нормативен и предсказуем. Герой такого типа уже появлялся в детской литературе первой половины XX в. в творчестве А.Гайдара, Л.Кассиля, Л.Пантелеева и Г.Белых и др. Но вторая половина века старается выдвинуть такого персонажа в качестве основного детско-подросткового типажа. (Произведения В.К.Железникова, С.А.Иванова и др.).

2. Существенно меняется взгляд на общество. Это уже не столько социально значимая единица, сколько небольшая группа людей, среди которых герою удобно и хорошо или, наоборот, неудобно и дискомфортно. Как отмечает О.Н.Челюканова, «в детской литературе также обозначаются темы семьи, любви, взаимоотношений взрослых и детей, но уже с “ка-

мерным” разворотом»⁸⁹. Писатели выделяют (вслед за профессиональными психологами) три важные общественные составляющие социальной жизни ребенка: семья, коллектив сверстников и взаимоотношения со взрослыми.

3. Перед писателями встают задачи — показать внутренний мир ребенка. Теперь не общество, а сам человек способен самореализоваться, в ряде ситуаций вопреки обществу. По замечанию О.Челюкановой, «наступил период скрупулёзного исследования таких областей жизни, как внутренняя, эмоциональная, духовная сферы. Два важнейших процесса, преобразующих стиль русской детской прозы 1950–1980-х гг., — психологизация и лиризация прозы. Внутренний мир персонажей усложняется, они становятся более психологически мотивированными, психологически “пластичными”, их мир рефлексии и анализа социально-нравственных континуумов — динамичным»⁹⁰.

4. Корректируется в связи с новыми тенденциями развития русской детской литературы второй половины XX в. и система прозаических жанров, которые стремятся к внутрижанровому, внутрилитературному и внутрикультурному синтезу. Повесть о школе и школьниках второй половины XX в. продолжает сложившуюся в первой половине века традицию, но и формирует принципиально новые тенденции и существенно обновляет жанр. О.Н.Тарасов заметил, что школьная повесть 1950–80-х годов обращается к «таким общественным проблемам, которые были невозможны по идеологическим причинам во “взрослой” литературе. Добро и зло, непреходящая ценность библейских заповедей, гуманизм и сострадание, подавление личности и её духовное воскрешение, борьба прогрессивных и догматических методов управления»⁹¹.

5. Можно отметить не только гуманистическую направленность школьной повести второй половины XX в. и насыщенность её вечной философской проблематикой, но и изменение в самом типе повествования. Не так много места отводят авторы демонстрации голоса самого ребёнка

⁸⁹ Челюканова О. Н. *Художественный и внутрилитературный синтез в развитии русской прозы для детей и юношества 50–80-х гг. XX века*. Автореферат дисс... докт. филол. наук. М., 2015. С. 17.

⁹⁰ Там же. С. 16.

⁹¹ Тарасов О. Н. «Школьные повести» в системе художественного творчества В. Ф. Тендрякова. Автореферат дисс... канд. филол. наук. М., 1994. С. 3.

ка. Дневниковая форма сохраняется в детской литературе этого периода, но уступает повествованию «со стороны». Языковая игра, свойственная речиперсонажам, в школьной повести перестаёт быть актуальной. Центральное место отведено самореализации и самоидентификации ребёнком себя в современном ему обществе, адаптации в разного рода коллективах.

Глава 2. Жанровое своеобразие романа (повести) воспитания

Роман воспитания — жанр, известный в мировой литературе XVIII в. и его появление связано с литературой немецкого Просвещения. За время своего бытования роман воспитания развивался, а его жанровая форма модифицировалась. «Необозримая художественная литература о детстве являет в своем развитии смену концепций и смысловых акцентов, обусловленных индивидуальным своеобразием автора и исторически сложившимся пониманием сущности человека и его места в мире. Ключевые моменты, имеющие генетическое значение для развития этой художественной темы, отчетливо обозначились в литературе сентиментализма и присутствуют в классической формуле Н.М. Карамзина “эпоха детства”»⁹². Теория и история романа воспитания стала предметом исследования в работах М.М. Бахтина⁹³, А.В. Диалектовой⁹⁴, Е.А. Краснощёковой⁹⁵, В.В. Кожевникова⁹⁶, Н.Т. Рымаря⁹⁷, В.Н. Пашигорев⁹⁸ и др. В этих работах определены жанровые признаки романа воспитания, его типология и характерология. Впервые в литературоведении XX в. к изучению этого жанра подошёл М. Бахтин⁹⁹, а впоследствии

⁹² Руднева Е.Г. “Эпоха детства” в русской литературе // Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты / Под ред. М.Л. Ремнёвой, А.А. Клинга, А.Я. Эсалнек. М.: МАКС Пресс, 2011. С. 80.

⁹³ Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

⁹⁴ Диалектова А.В. Воспитательный роман в немецкой литературе эпохи Просвещения. Саранск, 1972.

⁹⁵ Краснощёкова Е.А. Роман воспитания — Bildungsroman — на русской почве: Карамзин, Пушкин, Гончаров, Толстой, Достоевский. — СПб: Издательство «Пушкинского фонда», 2008.

⁹⁶ Кожевников В.В. Происхождение романа. М.: Советский писатель, 1963.

⁹⁷ Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1989.

⁹⁸ Пашигорев В.Н. Роман воспитания в немецкой литературе XVIII — XX веков. Саратов, 1993.

⁹⁹ О трагической судьбе и утрате рукописи Бахтина подробнее см. Краснощёкова Е.А. Роман воспитания — Bildungsroman — на русской почве: Карамзин, Пушкин, Гончаров, Толстой, Достоевский. СПб: Издательство «Пушкинского фонда», 2008. С. 7.

и другие исследователи. М. Бахтин сделал акцент на такой особенности романа воспитания, как изображение «существенного становления человека»¹⁰⁰: «сам герой, его характер становятся *переменной величиной* (выделено авт. — О. О.) в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает *сюжетное значение* (выделено авт. — О. О.), а в связи с этим в корне переосмысляется и перестраивается весь сюжет романа. Время вносится вовнутрь человека, входит в самый образ его, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жизни. Такой тип романа можно обозначить в самом общем смысле как *роман становления человека* (выделено авт. — О. О.)»¹⁰¹.

А. В. Дialeктова, развивая идеи Бахтина, уточнила жанровые признаки романа воспитания: «внутреннее развитие героя, которое раскрывается при столкновении с внешним миром, уроки жизни, получаемые героем в итоге эволюции, изображение становления характера героя от детства до духовной зрелости, активная деятельность центрального персонажа, направленная на установление гармонии и справедливости, стремление к идеалу, гармонически сочетающему физическое и духовное совершенство, метод интерактивного изображения событий и допустимость ретроспекции, принцип моноцентрической композиции и её стереотипность, движение героя-индивидуалиста — к обществу»¹⁰².

Краснощёковой удалось определить «общие приметы, диктуемые законами жанра»¹⁰³. Среди них исследователь отмечает как характерные признаки *моноцентричность*, когда «в центральном персонаже воплощается вся сумма идей, его энергия движет сюжет, наконец, именно в герое заключена сама тайна обаяния всего создания»¹⁰⁴, хотя исследователь и допускает некоторое расширение персонажей второго ряда, *стадиальность композиции*, которая определяется стадиальностью «дороги жиз-

¹⁰⁰ Бахтин М. Указ. изд. С. 211.

¹⁰¹ Бахтин М. Указ. изд. С. 212.

¹⁰² Дialeктова А. В. Воспитательный роман в немецкой литературе эпохи Просвещения. — Саранск, 1972. С. 36–37.

¹⁰³ Краснощёкова Е. А. Роман воспитания — Bildungsroman — на русской почве: Карамзин, Пушкин, Гончаров, Толстой, Достоевский. СПб: Издательство «Пушкинского фонда», 2008. С. 14

¹⁰⁴ Краснощёкова Е. А. Указ. соч. С. 14.

ни» героя, приход к некоему итогу — «”строительство” его души завершается искомым итогом — рождением баланса между желаниями сердца и требованиями ума»¹⁰⁵.

Можно говорить об общих типологических чертах романа воспитания: прежде всего, это «фазаобразность, ступенчатость, поэтапность в развёртывании судьбы героя»¹⁰⁶, наличие ментора (воспитателя), которого в ряде случаев может заменить сама жизнь, «изображение мира и жизни как опыта, как школы, через которую должен пройти всякий человек»¹⁰⁷, а также «педагогическая идея»¹⁰⁸. Но самым важным оказывается антропоцентричность такого типа произведений. «В широком смысле слова вся классическая художественная литература как эстетическая форма человековедения антропологична, поскольку несет в себе универсальную правду о человеческом бытии — и ее “вечные темы” (как правило, архитипичные в своей основе) сохраняют свою актуальность на всем последующем развитии культуры».¹⁰⁹

§1. Произведения о взрослении и становлении характера героя

Исходя из конкретного материала, можно выделить несколько жанровых разновидностей романа (повести) воспитания. Прежде всего, это **произведения о взрослении и становлении характера героя**. Повествования такого типа показывают динамику развития характера ребёнка, его взаимоотношения в семье, школьном коллективе, с педагогами и ровесниками. На глазах читателя разворачивается достаточно широкая картина отношений, поиска решений тех или иных проблем, вариантов выбора, который каждый раз проверяет героев, помогает им сформировать нравственные преимущества и готовит ребёнка к взрослой жизни.

¹⁰⁵ Краснощёкова Е. А. Указ. соч. С. 16.

¹⁰⁶ Краснощёкова Е. А. И. А. Гончаров: Bildungsroman на русской почве // Гончаров И. А. Материалы Международной конференции, посвящённой 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 10.

¹⁰⁷ Бахтин М. М. Указанное издание. С. 204

¹⁰⁸ Термин Бахтина.

¹⁰⁹ Руднева Е. Г. «Эпоха детства» в русской литературе // Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты / Под ред. М. Л. Ремнёвой, О. А. Клинка, А. Я. Эсалнек. М.: МАКС Пресс, 2011. С. 80.

Порой авторы выбирают сложный историко — социальный фон для своих произведений, но на первый план выходят перипетии судеб героев. Причём в отличие от биографического романа в романе о постепенном взрослении и воспитании характера главным героем, как правило, становится не один персонаж, а несколько. Магистральной задачей авторов, обратившихся к этому жанру в 1920–50–е годы, было показать не просто взросление, а социализацию ребёнка в процессе усвоения традиционных и одновременно новых ценностных ориентиров.

Детская литература выдвинула особый тип героя, проповедующий идеологию коллектива. Следствием такого сознания была способность к героическому поступку и самоотречению во имя ближнего: герой рисковал жизнью, личным счастьем даже ради незнакомых ему людей. Таковы неизвестный герой С.Маршака («Рассказ о неизвестном герое», 1937), девочка Женя, героиня сказки В.П.Катаева «Цветик-семицветик» (1940), отдавшая последний лепесток волшебного цветка на исцеление незнакомого мальчика; Тимур, ощущающий спокойствие только тогда, когда всем вокруг хорошо. В этот ряд органично вписан и Саня Григорьев. Однако были персонажи, сохранявшие яркую индивидуальность и обаяние и непосредственность детства.

Процесс взросления и становления характера героя весьма подробно описан в повести В.П.Катаева (1897-1986) «Белеет парус одинокий» (1936)¹¹⁰. Для автора главным оказывается показать собственно взросление и мужание двух главных героев повести — поначалу бесшабашного Гарика Черноиваненко и осторожного и любознательного Петю Бачея. Катаев сопоставляет два типа героев — ребёнок из интеллигентной семьи и уличный мальчишка. Автор то сближает эти типы, то противопоставляет их друг другу¹¹¹. Пути взросления обоих героев оказываются типо-

¹¹⁰ В 1940–1950-е гг. были написаны еще три произведения: «За власть Советов» (1949–1951); «Хуторок в степи» (1956), «Зимний ветер» (1960), составившие тетралогии «Волны Чёрного моря». Эти произведения эстетически значительно беднее первой и лучшей части тетралогии, поэтому основным объектом нашего рассмотрения стала повесть «Белеет парус одинокий», созданная в соответствии с жанровыми канонами романа (повести) воспитания

¹¹¹ Более подробное сопоставление этих двух типов мальчишеского характера дано в работе М.А.Литовской «Социальнохудожественный феномен В.П.Катаева» // Литовская М.А. Социальнохудожественный феномен В.П.Катаева. Автореферат дисс... докт. филол. наук. Екатеринбург, 1999.

логически сходными — каждый проходит ряд испытаний, каждый меняется, обретая новые черты характера, каждого воспитывают как семья, так и врывающиеся в частную жизнь человека грозные события революции 1905 года в Одессе. Несмотря на то, что главных героев двое, можно говорить об известной *моноцентричности повествования*, во-первых, потому что эти персонажи проходят в своём развитии сходные этапы становления характера, во-вторых, они связаны общим кругом интересов, проходят через похожие испытания, на них оказывают серьёзное влияние матрос Родион Жуков, подпольщик Терентий, то есть в качестве *«ментора-воспитателя»* обоих героев выступают одни и те же персонажи.

В соответствии с жанровыми требованиями романа (повести) воспитания образная система повести помимо главных включают в себя ограниченный круг второстепенных персонажей, что позволяет сосредоточить основное внимание на изменениях, происходящих с главными героями. Правда, постепенно круг их связей несколько расширяется по мере взросления героев: дружба с Гавриком сводит Петю с Мотей, её мамой, бабушкой, Терентием, а потом вводит и в круг революционеров-подпольщиков (Родион Жуков, Иосиф Карлович и др.), но в целом остаётся вполне ограниченным. Тандем Гаврик — бабушка тоже постепенно расширяется за счёт общения Гаврика с Петей, матросом с мятежного броненосца, братом Терентием и его единомышленниками. Круг общения Гаврика во многом совпадает с Петиним, что позволяет, не очень расширяя круг второстепенных персонажей, показать сходные этапы взросления главных героев.

Временные рамки произведения охватывают около года — повесть начинается с отъезда из «экономики» семьи Бачей в конце августа и заканчивается подготовкой к отъезду туда же весной следующего года, хотя можно говорить о некоем расширении художественного времени за счёт ретроспективного плана — воспоминаний бабушки и матроса Жукова. Этот год становится самым ярким периодом в жизни Пети и Гаврика, приведшим к серьёзным изменениям их интересов и в конце концов характеров.

В повести проявился ещё один жанровый признак романа (повести) воспитания — *стадиальность развития героя* в столкновении с внешним миром. Так, первым испытанием для Пети становится переезд из «экономики» в Одессу. В беспечную, полную удовольствий жизнь проникают

первые проблемы и тревоги. Автор показывает изменения внутреннего мира героя. Если раньше всё воспринималось с детским любопытством: одинаковый интерес и даже восторг вызывали и подводный морской мир, и мятежный броненосец «Потёмкин», то многое меняет встреча семьи Бачей с матросом Жуковым.

Встреча с матросом — «точка невозврата» и для Гаврика и его бабушки. Сюжет активизируется новыми обстоятельствами — обычная трудовая жизнь рыбака (ловля бычков и продажа их мадам Стороженко) осложняется необходимостью скрывать «гостя» и выхаживать его.

Испытанием для Пети становится поступление в гимназию и знакомство с жизнью на Ближних Мельницах, первая влюблённость в Мотю. На одном уровне оказываются новизна впечатлений от гимназических испытаний и от узнавания иной стороны жизни — жизни на «выселках», которая кажется Пете более привлекательной, чем привычная жизнь и даже знакомство с гимназией. Повествование фиксирует, как меняется взгляд ребёнка на окружающий мир — субъективный восхищённый взгляд становится более объективным и критическим. Именно поэтому Петя воспринимает слова тётки о несправедливости современного общества в духе новых впечатлений. Первый самостоятельный вывод, который делает Петя, характеризует его взросление: «Оказалось, что Россия — несчастная, что кроме папы есть ещё какие-то самые лучшие люди, которые гниют на каторгах <...> в участке сидели приличные, трезвые люди, даже такой замечательный старик, как дедушка Гаврика <...> было совершенно ясно, что жизнь — вовсе не такая весёлая, приятная, беззаботная вещь, какой казалась ещё совсем-совсем недавно»¹¹². Для Гаврика новым этапом показана жизнь мальчика после ареста бабушки. Помощник становится добытчиком, появилась необходимость заботиться о семье брата и собственном пропитании, поисках самостоятельного заработка. Катаев показывает резкое взросление Гаврика, но не забывает, что персонаж — ребёнок, который должен реализовать себя в игре. Такой своеобразной игрой в опасность, игрой в риск становится помощь подпольщикам, а игра в ушки — средство заработать деньги.

Важной ступенью в развитии характера героев становится вовлечённость обоих героев в революционную работу. Гаврик и Петя не просто

¹¹² Катаев В. П. Белеет парус одинокий. — Минск: Народная асвета, 1975. С. 170.

выполняют опасные поручения и приносят мятежникам боевые патроны, а осознают себя причастными грандиозным событиям. Смерть дедушки Гаврика из личной беды превращается в акцию политического протеста, вызволение из тюрьмы Родиона Жукова, маёвка происходят не просто на глазах главных героев, но и при их непосредственном участии. Несмотря на сильную идеологическую составляющую повести, это произведение востребовано в детской аудитории до сих пор. Феномен долголетия этого произведения в детской литературе объясняет М.А.Литовская: в повести «соединились жёсткая идеологическая схема, уверенное знание прошлого, понимание требования настоящего, увлекательное действие, точный анализ внутреннего мира героев, поэтические описания пейзажей и предметов, внятность и доступность изложения. Свойственная повести психологическая “избыточность” с ориентацией на модернизм уравнивается прочерченным социальным конфликтом»¹¹⁵.

Такое же *стадиальное становление характера* показано в романе В.Каверина (1902–1989) «Два капитана» (I кн. — 1938–40, II — 1944). В отличие от Катаева Каверин сосредотачивает внимание в основном на становлении характера одного персонажа — Сани Григорьева, хотя автор показывает также рост и взросление Кати Татариновой, Вальки Жукова, Ромашки и других.

Но в общем и целом можно говорить о *моноцентризме* произведения, усиленном повествованием от первого лица. Взрослый уже человек вспоминает события детства, а особенно те моменты, которые вызвали наибольшие потрясения и врезались в память — арест и гибель отца, смерть матери, встреча с Катей и т. д. Поэтапность развития личности Сани соответствует структуре романа воспитания, который отражает основные «ступени роста» Сани Григорьева. Однако событийный ряд, перипетии жизни Сани оказываются тесно связаны с другой линией — детективной — расследованием гибели экспедиции капитана Татаринова и одновременно определением роли этой фигуры в истории России. Автора и повествователя при всей их наблюдательности и внимательности к деталям больше привлекает детективная линия. Основные этапы «расследования» совпадают с этапами воспитания характера героя: чтение писем штурмана Климова тётей Дашей вызывает у Сани интерес, сочувствие

¹¹⁵ Литовская М.А. Социальнохудожественный феномен В.П.Катаева. Автореферат дисс... докт. филол. наук. Екатеринбург, 1999. С. 15.

к тем, кто вынужден выживать в нечеловеческих условиях холода и голода, желание счастливого возвращения тех, о ком говорится в письмах. С высоты иного времени и иных знаний повествователь акцентирует внимание на тех фрагментах писем, которые проливают свет над судьбами участников экспедиции.

Сюжетной инициативой становится появление новой группы персонажей, что приводит к изменению хода сюжета и, как следствие, смене парадигмы общения главного героя, условий его существования в микро-среде. Знакомство со «старушкой из Энска» и вхождение в семью Николая Антоновича, дружба с Кораблёвым помогают Сане понять искренность Николая Антоновича, подлость Ромашки, слабость Вальки Жукова и обрести собственные нравственные приоритеты, среди которых главными будут законы чести. Это очень помогло герою и в трагических испытаниях Великой Отечественной войны, и в разыскании экспедиции капитана Татаринова, и в расследовании причин её гибели.

Письмо штурмана Климова о положении на шхуне «Святая Мария» и его заявление о чести русского моряка в самом начале романа явились отправной точкой в формировании характера подростка. Итогом этих усилий можно считать научный доклад Александра Григорьева в географическом обществе о роли капитана Татаринова в исследовании Северных земель и в истории России начала XX в. Эти события замыкают повествование в своеобразное композиционное кольцо, в центре которого — стадийное становление личности главного героя, формирование его человеческих и профессиональных качеств. *Менторскую* роль выполняют те персонажи, с которыми сталкивается герой по ходу развития событий — отец, Иван Иванович, Кораблёв, но главное — капитан Татаринов. Необычность и неожиданность такого типа ментора заключалась в его позиционировании как нравственного идеала, суть которого раскрывается не сразу, а постепенно.

В послевоенное время основной сферой реализации героя становится уже не общество в целом, не коллектив, а семья. Семейные ценности в той или иной форме возрождают свою актуальность и начинают прочно укореняться в жизни и литературе ещё в 1930-е годы. А после окончания Великой Отечественной войны и вовсе становится одной из основных в воспитании подрастающего поколения (Л. Воронкова «Девочка из горо-

да», А. Бруштейн «Дорога уходит вдаль» и т. д.). Этой же проблеме в 1950-е — 60-е годы посвятила свою дилогию о Динке В.А. Осеева (1902–1969).

В центре внимания романа «Динка» (1954–1965) — жизнь семьи революционера-железнодорожника Арсеньева. Идеологическая составляющая в этом произведении велика, но главной остаётся «мысль семейная». Осеева делает свою семью прототипом семьи Арсеньевых. Предреволюционная ситуация, события Первой мировой войны даны фоном. Главным является изображение семьи. Произведение делится на две части. В первой части показано разрушение семьи: вынужденный отъезд отца за границу, арест и ссылка Кости, отъезд Кати вслед за Костей, замужество Лины; остаётся костяк семьи — мать и три дочери. Во второй части рассказывается о возрождении семьи, которое начинается с усыновления Лёньки-Бублика и заканчивается возвращением отца. Даже когда семья редет, внутренние связи между её членами остаются крепкими и прочными: Никич хранит дорогой ему снимок молодого Александра Арсеньева, мать трепетно относится к платью, в котором она так нравилась мужу, Алина и Мышка вспоминают об отце — защитнике в трудную минуту, Катя регулярно пишет письма брату из сибирской ссылки.

Семью Арсеньевых трудно назвать традиционной классической. Время и внешние обстоятельства вносят существенные коррективы и в саму жизнь семьи, и в воспитательный процесс. Номинально главой семьи оказывается Марина, мать троих дочерей. Отец, революционер-подпольщик, скрывается за границей. Однако отцовское начало в воспитании девочек и в семье в целом присутствует достаточно полно. Осеева перераспределяет единую роль отца между разными персонажами романа. Александр Арсеньев оказывается идеальным воплощением образа отца. Но персонаж появляется лишь на несколько мгновений — в поезде, в домике под Киевом, возникает в воспоминаниях друзей и домочадцев. Его участие в воспитании детей косвенное и опосредованное. Непосредственное воспитание девочек перераспределено между другими персонажами, выполняющими по сути отцовские функции. Ближе всего эта роль родному дяде сестёр Лёке. К его опыту и советам прибегает вся женская «половина» семьи. Однако и он появляется в тексте фрагментарно, что мотивировано службой, наличием собственной семьи. Ему отведена роль нравственного воспитателя и защитника. Отчасти отцовские заботы о девочках берёт на себя старший соратник отца по подпольной

работе — Никич. Если отец и дядя воздействуют в основном на душу девочек, их характер, то Никич заботится о другом. Сам мастеровой, Никич больше всего боится, чтобы дочери Александра Арсеньева не выросли белоручками. Этот герой приземлён, укрупнены его недостатки: пропивает рубашку, страдает от похмелья и т. д. он же учит девочек состраданию, уважению к старости, умению прощать человеку слабости. Если отец — идеал, характер Никитича амбивалентен.

Говоря о мужском начале в воспитании ребёнка, нельзя не упомянуть Гордея Лукича, отчима Лёньки Бублика. В этом образе сконцентрированы негативные качества: жестокость, самодурство, алчность, злоба. Этот персонаж эпизодический, но фигура довольно яркая и внушительная. В романе зафиксированы две сцены с его участием в «воспитании» — избивание Лёньки и ожидание его возвращения для жестокой расправы. Гордей Лукич — антиидеал, его появление усиливает драматизм повествования. Мужское воспитание в семье Арсеньевых связано и с образом Лёньки. Он сирота, вынужден с детства добывать себе хлеб. С ним в произведении развиты темы трудного детства и самовоспитания. В семье Арсеньевых он занимает место старшего брата. Новый образ жизни существенно меняет тип поведения Лёньки. Независимый и свободный человек, он должен учитывать интересы членов семьи. Существенные изменения претерпевает материнское начало. Традиционно целостное, оно фактически распадается на несколько составляющих. Прежде всего, это извечная материнская забота об уюте и комфорте семьи. Она реализована в образе домработницы Лины — не просто кухарки и полумойки, она полноправный член семьи Арсеньевых. С её участием решаются основные проблемы семьи, она воспитывает девочек. Она вырастила Динку, которая существенно отличается от сестёр: своенравна, свободолюбива, по-народному мудра, у неё развита интуиция. С замужеством Лины дом оказывается холодным, неудобным. Сам уход Лины показан как воспитательный фактор: Катя и Марина ищут путей восстановления гармонии и стабильности семьи. Лина — тип заботливой няни. Отчасти материнские воспитательные функции выполняет тётя Катя. На первый план выходят строгость и жёсткость, гипертрофированное чувство ответственности. Методы воздействия Кати на Динку суровы. Динка не соглашается с ограничением свободы, нарушает запреты, что объясняет роль в сюжете внутрисемейных конфликтов. С линией Кати соотнесена тема

природы человека, эволюции характеров: меняющиеся обстоятельства (уход Лины) сближают Катю с племянницей и смягчают ее нрав. Окончательно меняют характер Кати, стиль её поведения собственное замужество и рождение сына. В собственной семье Катя сопрягает материнское и отцовское начала.

Опорой для своей семьи оказывается мама девочек и сестра Кати – Марина. Она в одиночку содержит большую семью – себя, трёх дочерей, сестру, домработницу и друга семьи – Никича. В сюжете ее роль заключается в минимизации конфликтных ситуаций: она разрешает проблемы домочадцев. Она учит прощать слабости, видеть в человеке главное – доброту, трудолюбие, порядочность. Она совмещает в семье материнское начало и отцовское. Она главный добытчик и организатор семейного быта. Она не сторонница жёсткого наказания, в отличие от Кати, или всепрощения, в отличие от Лины. Она становится нежной и любящей матерью для Лёньки. Таким образом, В.Осеева оперирует архетипическими понятиями, но насыщает их индивидуальными чертами. Писатель расширяет понятие «семья» до широкого круга родственников, единомышленников и друзей. Осеева сохраняет традиционное распределение ролей в семье: отец – мать – ребёнок. Но она перераспределяет привычные функции с учётом новых обстоятельств. В целом явлено гармоничное сообщество близких людей. Установка на гармонию отношений, преодоление драматизма быта и бытия характеризует и посвященная становлению детского сознания трилогия А.Я.Бруштейн (1884– 1968) «Дорога уходит вдаль» (1956–1961).

Произведения А.Бруштейн опираются на пушкинскую традицию повествования в форме личных записок. Автор эпистолярного описания – главная героиня. Изображены взгляды маленькой девочки, а затем и юной девушки, входящей в мир студенческих беспорядков, рабочих стачек, межнациональной борьбы, революционных потрясений. Одновременно в качестве рассказчицы в текст введен образ умудренной жизненным опытом пожилой женщины, которая сопоставляет время описываемое и время создания произведения. Разница между временными отрезками – от пятидесяти до шестидесяти лет. Ее смысл в конкретизации авторской позиции – подведение итогов, построение философских сентенций. В ее линии обозначены этапы духовного роста. Ее память благородна и благодарна. Семья, как и для Динки, играет очень важную роль

в формировании характера Саши Яновской. Но если на Динку оказывают влияние прежде всего мама и Ленка, то на героиню Бруштейн — отец. Тема отцовства, в XX в. ярко заявившая о себе в рассказе И.С.Шмелёва «Человек из ресторана», утвердилась, таким образом, и в детской литературе. Становление детского сознания показано на примере образа главной героини, которую автор наделяет остротой восприятия несправедливости мира, жалостью к обиженным, однако — согласно специфике детской литературы — она не погружается в экзистенциальные бездны и, проявляя витальные силы, стремится изменить не только конкретную ситуацию, но и жизнь в целом. Юношеский максимализм, романтика молодой души сопрягаются с бурными социальными процессами в стране, что и обеспечивает неослабевающий интерес к такого рода произведениям. Кроме того, в мире «мальчишеской» литературы судьба и психология девочки — новая тема, вызвавшая активную читательскую рецепцию. Таким образом, произведения о взрослении героя и становлении его характера демонстрируют жанровые черты романа (повести) воспитания: моноцентрическое повествование, когда один главный персонаж выходит на первый план. Круг второстепенных персонажей ограничен. Стадиальное становление личности находит отражение в композиции повести или романа и подкреплено основной для конкретного произведения педагогической идеей. Вместе с тем роман (повесть) воспитания первой половины XX в. выводит новый тип героя, выделяющегося из общей массы и меняющегося вместе с обществом. Этот герой выбирает новые нравственные приоритеты: высокую мораль, универсальную в разных эпохах, доминирование коллективного над личным. Конкретные обстоятельства обусловлены советской реальностью. Такой тип повествования становится синкретичным и активно вбирает и элементы других жанров: семейного романа, детективного жанра, приключенческой литературы.

§2. Жанр романизированной биографии

Разновидностью романа воспитания становится жанр романизированной биографии. Художественная биография как литературный жанр известен с античности, но активно входит в литературу нового времени. В XX в. этот жанр существенно модифицировался: в русской литературе появились автобиографический роман, роман о героической личности, роман о художнике, творце. Этот жанр синкретичен и подвижен,

в нём соединяются разные жанровые образования и модификации. Дискуссия о жанровой специфике романа биографии не умолкает до сих пор. К исследованию биографического жанра обращались Б.Томашевский¹¹⁴, Ю.Лотман¹¹⁵, И.Беленький¹¹⁶, М.Бахтин¹¹⁷, Е.Скорospelова¹¹⁸, А.Холиков¹¹⁹, Обуховой М.А.¹²⁰ и др.

В детско-подростково-юношеской литературе биографический жанр был востребован в связи с созданием произведений о героях нового времени. К этому типу повествования относятся произведения о «деятелях» советской эпохи, «пламенных революционерах». Это произведения С.Мстиславского «Грач — птица весенняя» — о Н.Баумане (1937), Ю.Германа «Железный Феликс» (1938). В них в романтическом ключе изложено становление характера, формирование сильной личности. К этому жанру относятся и произведения, в которых исследуются индивидуальности выдающихся художников, писателей прошлого: повести Ал. Алтаевой «Рафаэль», «Микеланджело» (обе — 1918), В.Шкловского «Повесть о художнике Федотове» (1936); роман Ю.Тынянова «Кюхля» (1925) и др. Тынянов, по заказу Маршака, пишет роман для юношества «Кюхля», выстраивая его как романизованную биографию. Произведение охватывает практически весь жизненный путь В.Кюхельбекера от окончания пансиона и поступления в Царскосельский Лицей в 1811 г. до смерти в 1846 г. в Тобольске.

Писатель показывает взросление своего героя и становление личности. «Худой и длинный мальчик с вытупленными глазами, ни дать ни взять похожий на попугая»¹²¹, каким он появляется в Лицее 19 октября

¹¹⁴ Томашевский Б. Литература и биография. // Книга и революция. 1923. № 4(28).

¹¹⁵ Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте. // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб: Искусство, 1997.

¹¹⁶ Беленький И. Л. Проблемы биографического жанра в советской исторической науке. М., 1988.

¹¹⁷ Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

¹¹⁸ Скорospelова Е. Б. Русская проза XX века: от А.Белого («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003.

¹¹⁹ Холиков А. А. Биография писателя как жанр. . М.: Книжный дом Либроком, 2014.

¹²⁰ Обухова А. К. И. Чуковский и С. Я. Маршак в контексте биографий и автобиографической прозы. Автореферат дисс... канд. филол. наук. Саратов, 2007.

¹²¹ Тынянов Ю. Н. Кюхля // http://modernlib.ru/books/tinyanov_yuriy_nikolaevich/kyuhlya/read/

и внимает каждому слову Куницына, постепенно осваивается в Лицее, выбирает друзей, учится защищать и отстаивать себя. Автор показывает, как меняется характер Вили-Кюхли от честолюбивых мечтаний быть преемником Державина до гордости за Пушкина, который оказывается более достойным этой чести. Писатель останавливается на основных этапах биографии Кюхельбекера, показывая каждый из них как преодоление очередного испытания — учительство, восстание 14 декабря, заключение в крепости, ссылка и т. д. На фоне общественно-значимых и рядовых биографических событий вырастает фигура талантливого поэта, так и не сумевшего приспособиться к жизни, лишённого по сути личного счастья. Однако сила его поэтического дара, масштаб личности, яркое окружение выделяет эту фигуру и индивидуализирует её в романтизированной биографии. При ответе на вопрос анкеты «Как мы пишем» Тынянов уточнил свою оригинальную позицию: «Там, где кончается документ, там я начинаю». Писатель воссоздаёт точные факты биографии Кюхельбекера, но активно вводя в текст вымысел (атмосфера жизни лицеистов, споры будущих декабристов, личные переживания персонажа). В основе произведения Ю. Тынянова — знание изображаемой эпохи, изучение биографии и творчества Кюхельбекера. Создан цельный реалистический и одновременно романтически-возвышенный образ декабриста и поэта. После окончания Великой Отечественной войны стали появляться биографические произведения о юных героях, погибших на фронте или в тылу. Специально для детской аудитории пишут Е. Ильина (наст. имя — Лия Яковлевна Маршак, 1901–1964) («Четвёртая высота», 1945), Л. Космодемьянская («Повесть о Зое и Шуре», 1950. Литературная запись Ф. Вигдоровой), Е. Кошечкина («Повесть о сыне», 1958), М. Поляновский, Л. Кассиль («Улица младшего сына», 1949) и т. д.

Названные произведения имели конкретную цель — создать новый «иконостас» героев, максимально близких читателю, совершивших реальный подвиг и отдавших жизнь за идею, человека, общество, страну. Рассказ о довоенной жизни персонажа приближен отчасти к жанру школьной повести, но на первый план выходят не перипетии школьной жизни, взаимоотношения коллектива школьников с педагогами и между собой, а этапы становления личности главного героя. Полицентризм повествования заменён моноцентризмом романа (повести) воспитания.

Авторы останавливаются на разных этапах воспитания будущих героев, подробно демонстрируют шкалу их нравственных ценностей и принципы её формирования.

Кульминационным моментом практически во всех произведениях становится совершение подвига, который показан как жертва собственной жизнью ради высокой нравственно-патриотической цели. Таким образом, произведения этого типа включают в себя *элементы жанра жития*. Жизненный путь каждого из персонажей явлен как последовательное преодоление своих слабостей, недостатков, избавление от негативных черт характера и сложный путь к главному событию в своей жизни — жертве во имя победы. Развязкой становится авторское повествование о послевоенном времени, о бережно хранимой памяти о герое. Финал меняет масштаб обобщений — от индивидуальной судьбы к судьбе страны и мира. При создании жанра романизированной биографии героя войны был использован *художественно-документальный тип повествования*. Так, в соавторстве с журналистом М.Поляновским Л.Кассиль пишет книгу «Улица младшего сына» (1947–1949). Главным героем этого произведения стал советский пионер Владимир Дубинин, героически погибший при освобождении Керченского пригорода от фашистов. Повесть о юном защитнике Керчи охватывает практически всю жизнь Володи. Явившись на страницах повести семилетним ребёнком, на спор научившимся плавать, он превращается в подростка, выполняющего серьезные задания партизан.

Авторы показали непростой путь формирования характера героя, преодоления себя, воспроизвели его биографию. Противоречивый нрав Володи корректируется родителями, воспитателями, учителями, товарищами. Вспыльчивый Дубинин учится отвечать за свои поступки. Отношения «наставник — ученик» универсальны для детской литературы разных жанров. При явной романтизации биография Володи Дубинина его характер описан в реалистической эстетике: психологически детерминированы его противоречия, первая любовь, и стиль отношений со средой — со взрослыми (к примеру, с классной руководительницей Юлией Львовной, с историком Ефимом Леонтьевичем, с командованием подпольщиков — Зябревым, Жученковым и др.) и ребятами (одноклассниками, товарищами по ЮАС, артековскими друзьями и др.).

Биографический роман, используя жанровые черты романа воспитания (позапное становление личности, моноцентризм повествования, педагогическая идея, наличие наставника и т. д.) ярче всего реализуется в прозе о Великой Отечественной войне.

§ 3. Произведения об исключительной личности

К жанру романа (повести) воспитания примыкают *произведения об исключительной личности*. В этих произведениях ослаблена биографическая составляющая, но усилен антропологический аспект. Автору надо показать уже не постепенное взросление человека, а психологически обосновать исключительность такого характера. Писатель исследует именно личностные качества характера героя, которые позволяют ему не просто выделиться из общего коллектива, но и подчинить его себе, организовать самых разных людей как единое целое, общность — слаженная команда единомышленников.

Наиболее ярко эта жанровая разновидность проявилась в дилогии А.П.Гайдара (1904–1941) о Тимуре, которая появилась в начале 1940 — х годов, когда максимально усилился драматизм обстоятельств, а подросток вплотную приблизился к обстановке, близкой боевой. К началу 1940-х годов для Гайдара становится очевидной надвигающаяся угроза войны, и он ставит перед собой задачу создать модель самоорганизации ребячьего коллектива ради дела, которое будет актуальным и необходимым для общества и страны в целом, чему и посвящает Гайдар повесть «Тимур и его команда» (1940) и киносценарий «Клятва Тимура» (1941), создав в них тип исключительной личности, способной сплотить коллектив подростков и повести его за собой, найдя достойную цель. Как отмечает А.Эсалнек, «<...>сосредоточенность внимания на неординарной личности <... > заставляет художников обращаться к описанию и констатации ряда психических состояний, в том числе неосознанных, которые в последнее время часто фигурируют под именем архетипов» <...>Что касается русской литературы советского периода, то в ней, как и в психологической науке того времени, не была востребована потребность во всестороннем анализе психики героев, что объяснялось состоянием общественного сознания, а именно преобладанием рационального, оптимистического мироощущения, культивирующего героя, не рефлекти-

рующего, а воспринимающего социалистические идеи авторитарного плана как общезначимые и в то же время как свои личные»¹²².

Гайдар выделяет разные психологические типы героического характера. Прежде всего, это лидер-командир, который собирает команду. Таковы Тимур Гараев и Мишка Квакин. Тимур носит высокое звание командира, и в этом он максимально сближен с мудрым и сильным полковником Александровым. Оба персонажа способны понять другого человека, помочь в сложной ситуации, оба спокойны только тогда, когда всё вокруг спокойно. Оба несут ответственность за свои поступки и за своих «подчинённых».

Под началом Тимура оказывается достаточно большая команда подростков, подчинённых достаточно жёсткой дисциплине и иерархии: команда делится на отряды, звенья, пятёрки, каждое из этих подразделений выполняет конкретную работу (пилят дрова, носят воду из колодца, чинят оборванные провода и т. д.).

Стиль поведения главного героя скорее авторитарный, нежели демократичный, и напоминает действия взрослых — выявить неполадки, устранить их, установить, кому необходима помощь, и обеспечить её. И сам Тимур в трудную минуту готов принять верное взрослое решение и выполнить его самостоятельно (к примеру, отвезти Женю ночью на мотоцикле в Москву для встречи с отцом). Характер героя неоднозначен, описана его подростковая натура, промахи (к примеру, эпизод с дедом Коли Колокольчикова). Но в целом действия этого лидера-командира конструктивны и действенны.

Однако лидерская позиция Тимура в киносценарии «Клятва Тимура» заметно ослабевает. С одной стороны, Тимур «забронзовел», на чердаке вместо чурбаков появляются кресло, табличка с надписью «Начальник штаба», в руках у героя появился портфель. Всё это автоматически разрушает слаженную команду ребят. Мелкая помощь по хозяйству превращается в рутину, а взрослые готовы эксплуатировать труд подростков достаточно активно. Гайдар накануне войны понимал, что авторитарное конструктивное лидерство Тимура не может держаться на приказах и муштре. Необходимы и новые условия деятельности, и обновление отноше-

¹²² Эсалнек А. Я. Антропологический принцип в изучении романа // Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты / Под ред. М. Л. Ремнёвой, А. А. Клинга, А. Я. Эсалнек. М.: МАКС Пресс, 2011. С. 38.

ний в команде. Уступка демократическому стилю общения с командой и начавшаяся Великая Отечественная война коренным образом меняют дело. Тимур больше доверяет команде, многое уже не берёт на себя, а распределяет между товарищами. Но и лидерских качеств командира, и организаторских способностей Тимура не может заменить никто. Только он способен из трёх разных коллективов создать одну спаянную команду, объединить всех, дав каждому чёткое поручение: «И вот у нас уже целый пионерский отряд — и не одна, а три команды. Гейкин — весь посёлок, у Квакина — лес и поле, а эти... (улыбнувшись и показывая на Фигуру) ночной патруль по охране покоя и общественного порядка!»¹²⁵. Такой тип лидера-командира был очень важен особенно в первый период войны, а помощь подростков была очень актуальна и действенна.

Другой лидер-командир — Мишка Квакин, антипод Тимура. Он изначально маркирован иначе — «атаман», а его команда именована шайкой. Мишка Квакин тоже обладает весьма сильными лидерскими качествами. Но превратить свой коллектив в единую слаженную команду он не в состоянии. Они объединяются только для того, чтобы хулиганить — обчищать сады, что-то ломать и т. д. Общей позитивной идеи у них нет, да и сам атаман не в состоянии поручить им что-то ответственное и серьёзное. Если члены команды Тимура тянутся за взрослыми и совершают взрослые поступки, то у шайки Квакина поступки и поведение преимущественно детские. На любую неприятность они реагируют по-детски: плачут, кричат, просят о помощи. Жанровая парадигма романа воспитания реализована в сюжете об исправлении Квакина. Он начинает осознавать ответственность за свои поступки, хотя на первых порах и скрывает это. Но со временем он начинает понимать их последствия. Для него уже не всё равно, где его шайка будет обчищать сад: «Квакин спросил у Фигуры: «Слушай, это ты в тот сад лазил, где живёт девчонка, у которой отца убили? <...> Мне, конечно, на Тимкины знаки наплевать <...> Ты мне хоть и друг, Фигура, но никак на человека не похож ты, а скорей вот на этого толстого и поганого чёрта»» (174). Ещё более меняется Квакин в киносценарии «Клятва Тимура». Герой посерьёзnel, понял правоту тимуровцев, повзрослел и даже перешёл в команду Тимура, хотя полностью лидерских качеств не потерял: он авторитетный командир

¹²⁵ Гайдар А. Избранное. М., 1986. С. 282. Последующие ссылки даны на это издание с указанием в скобках страницы.

небольшого коллектива, указывает Тимуру его недостатки, с иронией и сожалением оценивает собственное прошлое. Квакин только после начала войны полностью признаёт абсолютную власть Тимура и активно помогает ему организовывать ребят. Итак, изначально анархичный лидер –командир, Квакин становится конструктивным лидером–исполнителем. Для этого типажа характерно наличие лидерских качеств, яркой индивидуальности, даже организаторских способностей. Однако лидер–исполнитель может проявить инициативу, свой талант, но только в рамках выполнения уже заданной программы. Объединить большой коллектив и удержать его в своём подчинении долго лидер–исполнитель не может. Этот тип героя, безусловно, связан с коллективом, командой, но действует, скорее, выполняя общее руководство лидера–командира. Лидер–исполнитель развивает идеи лидера–командира и выполняет их творчески, либо действует параллельно, но косвенно имея в виду указания и распоряжения более сильного и яркого лидера.

Творчески реализуют идеи и распоряжения Тимура Гейка, Ладыгин, Симаков, Таня. В основе этих отношений лежит деловое сотрудничество. Таким образом, в произведении выстраиваются модели поведения в коллективе. Персонажи подчиняются командиру и тоже обладают лидерскими качествами: у них в подчинении находятся ребята, они способны выделиться из общей массы, совершить самостоятельные поступки. Несколько отличается от них Женя Александрова. Она воспринимает Тимура, команду, поручения, скорее, эмоционально, нежели по-деловому. В связи с ней можно говорить об эмоционально–романтическом лидере–исполнителе. Женя внимательно слушает Тимура, быстро вникает в дела команды, но её натура настолько ярка и эмоциональна, что она воспринимает все происходящее в романтическом ореоле.

Ещё более ярко индивидуальность Жени проявляется в киносценарии «Клятва Тимура». Женя не желает подчиняться командам Тимура, её возмущает бюрократизм и рутинность, царящие в команде, она не может смириться с тем, что за неё решаются важные вопросы. Но изменение внешних условий влечёт за собой и полную самореализацию такого типа личности. Лидер–исполнитель не может оставаться равнодушным к общей беде и в военных условиях ищет лидера–командира и то, что ему оказывается ближе. Так, Женя заклеивает окна крест–накрест, шьёт мешки и брезентовые рукавицы.

Таким образом, Гайдар в дилогии о Тимуре представил несколько разновидностей типа исключительной личности. Прежде всего, это лидер-командир. Он создаёт команду, подчиняет её дисциплине, обеспечивает руководство и несёт ответственность за членов команды. Деятельность команды и командира может быть как конструктивной, так и деструктивной. На страницах дилогии писатель выводит как конструктивного лидера-командира (Тимур), так и деструктивного (Квакин). В дилогии представлен также тип лидера-исполнителя, чья деятельность основана как на деловом лидерстве (Симаков, Ладыгин, Гейка), так и на эмоционально-романтическом лидерстве (Женя Александрова). Накануне и в начале Великой Отечественной войны писатель дал своему читателю разные образцы поведения, выделив главное. Каким бы ярким и непохожим на других ни был подросток, он должен, прежде всего, помогать взрослым, а формы и разновидности этой деятельности могут быть самые разные.

В самом начале Великой Отечественной войны Гайдар возвращает в русскую литературу для детей такую форму наставления, как *завет отца*, часто встречающийся в литературе для взрослых XIX в¹²⁴. В сценарии «Клятва Тимура» повествование оканчивается словами отца Жени полковника Александрова. Писатель не только даёт завет детям, остающимся в суровое время в тылу, но и клянётся перед будущим сделать всё возможное для победы: «Если тебе будет трудно, не плачь, не хнычь, не унывай. Помни, что тем, которые бьются сейчас за счастье и славу нашей Родины, за всех её милых детей и за тебя, родную, ещё труднее, что своей кровью и жизнью они вырывают у врага победу. И враг будет разбит, разгромлен и уничтожен <...> Я клянусь тебе своей честью старого и седого командира, что ещё тогда, когда ты была совсем крошкой, этого врага мы уже знали, к смертному бою с ним готовились. Победить его обещали. И теперь своё слово мы выполним. Женя! Поклянись же и ты, что ради всех нас там у себя ... далеко ... далеко ... ты будешь жить честно, скромно, учиться хорошо, работать упорно, много. И тогда, вспоминая тебя, даже в самых тяжёлых боях я буду счастлив, горд и спокоен»¹²⁵. Этот завет-клятва оказался последним текстом самого писателя Гайдара, который фактически даёт публичные предсмертный завет и предсмертную клятву.

¹²⁴ Произведения Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, Пушкина и т. д.

¹²⁵ Гайдар А. Чук и Гек: повести и рассказы. М.: Эксмо, 2004. С. 295–296.

§ 4. Повествование об испытании человека

Драматические события современности и писательский отклик на них породили ещё одну жанровую разновидность — **повествование об испытании человека**. Бахтин выделяет этот тип произведений как самостоятельное жанровое образование и отмечает следующие жанровые особенности: роман «строится как ряд испытаний главных героев, испытаний их верности, доблести, смелости, добродетели, благородства, святости и т. п. <...> Мир этого романа — арена борьбы и испытания героя <...> Герой дан всегда как готовый и неизменный. <...> Испытание совершается с точки зрения готового и догматически принятого идеала <...> Появляется своеобразная героизация слабого»¹²⁶.

Повествование об испытании в детской литературе сосредотачивается и на героях, и на необычных и даже драматических обстоятельствах эпохи. Повесть Гайдара «Судьба барабанщика» (1938) создавалась в страшные годы сталинских репрессий, когда тема арестов и оставшихся на свободе детей репрессированных была весьма актуальной. В центре внимания художника — судьба брошенного на произвол судьбы ребенка. Мать Сергея утонула, а отец арестован за растрату. Как указывает критик Б. Сарнов, исследовавший творческую историю этого произведения, по одной из более ранних версий, отца Сережи арестовывают по доносу как политического преступника¹²⁷. Художественный фильм, созданный по данной повести в 1955 году, содержит похожую версию — из-за жены отец не получает важный государственный пакет и поэтому не выполняет находящихся там предписаний.

В повести намечена общественная ситуация 1937–1938 гг. Это и реакция старого друга отца на его арест: «Когда же выяснилось, что никакой ошибки нет, он помрачнел, снял, говорят, со своего стола фотографию, где, опираясь на эфесы сабель, стояли они с отцом возле развалин какого-то польского замка, и что-то перестал к нам звонить и ходить с Ниной в гости»¹²⁸, и атмосфера страха, тревожного ожидания «ночных гостей»:

¹²⁶ Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 201.

¹²⁷ См.: Сарнов Б. Страна нашего детства. М., 1965. С. 207–208.

¹²⁸ Гайдар А. Избранное. М., 1986. С. 378. Последующие ссылки даны на это издание с указанием в скобках страницы.

«Но тревога — неясная, непонятная — прочно поселилась с той поры в нашей квартире. То она возникала вместе с неожиданным телефонным звонком, то стучалась в дверь по ночам под видом почтальона или случайно запоздавшего гостя, то пряталась в уголках глаз вернувшегося с работы отца» (364). Приметы времени проявляются и в наличии в произведении шпиона — «дяди», бандита Якова, полусумасшедшей барыни с недоумком сыном.

Гайдар дает крупным планом фигуру подростка Сергея Щербачова, рисуя его духовный мир, мотивы основных его поступков, стиль поведения. Писатель убедительно показывает, что арест отца повлиял на мальчишку: он стал привлекателен для разных сомнительных типов, он сам стал стесняться отца — Сергей так и не смог сказать об отце правду Славке Грачковскому, вокруг ребенка стал образовываться некий вакуум. Именно благодаря отцовскому воспитанию, его славной боевой биографии, преданности Щербачова-старшего Красной Армии и сохраняется в Сергее нравственный стержень: «Наступило солнечное утро. То самое, с которого жизнь моя круто повернула в сторону. И увела бы, вероятно, кто знает куда, если бы..., если бы отец не показывал мне желтые поляны в одуванчиках, да если бы не пел мне хорошие солдатские песни, те, что до сих пор жгут мне сердце»¹²⁹. И вот уже сам Сергей отделяет себя прежнего, с грустью вспоминая свободное, веселое, открытое «раньше».

В 1935 г. выходит постановление ЦК ВКП (б) «Об уголовной ответственности детей с 12-летнего возраста», согласно которому даже ребенок мог нести наравне со взрослыми суровое наказание вплоть до расстрела за уголовные и политические преступления. Гайдар делает такого оступившегося ребенка центральным героем повести, пытается разобраться в механизме и причинах его поступков. Этот брошенный всеми, никому не нужный ребенок до последнего цепляется за нормальную жизнь: летом (!), в каникулярное время, он записывается в библиотеку и выбирает драматическое произведение о маленьком французе — юном барабанщике, что показывает неизменность идеалов Сергея. Но сам Сергей не в силах справиться со сложившимися обстоятельствами. Книжная романтика разбивается о реалии времени. Еще ребенок, он инстинктив-

¹²⁹ Там же. С. 366.

но тянется к ласке, заботе и вниманию¹³⁰. Его отталкивает равнодушие Валентины, которую больше интересуют бытовые вопросы, чем пасынок, и наоборот, весьма привлекательными оказываются сочувствие, понимание, веселый нрав и заботливость ловкого «дяди». Даже чувствуя, что совершает что-то не то, Сергей не выдает «дядю», он успокаивает сам себя: «То ли давно уже меня никто не хвалил, но я вдруг обрадовался этой похвале. В одно мгновение решил я, что все пустяки: и мои недавние размышления, и подозрения, и что я на самом деле молодец, отважный, находчивый, ловкий» (406). Сергей даже создает в своем воображении образ несчастного дяди, приписывая ему свою беду — одиночество. Тем горше осознание своей ошибки, цена которой — жизнь Славкиного отца, здоровье его бабки, дело, которому служит Грачковский-старший. Совесть Сергей уже не из-за отца, а из-за себя, из-за своей доверчивости и трусости резко дистанцирует себя от всего окружающего мира и безумно страдает из-за этого: «Будь ты проклята, — бормотал я, — такая жизнь, когда человек должен всего бояться, как кролик, как заяц, как серая трусливая мышь! Я не хочу так, я хочу жить, как живут все, как живет Славка...» (432). Но в детской литературе нет ситуации неразрешимости, характерной для таких литературно-философских систем, как экзистенциализм, трагическое. Литература для детей смягчает многое, но не скрывает драматизма времени и ситуаций. Как пишет И.И.Плеханова, «изживание трагического» не отменяет «трагического знания», по сути трагического жизненного опыта¹³¹. В решающую минуту Сергею помогают и романтический идеал (французский барабанщик), и отцовское воспитание — он делает единственно правильный выбор и платит за него собственной кровью. Гайдар усиливает мотив вины общества и государства перед ребенком, оставшимся в одиночестве со своими проблемами, и воспеваает его смелость и отвагу в решительную минуту.

Наиболее серьезные испытания для героя детской литературы становится Великая Отечественная война. Писатели выводят новый психотип персонажа. Это юный мститель, потерявший родных или сбежавший от них, он полон ненависти к врагу, вторгшемуся в нашу страну и тем са-

¹³⁰ См.: *Лупанова И.* Полвека. Очерки. М., 1969. С. 197.

¹³¹ *Плеханова И.И.* Категория трагического в скрещении философского, психологического и литературоведческого видения // *Литературоведение на пороге XXI века* / Отв. ред. П.А.Николаев. М.: Рандеву-АМ, 1998. С. 93

мым нарушившему нравственные нормы. Поэтому и романтизирован образ взрослого советского воина и утрирован образ врага. Однако мстящий ребенок, убегающий на фронт, таскающий с собой острый гвоздь, поджигающий дома и т. д., не вполне соотносился с идеей подлинного гуманизма. Поэтому художники учитывали данную ситуацию и их маленькие герои постигали «науку ненависти», учились заново любить и ценить жизнь, входили в новый коллектив фронтового братства. Такой тип ребенка стал фактом литературы благодаря повести В. Катаева «Сын полка» (1944).

На долю десятилетнего Вани Солнцева, главного героя повести, выпадают недетские испытания: отец погиб на фронте, мать убили вошедшие в деревню немцы, от голода гибнут бабушка и младшая сестра. К началу повествования этот герой ожесточён и озлоблен — практически все смерти родных ему людей происходили на его глазах. Однако это лишь отправная точка движения сюжета и развития характера главного героя. Не менее драматичны эпизоды, явленные по ходу развития сюжета: немецкий плен «пастушка», гибель капитана Енакиева, собиравшегося усыновить Ваню, участие ребёнка в боевых операциях. Каждый из них — своеобразное испытание силы воли героя, в результате которого меняется характер персонажа. Постепенно проходит острота боли, уменьшается агрессия, герой обретает своеобразную семью — бойцов-разведчиков и приобщается к общечеловеческим ценностям при сохранении главной антитезы — «свои» — «фашисты». М. А. Литовская справедливо рассматривает этот конфликт в нравственной плоскости: «изображение контраста “нашего” (естественного, человеческого, высвобождающего лучшие человеческие чувства) и “фашистского” (фальшивого, зверского, искажающего человеческую природу)»¹³². Немаловажным оказывается и собственно взросление героя, которое проходит в драматических обстоятельствах и серьёзных испытаниях.

Таким образом, повествование об испытании человека моноцентричен, его главный герой обладает изначально определённым характером, который в процессе повествования меняется под воздействием той череды испытаний, которая выпадает на его долю. Чётко обозначен идеал автора, к которому он ведёт героя через предлагаемые испытания.

¹³² Литовская М. А. Социохудожественный феномен В. П. Катаева. Автореферат дисс... докт. филол. наук. Екатеринбург, 1999. С. 16.

§ 5. Роман о карьере

Ещё одной разновидностью романа воспитания становится **роман о карьере**, в котором цель повествования — показать не просто взросление героя, а становление его на определённом поприще. Детская литература демонстрирует прежде всего становление спортивной карьеры. Этому посвящает свои произведения Л. Кассиль. В 1938 г. выходит роман «Вратарь республики» (новая редакция — 1959, послесловие к этому изданию написал один из лучших голкиперов Советского Союза Анатолий Акимов, которого многие называли прототипом Антона Кандидова).

Это произведение написано в романтическом ключе и содержит жанровые элементы романа о творце, романа воспитания, романа о героической личности, романа о карьере. В соответствии с этим выстраивается и композиция романа. В центре внимания биографии двух персонажей — сына волжского грузчика Тошки Кандидова и сына врача Жени Карасика. Оба воспитываются без материнской опеки и ласки, оба воспитываются отцами, оба рано остаются сиротами, оба вовлекаются жизнью в водоворот событий, оба совершают юношеские ошибки, обоим направляет и формирует коллектив и т. д.

Суровая школа жизни заставляет не раз делать серьёзный и ответственный выбор каждого из героев — будущего журналиста Карасика и будущего голкипера СССР Кандидова. Автор наглядно показывает преимущество коллектива над личностным началом — путь одиночки ошибочен и принципиально неверен. Кассиль максимально заостряет конфликт — отколовшись от спаянного коллектива, Антон Кандидов катится по наклонной, его эгоизм оборачивается предательством интересов команды. Обратный путь Антона к команде, к другу — Евгению Карасику сложен и долог, только изменение сознания, признание собственных ошибок, новый взгляд на жизнь, людей, друзей «выводит» героя в положительные персонажи. Слава и успех приходят только тогда, когда талант человека должен быть закреплён его трудом, практическим применением своих сил. Последовательно, этап за этапом, выстраивает Кассиль жизненный путь героя как формирование его профессиональных качеств и стадийное становление его как лучшего вратаря сборной страны по футболу. Однако в этом произведении автор увлекается социально-нравственной

составляющей в ущерб художественности. О «банальной схеме романа-перевоспитания» в этом произведении пишет М. С. Костихина¹³³.

В романе «Ход белой королевы» (1956) — иное время, иной событийный ряд. Но нравственный выбор героев, их служение людям, а не себе, отзывчивость и готовность к бескорыстному подвигу — человеческому (спасение замерзающего ребенка) или спортивному (завоевание звания чемпиона мира) становится основой характера героев. Звание чемпиона надо не только заработать, но и суметь удержать. Истинный чемпион — совокупность положительных качеств (открытость людям, альтруизм, доброта, цельность натуры), а не только спортивные достижения. На примере образа Наташи Скуратовой, явно романтизированной героини, автор показывает настоящую спортсменку, которая в конце концов удостоивается звания чемпионки мира. Непросто, но очень благородно идет она к спортивной короне, выручая противницу даже во время соревнования.

§ 6. Произведения о воспитании чувств

В жанру романа (повести) воспитания органично примыкают *произведения о воспитании чувств*, прежде всего, о первой любви. Любовный роман имеет достаточно богатую историю развития, но в русской литературе XX в. он стал развиваться по особым законам. Это своеобразие выявляет Л. А. Колобаева: «от безудержной апологии любовной страсти, мистического или утопического её возвышения, утверждения абсолютной её свободы в начале века — через огосударствлённую эстетику аскетизма во многих советских романах 20–30-х гг., через восстановление полноценной художественной правды о любви как одной из фундаментальных ценностей земного бытия и воссоздании поэзии любви с её «чудесами» и трагедиями в лучших романах, условно, середины века (И. Бунина, М. Булгакова, И. Шмелёва, М. Шолохова, Б. Пастернака и др.) — к феномену крайнего снижения, опрощения эротических отношений героев, предельной их прозаизации в романе конца столетия»¹³⁴.

¹³³ Костихина М. С. «Вратарь республики» Л. Кассиля: к проблеме спортивного формата в советской детской литературе // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е — 1930-е гг). Указ. соч. С. 141.

¹³⁴ Колобаева Л. А. Русский эрос: философия и поэтика любви в романе начала и конца XX в. // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2001. №6. С. 60.

Однако произведения для детей развиваются по своим правилам. Любовная тематика была нехарактерна для детского чтения. Но активное развитие подростковой литературы позволило подойти и к новой для детской литературы теме — любовной, и вписать её в жанр романа (повести) воспитания. Многие писатели этого периода осторожно вводят лёгкую любовную тему в свои произведения даже в 1920–30-е гг. (Гайдар, Кассиль, Макаренко, Белых, Пантелеев и др.). Но были авторы, которые посвятили свои произведения исследованию биографии чувства героев в процессе становления их характеров. Такой поворот можно увидеть в произведениях Л.А.Будогоской (1898–1984), Р.И.Фраермана (1891–1972), В.А.Осеевой и др.

Будогоская в 1929 году создаёт весьма необычное для той эпохи произведение. На первый взгляд, в «Повести о рыжей девочке» писательница продолжает традиции институтской повести — воспроизведены гимназические будни Евы Кюн, показаны непростые отношения главной героини как в гимназии (с одноклассницами Смагиной и Козловой, с начальницей и классной наставницей Жужелицей), так и в семье (прежде всего, с отцом, а потом и с мачехой и её тётушкой). В качестве знакового фона обозначены и собственно учебные проблемы — подсказка на уроке, выполнение или невыполнение домашнего задания, ответ у доски и т. д. Но главный акцент смещён в область чувств. Автор тонко исследует психологию подростка, проводя героиню через ряд сложных испытаний. Девочка тяжело переживает разлуку с мамой, но только к концу повести выясняется истинная причина её отсутствия.

Сложным испытанием для героини с необычным именем (Ева) и необычной внешностью (рыжая, не похожа ни на кого в своей собственной семье) становится конфликт между отцом и бабушкой, а также жестокость и деспотизм отца, готового побить любого, даже собственную дочь, из-за любого пустяка. Много внимания уделяет Будогоская рождению и развитию чувства любви между Евой и Колей Горчаниновым. Постепенно, этап за этапом пробуждается сильное чувство в героине — от злости и неприятия обидчика и насмешника к интересу, а затем и влюблённости в доброго мальчика, готового защитить понравившуюся ему девочку. Будогоской интересна психология девочки, в которой пробуждается первое и непонятное ей чувство. Автор показывает и чувства Коли, раскрывая их посредством поступков мальчика и с помощью эпистолярного жанра.

Показаны самые разные чувства героини. Это не только влюблённость в молодого человека, но и разочарование в близких людях, грусть разлуки с мамой и бабушкой, страх перед отцом, отчаяние от несправедливого поступка Зои Феликсовны и т. д. Таким образом, чувство любви — одно из целой палитры чувств и эмоций героини. Автор не забывает, что создаётся произведение в рамках романа (повести) воспитания, поэтому педагогические идеи оказываются весьма актуальными. Так, Ева Кюн готова преодолевать разные испытания, она оказывается сопричастной взрослым проблемам и вынуждена решать их по-взрослому. Таким образом, становление характера героини происходит прежде всего через сферу чувств.

Ещё более чётко тема любви прописана в повести Р. Фраермана «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви» (1939). Необычность повести Фраермана отмечает М. Балина: «Повесть Рувима Фраермана стоит особняком в детской литературе 1930-х <...> Удивительное для детской литературы 1930-х годов отсутствие коллектива как определяющего фактора советской детской жизни полностью замещено описанием чувственного мира героев»¹³⁵. Фраерман делает центральной героиней пятнадцатилетнюю девушку Таню Сабанееву. Она оказывается в непростой ситуации выбора между преданным ей нанайским мальчиком Филькой и интеллигентным, но своенравным Колей Сабанеевым. Автор заставляет героиню пройти путём разочарований, внутренних переживаний и даже страданий. Однако главным конфликтом повести становятся внутренние противоречия Тани между рассудком и чувством. Любовь в душе Тани представлена как ураган, буря, буран, то есть стихия. Не случайно знаковым фоном происходящих событий становится именно буран. Он, подобно чувствам Тани, сильный, неожиданный и непредсказуемый, как и людская молва. Похожее чувство испытывает и Коля, который поначалу тоже сопротивляется собственным чувствам и прячет их за иронией и насмешкой.

Несколько иное чувство испытывает и мама Тани. Оно тоже сильное и с трудом подчиняющееся рассудку. Героиня готова на всё, чтобы любимый человек был счастлив. От этого сила собственного её чувства любви не уменьшается на протяжении многих лет. Сходное чувство испытыва-

¹³⁵ Балина М. Воспитание чувств a la sovietique: повести о первой любви // Неприкосновенный запас, 2008. №2 (58). // magazines.russ.ru/Неприкосновенный_запас/2008/2/ba13.html.

ет Филька — преданный рыцарь Тани. Он не мыслит себя вдали от неё. Его любовь — это служение любимой, её защита в любой ситуации, сохранение её покоя и благополучия. Ему тяжело видеть пробуждающееся чувство Тани к Коле, но он готов смирить себя ради её счастья и спокойствия. Ему хорошо тогда, когда она счастлива, смеётся, даже просто улыбается.

Фраерман тоже показывает процесс становления и воспитания характера человека через область чувств. Именно этот тип романа (повести) воспитания показывает взросление не столько как социализации, сколько как развитие индивидуальности героев, для которых важно разобраться в самих себе, познать свои возможности и особенности, научиться разбираться, а в какой-то степени и управлять своими чувствами. Не случайно, М.П.Абашева даже рассматривает сюжет этого произведения через призму инициального мифа¹³⁶. Однако, на наш взгляд, в произведениях Будогоской, Фраермана, Осеевой («Динка прощается с детством») закладываются жанровые основы романа (повести) воспитания чувств, который будет активно развиваться во второй половине XX в. в творчестве С.Иванова, А.Лиханова, В.Тендрякова и др. Так, поэтическая любовь к Римке Братановой, пришедшая неожиданно, заставляет главного героя взглянуть на все в другом свете. Дюшка оказался способен противостоять жестокости и цинизму Саньки Ерахи. А с другой стороны, только под воздействием этого чувства Дюшка смог понять душу Никиты Богатова, смог раскрыть характер Миньки и даже изменить отношения отца и матери в лирико-психологической повести В.Ф.Тендрякова (1923-1984) «Весенние перевёртыши» (1973). Обыденность и рутина сменяются вниманием, поэзией и любовью. Трогательна и нежна сцена, в которой отец ночью на катере поехал в город, чтобы утром привезти жене редкие в тех местах цветы — нарциссы. Сам окружающий мир стал восприниматься в философском ключе — громадная, бесконечная, вечная Вселенная. Жизнь человека, его возможности и способности до конца не разгаданы — отсюда оптимизм и вера в чудо и одновременно надежда на разум, возможности и способности человека.

Таким образом, роман воспитания для детей во многом перекликается с аналогичным жанром во взрослой литературе, но и идёт своим

¹³⁶ Абашева М.П. Семиотика девичьей инициации: от институтской повести к советской детской прозе // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е — 1930-е гг.). Указ. соч. С. 77–87.

непростым путём и порождает оригинальные жанровые разновидности: произведения о постепенном взрослении и становлении характера, биографическое повествование, произведения об исключительной личности, роман о карьере, повествование об испытании человека и повесть о воспитании чувств. Как правило, такие произведения моноцентричны, так как основное внимание уделено именно процессу воспитания, становлению характера главного героя. Композиционно обозначены этапы становления его личности и взросления, которые подчинены конкретной важной педагогической идее.

Роман воспитания, явленный в детской литературе 1920–50-х гг., начинает изменяться в литературе для детей второй половины XX в. в связи с изменением общественной ситуации в целом и целей и задач литературы в частности.

Уже нет необходимости показывать выстраивание карьеры героев – ребёнок возвращён в лоно детства, снижается необходимость в общественной ангажированности литературы для ребёнка. Писатели стремятся изобразить своих героев в обстановке, максимально приближенной к той, которая типична и привычна для адресата. Уже нет драматических обстоятельств, в которых оказывался герой детской литературы предшествующего периода. Нет смысла проследить всю биографию ребёнка целиком — повествование заканчивается уже не гибелью героя, а началом взрослой жизни или завершением конкретного эпизода. Художники сосредотачивают своё внимание на самом процессе взросления, обретения нравственно-патриотических идеалов, узнавания родной истории, выстраивания ценностных приоритетов. Жанр романа уступает место жанру повести. Повествование о становлении личности ребёнка, формировании характера во второй половине XX в. поворачивается к нравственно — философской проблематике, к изображению самоидентификации ребёнка как яркой индивидуальности. Как утверждает Е.В.Посашкова, писатели второй половины XX в. «создали в жанре повести значительные произведения, посвящённые проблеме нравственного становления личности подростка и адресованные специфической — подростковой — читательской аудитории. В развитии подростковой повести этого периода обнаруживается характерная особенность современной прозы — со-

средоточенность на сложных нравственно–философских проблемах»¹³⁷. Исследователь отмечает резкий поворот от идеологических и классовых проблем к установлению «первичности общечеловеческих норм и заповедей, прежде всего идеалов добра, сострадания, милосердия»¹³⁸. Поворот совершён как в изображении формирующегося сознания героя, так и в изображении среды — фон уже значительно сужен. Основным местом действия произведения и реализации персонажей оказываются дом, семья, детский дружеский коллектив.

В целом проза для детей 1920-50-х гг. проходит особый путь становления и развития. Писатели пробуют себя в разных жанрах, пытаются привлечь, развлечь и воспитать своего читателя. Жанр школьной повести претерпевает ряд изменений и по-разному откликается на запросы времени в конкретные временные промежутки, но и сохраняет основные жанровые черты, закрепившиеся ещё в дореволюционной повести о школе и школьной жизни: полицентризм повествования, изображение проблем в детском коллективе, конфликта между героями-детьми и между детьми и педагогами, утверждение особого хронотопа, ограниченного школьным процессом. В целом создана прочная литературная традиция изображения ребёнка в школьном и дружеском коллективе. Однако школьная повесть 1920-50-х гг. насыщается новым содержанием. Если повесть о школе 1920-х годов посвящена борьбе двух типов школ — старой и новой, то школьная повесть 1930-50-х гг. решает проблемы собственно межличностные, внутришкольные, касающиеся взаимоотношений детей и взрослых на фоне новых явлений общественной жизни. Жанр романа воспитания поворачивается к своему читателю разными гранями. Писатели показывают постепенное взросление молодого человека, демонстрируют процесс воспитания личности, предлагают жанровые модификации биографического романа и романа — испытания, показывают становление карьеры героя. При этом сохраняется полицентризм повествования, наличие актуальной педагогической идеи, показана стадийность становления характера, отражённая в композиции произведения.

¹³⁷ *Посашкова Е.В.* Нравственно — дидактическая тенденция в русской подростковой прозе 1960–80-х годов // Автореферат дис... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1992. С. 3.

¹³⁸ Там же. С. 13.

Глава III. Жанр рассказа в русской детской литературе 1920–50-х гг.

Рассказ — наиболее востребованный жанр в детской прозе. Именно такая повествовательная форма максимально удобна для восприятия её маленьким адресатом, который не готов усвоить слишком объёмный информационный материал. Жанр рассказа удобен и для писателей, которым о простых вещах проще говорить с помощью малой жанровой формы. Однако специфика рассказа как жанра не ограничивается объёмом написанного, а имеет и другие жанровые признаки.

С точки зрения В.П. Скобелева, рассказ «представляет собой интенсивный тип организации художественного времени и пространства, предполагающий центростремительную собранность действия, в ходе которого осуществляется испытание, проверка героя или вообще какого-либо социально значимого явления с помощью одной или нескольких однородных ситуаций»¹³⁹. То есть исследователь настаивает на необычной концентрированности повествования в рассказе. Эта концентрированность помогает в краткой и лаконичной форме предъявить читателю множество вопросов, что становится особенно актуально в многоадресной детской литературе (непосредственный адресат, родитель/воспитатель). Перед разными категориями читателей раскрываются разноуровневые смысловые ряды. Об этом пишет и С.В. Тарасова: «в рассказе оказывается важным умение художника в одном сюжетном обстоятельстве сфокусировать множественность смыслов, сконцентрировать разные нюансы. Глубинность, многослойность события или ситуации — повод для раскрытия сущности персонажа и жизни вообще»¹⁴⁰. Таким образом, смысловая игра порождает разные модификации одного жанра — рассказа. Все это, бесспорно, актуально для детского рассказа.

Как отмечает В.И. Тюпа, «рассказ сохраняет свойственную сказке, притче, анекдоту установку на адресата-слушателя, а не читателя»¹⁴¹.

¹³⁹ Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С. 59.

¹⁴⁰ Тарасова С.В. Новый взгляд на малую прозу // Вестник СамГУ. Серия Литературоведение. 2003. №1. С. 2.

¹⁴¹ Тюпа В.И. Рассказ // Теория литературных жанров: учебное пособие; под ред. Тамарченко Н.Д. М.: Издательский центр Академия, 2012. С. 73.

Это свойство рассказа наделяет этот жанр ещё одним преимуществом. Дети, особенно современные, не всегда готовы самостоятельно прочитать произведение, а воспринимают их чаще со слуха при чтении родителями или воспитателями или в аудиозаписи. Установка на возможное произнесение настраивает на необходимость лучше показать особенности детской речи, передать индивидуальные голоса персонажей.

Тюпа обозначает ещё одну жанровую особенность рассказа — «взаимодополнительность диаметрально противоположных интенций жанрового мышления — притчевой и анекдотической»¹⁴². Это тоже необходимая составляющая произведения для детей, органично сочетающая дидактическую и эстетическую функции.

Рассказ для детей XX в. разнообразен и синкретичен. Эксперименты писателей с жанровыми формами рассказа весьма оригинальны и плодотворны. Получил развитие узкоспецифический рассказ — природоведческий, исторический рассказ, а также рассказ с универсальной, разнонаправленной тематикой, который тоже распадается на несколько жанровых разновидностей.

В творчестве А. Гайдара, Л. Кассиля можно выделить **рассказ — событие**, в котором событийная сторона доминирует над ретардацией. В основе сюжетов, во-первых, фактор возможности, преодоления превалирует над фактором необратимости, неизбежности; во-вторых, из вероятностей делается выбор, как правило, отвечающий и вызовам времени, и общепринятой морали. Первым удачным произведением Гайдара такого типа, принесшим ему успех, стал рассказ о гражданской войне «Р. В. С.» (1925). Первоначально рассказ не был адресован ребенку, но впоследствии прочно вошел в детскую литературу. Отдельными мазками намечен исторический фон рассказа — события Гражданской войны.

Сам рассказ имеет чёткую структуру: два яркие события — появление Головня и раненого красноармейца — противостоят друг другу и предопределяют третье — выбор юных героев (сохраняют доверенную им тайну, доставляют важную записку с загадочными буквами в красноармейский штаб). На фоне этих событий происходит изменение в мироощуще-

¹⁴² Там же. С. 74.

нии героев. Но писатель сохраняет атмосферу игры, полной опасности и драматизма, но привлекательной для подросткового сознания.

Автор показывает игру, фокусирующую происходящее. Поначалу Димка играет то в «белых», то в «красных». Ему, по большому счету, все равно, на чьей стороне быть. Его новый знакомец Жиган успел послужить в разных станах, он ловко использует свой возраст и обаяние для сбора подаяния по эшелонам, каждый раз приспособившись к окружающим. «Война превращается для героя в полную опасностей игру с четкими правилами, в которой нужно хитростью и находчивостью заставить врага обнаружить себя. Смерть входит в условия игры, являясь для одних справедливым возмездием за злодеяния, для других — неизбежной жертвой ради победы “правого дела”»¹⁴³. Однако Гайдару важно расставить и нравственные приоритеты. Грубая сила, побои и даже убийство вызывают у героев рассказа страх и отвращение — традиционное место игр осквернено убийством и сразу лишается привлекательности: «А с тех пор, как атаман Криволюб <...> расстрелял здесь четырёх москалей и одного украинца, пропала у ребятишек всякая охота лазить и прятаться по заманчивым лабиринтам»¹⁴⁴. Только Димка не связывает это место с убийством — оно привлекает подростка возможностью уединения. Постепенно он понимает суть насилия и жестокости, которые связаны у героя с появлением Головня. Уже не игра, а события реальности заставляют его сделать выбор. Действия Головня агрессивны и разрушительны, им противостоят поступки красноармейцев. Если дезертир Головень, подавшийся к «зеленым», готов убить Димку, то незнакомый строгий красноармеец заступает за него. Это первая ступень не только к верному выбору героя, но и к авторскому созданию романтизированного образа бойца Красной Армии. Сама Красная Армия трактуется также в духе романтического мифотворчества: некая сила, могучая, несущая добро, свет, свободу, защищающая от горя и беды. «Изображенная в первых гайдаровских произведениях Гражданская война лишена трагизма, поскольку позиции героев и повествователя совпадают в абсолютной

¹⁴³ Литовская М. «Оружие и амуницию держать в полном порядке: войны А. Голикова в текстах А. Гайдара // Травма: Пункты: Сб. статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 90.

¹⁴⁴ Гайдар А. Избранное. М., 1986. С. 521.

уверенности в правоте “красных” и пользе для молодого человека армейской жизни — эта правота не обсуждается и не ставится под сомнение»¹⁴⁵.

Доброе чувство благодарности к случайному заступнику подкрепляется у Димки чувством жалости к страдающему — в данном случае к раненому красноармейцу. Цепь случайностей подводит к единственно правильной закономерности — ребенок делает верный выбор, а писатель детально показывает все этапы сложного идейного роста Димки и Жигана.

Для этого рассказа характерна темпоральность повествования. Фактор времени значим в процессе самоорганизации персонажей, их интеллектуального и нравственного становления. При этом в рассказе рассматриваемого периода отражена линейная модель времени. В противоположность циклической модели времени или модели симметричных времен, образующих художественное пространство жанров фантастического, мистического содержания, Гайдар разворачивает события по принципу «из прошлого, через настоящее, в будущее». Событийное время, в свою очередь, отражает время как эпоху, сменившую предыдущую.

Размышления героев о жизни, её смысле и взаимоотношениях с другими людьми положены в основу *рассказа — исповеди*. Эта жанровая разновидность явлена прежде всего в произведениях А.Гайдара. Писатель размышляет о смысле жизни, пытается определить феномен простого человеческого счастья, понять суть семейного счастья и постичь философию этого явления («Горячий камень», 1940, «Голубая чашка», 1936).

Немудреный рассказ о ссоре в семье Сергея и Маруси («Голубая чашка») становится отправной точкой в раздумьях писателя и героев о том, как самим сделать жизнь «совсем хорошей». Если черепки маминой любимой чашки склеить невозможно, то трещину между людьми могут сцементировать внимание, любовь и уважение друг к другу. Писатель психологически точно показывает семейный кризис и выход из него. Не внимание Маруси, бытовая канитель, в которую вовлечены папа с дочкой, порождают скуку и недовольство, готовят почву для негативного восприятия любого раздражителя. Сергей и Светлана гиперболизируют свою обиду, они не в силах оценить маминых знаков внимания к ним. Решить конфликт в кругу семьи не получается — должно пройти время,

¹⁴⁵ Литовская М. «Оружие и амуницию держать в полном порядке: войны А.Голоикова в текстах А.Гайдара // Травма: Пункты: Сб. статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 90.

нужно сменить обстановку — так психологически оправдывается мотив путешествия. Психологическая мотивировка поступка — частая в детской литературе, но психологическое оправдание конфликта, прощение, снисходительность по отношению к заблуждению, ошибке, непониманию в прозе Гайдара выходит за рамки морали, утверждающей непримиримость к противнику и неизбежность наказания.

Окружающий мир оказывается не таким уж безоблачным, и это помогает выявить главное качество маленькой Светланы — умение жалеть и сострадать. Она сочувствует и обиженной Берте, и Саньке Карякину, которого все хотят выдрать, и одинокой маме, которая ждет их возвращения. Светлана живо и чутко откликается на происходящее.

Отец же, оставшись наедине с дочерью, узнает не только характер своего ребенка, но чувствует неразрывную связь девочки с матерью. Ребенок сильнее, крепче связывает двух близких людей. Дочка же и развеивает последние сомнения отца: и летчик улетает навсегда, и Маруся нежно и горячо любит своего мужа. Обида постепенно уходит, уступая место сначала жалости, а потом сильной и крепкой любви. Герои учатся прощать обиды и постепенно осознают, что счастье — в воссоединении трех любящих друг друга людей — Маруси, Сергея и Светланы. Осознание этого делает героев по-настоящему счастливыми: Светлана распевает веселую песенку — она нашла причину несчастий и вывела из-под удара всех — голубую чашку разбили «серые злые мыши».

Особым типом рассказа становится *рассказ — характер*¹⁴⁶. Повествование такого типа насыщается психологической составляющей и предстаёт в творчестве А.Гайдара, Л.Пантелеева и др. В изображении персонажей нет сентиментальных или идеализирующих интонаций, а в их характерах отсутствуют экзистенциалистские комплексы. Знание и понимание психологии маленьких детей помогли Гайдару создать образы двух братьев («Чук и Гек»¹⁴⁷, 1939), которые вечно спорят и дерутся друг с другом, но стоит им расстаться, начинают тосковать. Психологически выверено изображение поведения маленьких персонажей: то они дерутся из-за «пустой спичечной коробки» или «жестянки из-под ваксы»¹⁴⁸,

¹⁴⁶ Терминология В. М. Шукшина (См. Шукшин В. «Нравственность есть Правда»).

¹⁴⁷ Первоначальное название «Телеграмма».

¹⁴⁸ Гайдар А. Избранное. М., 1986. С. 398.

то «лежа на спинах, орут и колотят каблуками по стене, да так здорово, что трясутся картины над диваном и гудит пружина стенных часов»¹⁴⁹.

Писатель создаёт два психологических детских типа. Один — заправливый аккуратист-коллекционер, собирающий серебряные бумажки от чая, галчиные перья для стрел, конфетные обертки с изображением танка, самолета или красноармейца, а другой — неугомонный активный ребёнок, рождающий разные идеи. Основа взаимоотношений в семье Серегиных — любовь, и эта атмосфера создана в основном благодаря отношениям родителей друг с другом. Это передано и детям. Любовь, добрые отношения связывают обоих родителей, родителей и детей, братьев между собой.

Образная система рассказа не ограничена семьей Серегиных. Появляется суровый, но человечный ямщик, добрый чудаков сторож, нелюдимый и угрюмый с виду, но заботливый и искренний на самом деле. Несколькими штрихами намечены образы и других персонажей — добродушных попутчиков в поезде, коллег Серегина-отца. Дважды в рассказе появляется задумчивый молчаливый человек в кожанке. Вероятно, этот персонаж — дань времени или символ эпохи.

И всё же объединяющим началом является семья. Не случайно к мужу через всю страну едет жена с двумя детьми. Но писатель вводит ещё один символ — Спасскую башню Кремля, олицетворяющую собой единение всех людей и в рамках семьи, и в рамках коллектива, и в масштабах страны. Идеологизированные акценты неизбежны для прозы Гайдара, однако они не поглощают универсальных моральных смыслов.

Особую нишу в детской литературе занимает **юмористический рассказ**. Он стала активно развиваться во второй половине XX в., но закладывались основы юмористической книги для детей в 1940-50-е гг. Веселые и остроумные рассказы не столько отражали реальную школьную жизнь, сколько высвечивали характерные ситуации, создали узнаваемый возрастной психологический портрет героя-ребенка, способствовали развитию чувства юмора у его ровесника-адресата, формированию нравственных ценностных ориентиров у читателя. Причём в своей юмористике писатели в большей степени ориентируются именно на юмористическую составляющую, предпочитая её сатирической, так как юмор,

¹⁴⁹ Там же. С. 399.

в отличие сатиры и иронии, актуализирован вследствие «формирования новой метафизики, <...> Новая метафизика принципиально, то есть сознательно устраняется от поисков “глубины” явлений, которая одновременно является и их “высотой”»¹⁵⁰, что особенно актуально для детской литературы. Вместе с тем о необходимости и важности юмора рассуждает С.Аверинцев, называя юмор явлением, «столь важным для природы человека как животного смеющегося»¹⁵¹.

Закладывает основы детского юмористического рассказа Н.Носов. Главным источником комического у Носова становится детский характер. На это впервые обратил внимание С.Рассадин: «Носов с самого начала стал сторонником «юмора характера» — юмора, идущего от жизни, от полноты её восприятия»¹⁵². Носов привнес новое отношение к ребенку-шалуну, определив пути развития этого образа в русской детской литературе второй половины XX в. Носов вместе с Ю.Сотником сделали положительным героем творческую личность, изобретателя-«затейника», фантазера, но при этом озорника и проказника, которого не жаловала существующая детская литература, начиная со «Степки-Растрепки» и заканчивая литературой 1930-х гг.

Адресат и герой произведений Носова — ребенок от 4 до 13 лет. Основной образной системой рассказов и повестей Носова является ролевая пара героев. Первый тип — творческая личность, вечно генерирующий различные идеи. Это мечтатель-фантазер, стремящийся узнать, что и как устроено. Его деятельность заразительна для окружающих, он увлекает других, особенно своего друга — ровесника. Мечта такого типа героя может быть как частная, так и высокая. Он весь во власти энергии, делания, действия. Он так увлечен своими идеями, что не в силах кропотливо и сосредоточенно ее воплощать в реальность. Этот характер противоречив и комичен, так как он уверен в своих силах, в том, что ему все по плечу, но реализовать до конца свою уверенность не в состоянии. Кипучая энергия такого типа не даёт покоя ни ему, ни его окружению.

Его приятель — во многом антипод первого. Он более рассудителен, серьезен, основателен. Он увлекается идеями своего друга и по большей

¹⁵⁰ Рюмина М. Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М.: УРСС, 2003. С. 282.

¹⁵¹ Аверинцев С. С. О духе времени и чувстве юмора // Новый мир. 2000. № 1. С. 138.

¹⁵² Рассадин С. Б. Николай Носов. Критико-биографический очерк. М.: Детская литература, 1961. С. 9.

части доводит их до логического завершения. Он ведомый, но не ведущий. Что-то придумать, изобрести он не в состоянии. Но он обладает важным качеством — он хороший рассказчик, способный точно и четко воспроизвести весь ход событий, поэтому этот тип героя, как правило, выступает в роли повествователя, фиксатора событий. Это роль техническая, но весьма ответственная. Его наивно-правдивый взгляд как нельзя лучше и полнее передает ситуацию.

Но к изображению характера персонажа добавлена постановка нравственных проблем. Носов дифференцирует такие понятия, как «фантазия» и «вранье». Причем интерес к выдумкам, игре ума несовместим с таким явлением, как выгода, польза. Как только подключен меркантильный интерес, ребенок теряет обаяние детства, становится прагматичным маленьким взрослым (рассказ «Фантазеры»). Вопросы воспитания ребенка решены и в рассказе «Огурцы». Главная задача взрослого воспитателя — заставить ребенка самостоятельно постичь истинные ценности, а не просто наказать малыша. И Котька в конце концов не только понимает, что совершил плохой поступок, но и исправляет свою ошибку, несмотря на страх перед темной ночью и стыд перед сторожем. Взрослый умно и тонко направляет поведение ребенка, помогает сориентироваться в нравственных постулатах. Сходная идея звучит в другом произведении писателя — рассказе «Клякса». Учительница в оригинальной форме дает урок чистоты и отучает шалить во время занятий. Причем меняется не только главный герой, Федя Рыбкин, а и класс. Если вначале все смеялись над неожиданным клоуном Федей, разрисовавшим чернилами лицо, то впоследствии все начинают жалеть товарища, чье озорство может плохо кончиться. Результат такого урока весьма неожиданный — какое-то время Федя даже не смеялся на уроках. Психологически тонко подкорректирована роль учителя-воспитателя. В своём стремлении к порядку и дисциплине она забывает, что её ученики — дети, которые воспринимают всё остро и наивно.

Однако взрослый может и преподать герою-ребёнку определенный урок, направить его бурную деятельность в нужное русло. Под мудрым руководством взрослого детская игра корректируется и превращается в полезное дело. Манипуляции с калошей («Шурик у дедушки») в конце концов заканчиваются появлением импровизированного почтового ящика, а попытка привезти с дачи щенка — возвращением чемодана учительнице («Дружок»).

Взаимоотношения детей могут быть остроумно переосмыслены. И тогда известная пара героев предстанет в необычном виде — Барбоска, «правильный» пес, приглашает в гости сорвиголову Бобика, который выступает в роли непосредственного, наивного исследователя хорошо знакомых и его другу, и маленькому читателю предметов. Таким образом, Носов приглашает своего адресата к веселой игре в «объяснялки». Ребенок узнает, как может быть описан тот или иной предмет (к примеру, телевизор — ящик, который поет, играет, даже картины показывает), на что он похож (гребешок — на пилу), ему раскрывается механизм создания загадок о чем-либо, он учится ценить игру слов, постигает многозначность русского словаря (часы ходят, бьют, стучат, но не дерутся). Весело и остроумно происходит самоидентификация. Бобик, впервые заглянувший в зеркало, видит там какую-то противную собаку с кривыми лапами. Однако для писателя важной оказывается чисто эстетическая задача — развлечь читателя, рассмешить его, создать яркие и полнокровные образы двух друзей, расшалившихся во время отсутствия строгого взрослого (дедушки). И финал весьма логично завершает эту историю — лишь строгий голос вернувшегося с работы дедушки и «страшный» веник возвращают все на круги своя.

Выбирая средства комического, Носов делает ставку на юмор, а не на сатиру, видя в этом принципиальную разницу: «между сатирическим и юмористическим существует довольно чёткая грань, определяемая <...> нашим хорошим или плохим отношением к человеку»¹⁵³. Для Носова самое главное — доброе отношение к герою. Писатель использует юмор в воспитательных целях. Лучше всего это положение сформулировала О.А.Москвичёва: «Юмор выступает борцом против самоуверенности, лени, хитрости. Он пробуждает добродетельные качества: любовь к другому человеку, умение дружить, помогать людям, радоваться»¹⁵⁴.

Особый почерк Носова проявляется прежде всего в языковом своеобразии его произведений. Причем для каждого из своих героев писатель находит индивидуальный «почерк». Существенно отличаются по языку представители разных возрастных групп. Детские неправильности, простые предложения, обилие глаголов движения и говорения отлича-

¹⁵³ Носов Н.Н. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 2007. С. 621.

¹⁵⁴ Москвичёва О.А. Над чем смеются дети // Вестник Московского гос. гуманитарного ун-та им. М.А.Шолохова. Сер.: Филологические науки.. 2009. Вып. 3. С. 80.

ют самых маленьких героев Носова. Старшего дошкольника и младшего школьника характеризуют яркие, эмоциональные реплики, усложнение и даже излишнее нагромождение языковых конструкций, повторы как буквальные, так и смысловые — не всегда адекватно можно выразить довольно непростые впечатления. У более старших персонажей речь становится более плавной и упорядоченной, появляется метафорика. Язык становится образным, проявляется синонимическое богатство русского языка. Особое место занимает внутренний монолог. И, наконец, речь взрослого характеризуется краткостью, четкостью, однозначностью, правильностью, что связано с их функцией в произведениях.

Продолжает традиции, заложенные Носовым, писатель второй половины XX в. В.Ю.Драгунский (1913–1972), который тоже сразу заявил о себе как о писателе юмористического типа: «Читательская реакция детей определила ведущее положение В.Ф.Драгунского как автора юмористических рассказов в детском чтении»¹⁵⁵. Сам художник предлагает своему читателю — и взрослому, и ребенку — разные типы рассказов. Обычно выделяют два основных типа рассказов (фабульный/бесфабульный; лирический/комический). На наш взгляд, можно вычленил три типа рассказов повествования у В.Драгунского. Во-первых, размышления героя, носящие по сути философский характер и имеющие монологическую форму изложения материала (**философский монолог**). Такого типа рассказов очень немного: «Что я люблю», «...И чего не люблю!», «Что любит Мишка», «Девочка на шаре». По сути к этому типу рассказа можно отнести и другие произведения («Друг детства», «Арбузный переулочок», «Бы», «Синий кинжал», «Не пиф, не паф» и некоторые другие).

Ко второму типу можно отнести **рассказы-диалоги**, передающие позиции двух-трех человек, выявляющие подчас противоположные точки зрения. Действия и в этом типе рассказов почти нет, а интерес представляет не столько поступок, сколько определенная жизненная философия того или иного персонажа («Он живой и светится», «Поют колеса — тра-та-та», «Зеленчатые леопарды», «И мы!» и т. д.). Третий тип рассказов наиболее распространен. Это классический вариант **юмористического фабульного рассказа**, в основе которого *действие, комические несоответствия, авторский юмор*. Эти рассказы составляют основной костяк произ-

¹⁵⁵ Михайлова О. О. Формы выражения авторской адресации в рассказах В.Ю.Драгунского для детей. Автореферат дисс... канд. филол. наук. М., 2013. С. 14.

ведений о Денисе Кораблеве и характеризуют индивидуальный почерк детского веселого писателя Драгунского. В основе всех этих произведений стоит недоразумение, комическая ситуация. Природу этого явления исследует О.А.Москвичёва: «Перед нами комизм положений. Герой попал в нелепую ситуацию из-за своей естественной детской неопытности. Но он был упрям не только из-за желания выделиться, а более всего из-за желания сделать добро <...> недоразумение — следствие того, что добродетельная инициатива ребёнка не имеет должного жизненного опыта»¹⁵⁶.

Рассказы имеют ряд сквозных персонажей — мама, папа, Дениска, его учителя — Раиса Ивановна и Борис Сергеевич — и друзья — Мишка Слонов, Аленка, Костик. Изредка включены и другие герои — знакомые мамы, доктор, случайный прохожий, милиционер и т. д. Таким образом, в центре внимания писателя знакомый каждому уютный мир дружной семьи, приятельского или школьного коллектива.

Повествование идет от первого лица. Ребенку доверено рассказать о себе, о том, что его окружает, о близких ему людях — и он четко справляется со своей задачей. Он может передать сиюминутные ощущения, а может восстановить в памяти не только прожитые события, но и свои эмоции и чувства («Мотогонки по отвесной стене», «Друг детства» и т. д.). Причем ретроспективный ряд растянут от нескольких дней до нескольких лет. Дениска по своей натуре выдумщик и фантазер, поэтому ему ничего не стоит выстроить прогноз на будущее («Бы»). Самое главное достоинство Дениски — добрый и открытый характер. Ему достаточно, что ему подарили божью коровку, для того чтобы помнить этого человека всю жизнь («Запах неба и махорочки»). Герой не может допустить, чтобы кто-то бесстыдно эксплуатировал жалость и милосердие к больному человеку. Дениска скорее поверит в то, что незнакомый подросток попал в аварию, чем в его нечестность («На Садовой большое движение»). Любые действия Дениса Кораблева позитивны, так как нацелены на добро, пусть даже его поступки не всегда адекватны и положительны. Но ведь он из лучших побуждений делает «компот» из жигулевского пива и коллекционного черного «Муската» урожая 1954 года («Рыцари»), красит Аленку масляной краской и делает из нее «индейку» («Сверху вниз, наискосок»), обрезает отцу сигареты («Одна капля убивает лошадь») и т. д.

¹⁵⁶ Москвичёва О.А. Указ. соч. С. 77–78.

Этот ребенок умеет видеть красоту и живо, эмоционально откликаться на нее («Девочка на шаре», «Красный шарик», «Он живой и светится» и т. д.). Дениска не только радуется жизни сам, но и с удовольствием делится этой радостью с окружающими. Он выиграл подписку на журнал «Мурзилка», но по-братски сделал ее общей для себя и Мишки Слонова («Ровно двадцать пять кило»), охотно делится он и призом за карнавальный костюм, предоставляя другу право выбора («Кот в сапогах»).

Писатель включает в повествование и детскую речь, создавая произведения, написанные от первого лица, чтобы показать внутренний мир ребёнка, его работу над собой, жизненную позицию. Драгунский часто действует и языковой комизм: «источником собственно языкового комизма часто служат нелепые фразы, неточное понимание смысла слов»¹⁵⁷.

Так, речь Дениски порой наивна и где-то даже смешна, но она психологически точно выявляет суть того или иного случая. По-детски трогательно желание героя поправить товарищей, совершающих, с его точки зрения, ошибку. Комизм рассказа «Заколдованная буква» строится на несоответствии хорошего фонетического слуха ребенка и слабостью его речевого аппарата. Дети очень хорошо понимают, как надо произносить звук «ш», слышат ошибку в устах других, но сами никак не могут произнести сложный звук. Ребенок-читатель, воспринимающий текст со слуха или с листа, улавливает парадоксальность ситуации — каждый из героев претендует на знание истины, но верного варианта не выдает никто.

Лексические особенности детской речи тоже весьма характеричны и являются неотъемлемым атрибутом в диалогах героев или в рассказах Дениски: он смело образует неологизмы от уже знакомых словосочетаний, которые он воспринимает как отдельные слова (почайпил; макаронная нога и т. д.). Причудливое соединение штампов с обыденной лексикой дает неожиданный и оригинальный результат — рождается фраза, над которой смеются взрослые, но не ребенок, который, как и Дениска, не освоил всех тонкостей словоупотребления: «плохо вы снабжаете население мышками первой необходимости»¹⁵⁸ («Живой уголок»).

Детская логика тоже очевидна. Так, со знанием дела малышня обсуждает эстетические ценности некоторых болезней. Следуя детской

¹⁵⁷ Там же. С. 78.

¹⁵⁸ Драгунский В. Денискины рассказы, Медведев В. Баранкин, будь человеком, Алексин А. В стране вечных каникул. М., 2004. С. 11.

логике, писатель отмечает, что у ребёнка особым уважением пользуются «красивые» болезни — ветрянка и лишай — и выгодные — грипп, гланды, насморк. Наибольшей ценностью в детском коллективе пользуются не совсем обычные и привычные вещи. Например, лучшим подарком ко дню рождения оказывается гусиное горло.

Однако не все писатель отдает на откуп ребенку. Он корректирует ситуацию, подчиняя ее определенным целям и задачам. Незримо он присутствует в каждом рассказе, усиливая ли комический эффект, подчеркивая ли реакцию взрослого, отстаивая ли собственную позицию, противостоящую позиции героя. Но это авторское присутствие настолько осторожно и ненавязчиво, что уловить его может лишь взрослый читатель, второй адресат Драгунского.

Таким образом, юмористический детский рассказ выполняет несколько функций. Во-первых, он развлекает своего читателя, как ребенка, так и взрослого, он призван создавать хорошее настроение, вызывать радостный смех. Высмеиваются детские «болезни роста», да и сам смех скорее юмористического характера, чем сатирического. Интересные ситуации жизненны и часто встречаются в реальной жизни, поэтому авторы подсказывают (исподволь и ненавязчиво) определенную модель поведения в том или ином случае. Но дидактика смягчена и отходит практически везде на периферию. И, конечно, остается актуальной и важной эстетическая функция. Все произведения разноуровневые в художественном плане, но планка, поднятая Носовым и Драгунским, очень высока, поэтому остальные авторы не просто продолжают их традиции, но и стремятся выглядеть не хуже. Две тенденции можно выделить в развитии детской юмористической прозы — игровую (Голявкин, Драгунский) и философско-лирическую (Носов, Драгунский), используя при этом разные возможности жанра юмористического рассказа.

Таким образом, жанр рассказа 1920–50-х гг. претерпевает ряд изменений и реализуется в таких жанровых модификациях, как рассказ — событие, рассказ — исповедь, рассказ — характер. Но при этом сохраняет основные черты жанра рассказа, выраженные в концентрированности и лаконизме повествования, сосредоточенности на действии, типизирующем героя, выявляющем его поступки и особенности характера. Особую роль играет юмористический рассказ, который закладывает новые традиции, которые будут актуальными для литературы второй половины XX в.

Глава IV. Система жанров научно–художественной книги

Еще одной важной составляющей детской и юношеской литературы явилось рождение научно–художественной книги, освещающей различные области научных знаний, помогающей ребенку сориентироваться в сложном мире сухих научных фактов, развивающая творческое воображение юного исследователя. Как утверждал С.Маршак на Первом Съезде Советских писателей, «ребятам нужна художественно–научная, географическая, историческая, биологическая, техническая книжка, дающая не разрозненные сведения, а художественный комплекс фактов»¹⁵⁹. И такая литература в короткие сроки была создана во многом под руководством Маршака. Эта область детской литературы оказалась востребованной, перспективной, она породила определенное количество жанрово–тематических разновидностей.

§ 1. Рассказы о вещах и профессиях

У истоков такого рода литературы стояли произведения В.Одоевского в русской и Г.Х.Андерсена в западной традиции. Литература 1920-х гг. сделала произведения такого типа самостоятельной областью, которая сначала входила в круг ребячьего чтения во многом благодаря журналу «Новый Робинзон» (1923–1925), где появлялись специальные разделы: «Мастеровой», «Сделай сам», «Лаборатория «Нового Робинзона», «Погляди на небо» и т. д. Этот журнал дал новую жизнь разделам, пришедшим из дореволюционной журналистики, преобразил их довольно существенно. Очерки о жизни животных и природы, по истории и географии содержались в журналах «Звёздочка», «Детское чтение». Журнал «Задуманное слово» предлагал своему читателю разделы «У рабочего стола», «Игры и ручной труд» и т. д. Маленький читатель нового времени оказался вовлеченным в серьезные области научного знания, ему открылись современные достижения науки.

С детьми на понятном им языке, на доступном им уровне стали общаться не столько писатели, сколько представители определенных про-

¹⁵⁹ Маршак С. Я. О большой литературе для маленьких // Маршак С. Я. Собр. соч. в 8 тт. Т. 6. М.: Художественная литература, 1971. С. 200.

фессий, отраслей знаний. Многие профессионалы, «бывалые люди», приходили впоследствии в детскую литературу через журнал «Новый Робинзон». Так, в этом издании начал свою литературную работу М. Ильин (настоящие имя, отчество, фамилия — Илья Яковлевич Маршак, 1896–1953), — вел рубрики «Химическая страничка» и «Лаборатория Нового Робинзона». Его задачей стало повествование о самых простых вещах, которые окружают ребенка с детства. Ильин выбирает универсальный жанр для восприятия непростого научного материала ребёнком — рассказ. Небольшой объём, простота стилистики, интересные факты, облечённые в динамично развивающийся сюжет как нельзя лучше отвечали запросам ребёнка. Писателю удалось соединить жанровые элементы энциклопедии, приключенческого жанра и научной статьи в жанре **рассказа-исследования**. Писатель создает занимательные истории о самых обыкновенных вещах, вовлекая ребенка в удивительное «путешествие по комнате». Прекрасным ясным и чётким языком, используя яркие, пластичные образы, Ильин воспроизводит истории повседневных вещей, оказывающихся под пером писателя таинственными и неожиданными: он повествует об истории освещения («Солнце на столе», 1927), часов («Который час?», 1927), письменности («Рассказы о книгах», 1928), автомобилестроения («Как автомобиль учился ходить», 1930). Впоследствии эти и другие произведения составили книги «Сто тысяч почему (Путешествие по комнате)» (1929) и «Рассказы о вещах» (1936). Доступность и информативность этих произведений, увлекательность и занимательность обеспечивают актуальность этих книг и в наше время.

Научно-художественная книга научилась говорить не только о результатах открытия, но вводит маленького читателя в самый процесс научного творчества. Такова расшифровка древнеегипетского папируса, написанного по-гречески в произведении С. Я. Лурье «Письмо греческого мальчика» (1930), для которого автор выбрал жанр **повести-исследования** со сложной сюжетной организацией. В книге даны краткие и точные сведения о папирусе, способах его изготовления, а также работы с ним современных учёных. Лурье на глазах читателя расшифровывает то, что написано в древнем папирусе. Автором папируса писатель делает древнеегипетского школьника Феона, обучающегося в греческой школе. Лурье намеренно приближает героя к читателю и по возрасту, и по типу поведения. На первый план выходит собственно исследова-

ние-расследование, состоящее из гипотез, логических предположений, сопоставительного анализа и авторских выводов. Параллельно тонко переданы эмоции героя — обида, радость, удовольствие, а также его поведение — притворство, угрозы и т. д. Автор и сам делает вывод о характере Феона и взаимоотношениях в семье героя: «Маленький Феон — хитрый мальчишка! Он думает, отец захочет избавить мать от неприятностей и захватит мальчика с собой в Александрию. Из письма ясно, что мальчик не боялся родителей: наоборот, он привык, чтобы родители его боялись»¹⁶⁰. Во второй части произведения автор воспроизводит историческую картину 1700-летней давности, воскрешая процесс обучения в египетской школе (объяснения учителя, система наказаний, способы заинтересовать ученика и т. д.), изображая путешествие в Александрию на корабле, само пребывание в столице Египта и нравы того времени. Таким образом, двухчастность повествования позволяет сначала провести исследование, а потом воссоздать его в художественных картинах научной гипотезы.

Особый вклад в развитие научно-художественной литературы внес Б.С.Житков (1882–1938). Основной темой, которая определила основу его творчества стала морская тематика — море, моряки, морские истории и легенды. Проблематика и жанровая организация этого типа повествования весьма разнообразна: тут и *приключенческий рассказ* о пиратах, о рабах на галерах («Черные паруса»), *рассказ-легенда* о каменном корабле («Элчан-Кайя»). Житков рассказывает и о современном дне кораблестроения, и восстанавливает его историю. Героем своих произведений он делает сильную, яркую личность романтического склада, способную бросить вызов стихии, выстоять перед её напором. Даже если человек погибает, он не становится побежденным, а остаётся победителем («Над водой», «Шквал», «Коржик Дмитрий» и др.). Даже в *сказках-случаях для самых маленьких* авторские симпатии на стороне сильных, смелых и находчивых («Храбрый утенок», «Кружечка под елочкой» и др.). Таким образом, Житков необычайно укрупняет человека, делает его центром вселенной, заставляет его повелевать окружающим миром, в том числе и стихией. Как справедливо утверждает И.Арзамасцева, «в центре его научно-художественного произведений всегда стоит творец науки и техни-

¹⁶⁰ Лурье С. Письмо греческого мальчика. М.-Л.: Учпедгиз, 1936. С. 24.

ки — человек. И читателя своего Житков заставлял проходить вместе с исследователем или изобретателем весь путь к неизведанному, показывая, сколь трудна дорога к вершинам человеческой мысли»¹⁶¹. Такая концепция человека была характерна для литературы 1920–1930-х гг. вообще.

Писатель отстаивает мысль об ответственности человека за свои поступки и поведение. Прежде всего это касается «морских» рассказов, где капитаны всех судов несут особую ответственность и перед пассажирами, и перед командой, и перед обществом, но главное — перед собственной совестью («Николай Исаич Пушкин», «Механик Солерно», «Под водой» и т. д.).

Писатель создаёт не только романтические истории, но и рассказывает, используя жанр *приключенческого рассказа*, охотничьи или морские байки о том, как обвели вокруг пальца ушлого жандарма-скорпиона («Вата»), как был посрамлён трусливый мичман, испугавшийся ручного леопарда Ваську («Сию минуту-с!»), или о том, как замучил своей благодарностью несостоявшийся утопленник своего спасителя («Утопленник»).

Автор с увлечением сообщает и о своих современниках, продолжая развивать традиции приключенческого рассказа. Так, в основу небольших по объёму рассказов на современную тему, объединённых в цикл «Что бывало», положены реальные факты — спасение горящего парохода («Пожар в море»), подвиг пожарного («Дым»), героический поступок красноармейца («Красный командир») и т. д. Все подобного рода рассказы — это рассказы про обыкновенных людей — врачей, капитане, почтальоне, о тех, кто честно выполняет свой профессиональный и общественный долг, служит людям абсолютно бескорыстно. Обращение к такому герою для Житкова — веление времени, ответ автора на запросы современной ему эпохи.

Житков не мог обойти вниманием и научно-технические проблемы. Доступно, популярно, доходчиво он объясняет маленькому читателю, что представляют собой явления и вещи привычные и знакомые («Телеграмма», «Кино в коробке», «Про эту книгу» и т. д.), а также приглашает ребенка к сотворчеству, предлагая ему собрать модель парохода или аэроплана, одеть картонную куклу и т. д. При этом используется жанр *рассказа-исследования*.

¹⁶¹ Азрамасцева И. Н., Николаева С. А. Детская литература. М.: Издательский дом «Академия», 2005. С. 359.

Адресатом Житкова становится любознательный, бойкий ребенок, в основном мальчишка. Ему интересно жить, он чрезвычайно активно познает окружающий мир, задает «Сто тысяч «почему?»». Сфера художественных интересов Житкова весьма широка: от азиатской экзотики («Про слона», «Как слон спас хозяина от тигра», «Мангуста» и др.) до весьма знакомого и близкого его согражданам («Про волка», «Беспризорная кошка», «Медведь» и т. д.). Однако в любом случае Житков стремится приблизить даже самый экзотический материал к российскому ребенку: макаку дарит одноклассник главному герою рассказа «Про обезьянку», русские моряки покупают у сингалезов пару обезьян орангов, за главой этой обезьяньей семьи закрепили типично русское имя – Тихон Матвеевич («Тихон Матвеевич»). В российском цирке появляется кенгуру-боксер, а у русского моряка – необычный зверек («Кенгура», «Мангуста»).

Ребенок с любопытством и интересом воспринимает новые для себя знания, впитывает неизвестную ранее информацию. Писатель часто апеллирует к богатому воображению ребенка, которое моментально «дорисовывает» все оставшееся «за кадром». Эта особенность – в основе *рассказа – фантазии* «Как я ловил человечков». Писатель не только показывает психологию ребёнка, который одушевляет пространство вокруг себя, но и доверяет ему вести повествование. Мальчику понравился стоящий на полке пароходик, и он придумывает целую историю, населяет пароходик маленькими человечками, придумывает им занятия. Житков – психолог тонко подмечает возрастные особенности ребенка. Его герой искренне верит в свои выдумки, а это способствует необдуманным поступкам мальчика – он разламывает не только красивую игрушку, но и уничтожает дорогую для бабушки память. Однако акцент в данном случае нехарактерен для детской литературы – он сделан не на раскаянии ребенка (хотя эта мысль здесь прослежена) и не на чувствах бабушки. Главное для автора – проследить развитие фантазии мальчугана, проанализировать его чувства, показать его чистый и наивный детский взгляд.

Эти же цели преследовал писатель, когда создавал необычное произведение – дневник-путешествие Алеши Почемучки – «Энциклопедию для четырехлетних граждан» – «Что я видел» (1938, посмертное издание). Повествование состоит из отдельных *рассказов-случаев* и *рассказов-наблюдений*, которые составляют единый цикл. Объединяющим

принципом оказывается образ повествователя, его психологические особенности, процесс освоения мира. Необходимость циклизации объясняется хроникальным типом сюжета. Рассказ ребёнка движется вслед за последовательно развивающимися событиями, которые он и комментирует.

Избирая в качестве главного героя четырёхлетнего ребёнка, автор придаёт повествованию непосредственность детского взгляда на жизнь. Житков, следуя за Маршаком, объясняет новое через уже известное, проводит смелые сопоставления и таким образом многое объясняет. Так, ребенок, впервые увидевший зверей в зоопарке, пытается описать их весьма своеобразно: «А это была за решеткой лошадь. И я думал, что на ней одеяло нашито. Потому что на ней желтые и черные полосы. А мама сказала, что никакого не одеяло, а это у ней шерсть так растёт. И сказала, что это зебра»¹⁶².

Дикобраз описан с помощью своего отличительного признака — иголок, которые «из него растут, прямо как прутья» (8), а ослик — как лошадка, «только у этой лошадки уши были очень длинные» (10).

Особенности детской речи тоже переданы довольно точно и психологически верно. Во-первых, нет синонимической вариативности, во-вторых, эмоции ребенка воспроизведены с помощью вопросительно-восклицательных конструкций:

<...> по берегу ходила одна птица. На маленьких ножках и очень толстая. У ней клюв очень большой. И под всем клювом кожа висит, как мешок. Я закричал:

— Ой, кто это? Кто это? (5–6).

Детской речи свойственно нагромождение разнообразных словесных конструкций, путанные длинные объяснения, воссоздающие изображаемое во всех подробностях: «...И все нас спрашивали. — Вы у зоосада выходите? Это потому, что они тоже хотели выходить. А если мы не выходим, так чтобы их вперед пустить. Там, в трамвае, очень много народу было. И надо пропускать, кому выходить. Нам надо было выходить, и нас пропускали» (5).

Речь ребенка органически вбирает в себя речь взрослых и преобразует ее. На помощь ребенку приходит сопряжение прямой и несобственно-

¹⁶² Житков Б. Рассказы для детей. М., 2003. С. 15–16. Далее произведения Житкова цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

прямой речи, являя собой не совсем правильную словесную конструкцию: «Бабушка стала меня целовать. И все говорила: — Ах ты, Алешенька! И что я совсем большой, и что сейчас пойдем, и что у нее кофе есть, и что пряники тоже есть. А мама сказала, что вот грибы. А бабушка сказала спасибо». (55).

Подмечены и воплощены и другие особенности детской речи, но самое главное — показан взгляд ребенка — ровесника читателя. Взрослому читателю раскрывается иное — в подтексте запечатлена характеристика взрослых героев (мамы Алеши, его бабушки, Матвея Ивановича, родителей Любы и т. д.), отмечены способы их воздействия на детей, особенности взаимоотношений взрослых и детей, обозначены недостатки взрослых, промахи их воспитания. Такой критический взгляд на уверенного в своей правоте взрослого был весьма смел и отличался новизной, под сомнение бралась необходимость взрослого жестко контролировать поведение ребенка, навязывать ему свои вкусы и пристрастия. Так, Алешина мама слишком строга к сыну, ее раздражает любое проявление личности ребенка. Даже в зоосаде она ведет Алешу смотреть слонов и слабо реагирует на его желание получше рассмотреть других животных. Неумение мамы что-либо объяснить сыну, прислушаться к нему скрыто за дежурной фразой: «Фу, какой ты скандальный!» (7). Черты характера мамы Алеши ярче проявляются в сопоставлении этого характера с другими образами (мамой Любы, Алешиной бабушкой и др.). И все же в основе повествования Житкова — раскрытие характера ребенка, усиленное познавательным аспектом — знакомством с окружающим миром. Вместе с другими писателями, создающими такой тип произведений, Житков стремится дать растущему сознанию духовную пищу, удовлетворить природную любознательность, заинтересовать увлекательной информацией, а также предложить ребенку пути для самостоятельных открытий.

Таким образом, информация о вещах и профессиях воплощена в русской детской литературе первой половины XX в. в жанре рассказа-исследования, рассказа-приключения, цикла рассказов-случаев, благодаря которым читатель вовлечён в непростые сферы научного знания, приблизился к современным достижениям в области науки. Собственно жанровыми чертами стали небольшой объём произведений, динамичный сюжет, имеющий, как правило, приключенческий характер, информативность и насыщенность рассказа энциклопедическими сведениями.

§ 2. Жанры литературы о животных

Появление природоведческой прозы в детской литературе связывают с именем Я.А.Коменского (1592–1670). Его учебник «Мир чувственных вещей в картинках (Видимый мир)» начал издаваться в России в 1768 г. и как учебник латинского языка, и как учебник родного языка. Начало развития собственно природоведческой книги З.А Гриценко связывает с журналом Н.И.Новикова «Детское чтение для сердца и разума», в котором печатались «очерки о природных явлениях и даже стихи, где описывались чувства, которые возникали у лирического героя от созерцания природы».¹⁶³

Активно начал развиваться этот жанр в русской детской литературе XIX века и проявил себя в рассказах В.Ф.Одоевского «Червячок» (1840), «Два дерева» (1840), рассказах К.Ушинского, Д.Мамина-Сибиряка и др. За рубежом литература о животных развивалась в первоклассных произведениях А.Брема, Э.Сетона-Томпсона, Дж. Лондона, Р.Киплинга и др., объединённых в систему жанров природоведческой книги: описательная зоология, анималистическая сказка, этологический и приключенческий рассказ.

Русская литература создала свой золотой фонд книг животного эпоса. Таковы произведения А.И.Куприна, чьи традиции плодотворно использовали и В.Бианки, и Е.Чарушин, и М.Пришвин. Особенно отметим созданные Куприным «портреты» героев-животных, воспроизведение их внутреннего мира (преданность человеку, свободолюбие и т. д.). Используя ролевое письмо, Куприн, а вслед за ним Саша Черный и И.Шмелев, создали уникальные произведения, написанные от лица собак и воспроизводящие особенности психологии этого животного (И.Шмелев «Мой Марс», А.И.Куприн «Сапсан», Саша Черный «Дневник Фокса Микки»).

Однако начиная с 1920-х гг., русская литература о животных поднимается на качественно новый уровень. Как отмечает А.И.Смирнова, «в русской литературе XX в. всё более усиливаются нравственно-философский аспект в раскрытии темы природы»¹⁶⁴. Причину этого исследователь видит в том, что «на развитие художественной натурфилософии

¹⁶³ Гриценко З.А. Детская литература. Методика приобщения детей к чтению: Уч. пособие для студ. фак. дошк. воспитания высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 134.

¹⁶⁴ Смирнова А.И. Русская натурфилософская проза второй половины XX века. М.: Флинта: Наука, 2009. С. 5.

XX века повлияли достижения русской философской мысли рубежа XIX – XX веков, идеи космизма (И. Киреевский, В. Соловьёв, Н. Фёдоров, П. Флоренский, Н. Лосский), научные открытия начала века (к течению русского космизма были близки К. Циолковский, В. Вернадский, А. Чижевский)¹⁶⁵.

В развитии русской природоведческой литературы обозначились две тенденции. Первую можно сформулировать как «преобразование природы». Эта позиция объясняется пафосом революционного переустройства мира. Маршак с восторгом писал о такого рода литературе, видя в ней смелость и дерзость мысли и действия: «Книга эта – о переделке природы, о постройке новых рек <...> о завоевании пустыни и тундры, о том, как люди идут по следам геологических процессов и поисках богатств, скрытых в земле»¹⁶⁶. Исследователи видят в этой тенденции «милитантный дискурс “колонизации” природы с идеологической опорой на такие понятия, как “освоение”, “покорение”, “преобразование” и “завоевание”»¹⁶⁷.

Другой тенденцией становится взгляд на природу как на уникальную, цельную, разумно устроенную систему, которая становится необычайно хрупкой и уязвимой, если в её законы начинает вмешиваться человек. Ряд писателей поняли свою задачу как необходимость познакомить своего читателя с законами этой системы и по возможности уберечь человека от необдуманных активных действий. Примечательно, что в детской литературе за такую задачу взялись не только художники, но и ученые – профессионалы, представители разных отраслей науки – биологи, дрессировщики, работники зоопарка и т. д. Как справедливо утверждает Рудова, для этих писателей «природа была любимым домом, а не полем битвы, поэтому и книги, написанные ими, были живыми и свободными, “причащали” детей к пониманию природы, к чуткости и доброте»¹⁶⁸.

Одним из первых пришел в детскую литературу ученый-биолог В. В. Бианки (1894–1959), на чьих произведениях до сих пор вос-

¹⁶⁵ Там же. С. 5.

¹⁶⁶ Маршак С. Я. О большой литературе для маленьких // Маршак С. Я. Собр. соч. в 8 тт. Т. 6. М.: Художественная литература, 1971. С. 230.

¹⁶⁷ Рудова Л. В. Экологическое сознание советской детской литературы 1930-х гг. // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е – 1930-е гг). Указ. соч. С. 153.

¹⁶⁸ Там же. С. 160.

питываются дошкольники и младшие школьники, чьи произведения до сих пор вызывают интерес и востребованы самим ребенком. Писатель соединил художественную традицию создания книги о животных с новыми научными открытиями в области биологии: орнитологии, зоологии, ботаники и собственным охотничьим и житейским опытом и облёк этот материал в оригинальную жанровую форму, сразу совершив прорыв в области литературы.

Бианки приходит к разновозрастному читателю. Его читателями становятся и дошкольник, и младший школьник, и младший подросток. Отталкиваясь от потребностей такого адресата, Бианки расширяет горизонт читательских ожиданий и создаёт целую систему жанров природо-ведческой литературы. Писатель активно использует жанровую палитру современной ему взрослой литературы, продолжает традиции классики (прежде всего русской) и создаёт собственную оригинальную систему жанров. Сам Бианки определяет их как «сказки-несказки». С этим определением соглашаются многие исследователи, в частности, З.Гриценко, которая находит эту жанровую разновидность и у других писателей¹⁶⁹. Однако в случае с Бианки очевидна жанровая неоднородность его произведений, включающих, по наблюдениям Е.О.Путиловой, шутки, диалог, детектив, загадки, игры-путешествия, театральные представления и даже романы¹⁷⁰.

Для ребёнка 4-5 лет предлагается необычный **рассказ — загадка**, который явлен как игра — исследование, насыщенный познавательным материалом: птички хвастаются друг перед другом своими клювами («Чей нос лучше?», 1923), жаворонок снизу, с земли, с непривычного для него ракурса угадывает своих знакомцев («Чьи это ноги?», 1923). Сам автор предлагает послушать лесной концерт и рассказывает, «кто чем поет?» (1923). Естественно-научная информация облечена в познавательную игру с маленьким ребенком, который учится видеть, слушать, познавать окружающий его природный мир. Загадки «содействовали активизации познания окружающего мира, формировали навыки

¹⁶⁹ Гриценко З. Указ. изд. С. 141.

¹⁷⁰ См.: Путилова Е. О. Всё сущее — увековечить» (О прозе Виталия Бианки) // Материалы научно-практической конференции «Виталий Бианки — писатель, учёный, педагог» 14–15 февраля 2005 г. Великий Новгород: МУК «Городские библиотеки», 2005. С. 11.

логического мышления, развивали наблюдательность»¹⁷¹, хотя жанр рассказа-загадки, реализовавшийся в творчестве Бианки, выводит на первый план познавательный момент.

Для более старшего возраста (6–7 лет) Бианки создаёт произведения другого типа — с расширенным повествовательным началом, динамичным сюжетом, необычайно насыщенным познавательной информацией, с быстрой сменой кадров. Пространственная или временная протяжённость такого произведения напоминает экскурсионное путешествие и позволяет определить его жанр как *рассказ-путешествие* (рассказы «Хвосты» (1923), «Приключения муравьишки» (1935), «Мышонок Пик» (1923) и др.). Как правило, в такого рода произведениях выделен центральный персонаж, выполняющий функцию наблюдателя-повествователя и одновременно являющийся непосредственным участником всех перипетий, происходящих у него на глазах. Так, Жаворонок, вернувшийся в родные края, целое лето наблюдает за жизнью семейства серых куропаток — семейства Подковкиных («Оранжевое горлышко», 1937), Синичка Зинька с помощью Старого Воробья познает своеобразие каждого времени года, учится узнавать его «в лицо» («Синичкин календарь», 1945), с помощью надоеды и приставалы Мухи, от которой все желают избавиться, читатель узнает о назначении хвостов у различных животных и рыб («Хвосты», 1923). Приключения Мышонка, молоденькой Ласточки-береговушки, храброго Паучка и любопытного Муравьишки вводят читателя-ребенка в разумно устроенный мир знакомой фауны («Приключения Муравьишки» (1935); «Паучок-пилот» (1927), «Лесные домишки» (1923), «Мышонок Пик», 1923), рассказывают об особенностях бытования каждого из героев-животных. Таким образом, жанровыми признаками рассказа-путешествия становятся описание достоверных сведений, малоизвестных читателю; в форме заметок дана информация об окружающем мире, об особенностях повадок, поведения, питания разных видов животных. При этом «герой-путешественник, в отличие от “чисто” литературного персонажа, существенно не меняется на протяжении повествования»¹⁷².

Произведения Бианки имеют огромное воспитательное значение. Во-первых, они прививают бережное отношение к природе, ко всему

¹⁷¹ Зуева. Т. В. Загадка // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред., сост. А. Н. Николюкин. М.: НПКи Интелвак, 2001. С. 234.

¹⁷² Буландин Д. М. Путешествие. // Там же. С. 839.

живому; во-вторых, писатель чётко обозначает собственную позицию: искреннее сочувствие у читателя вызывает маленький и слабый (только что оторвавшийся от матери мышонок, улетевший на желтом листике далеко от своего дома маленький Муравьишка, потерявшаяся ласточка). Бианки активно использует антропоморфизм и наделяет своих героев человеческими качествами: дружбой, взаимовыручкой, стремлением помочь другому: Жаворонок предупреждает семейство Подковкиных о грозящей опасности, Муравьишку выручают все насекомые, Чик и Чирика совместно с другими птицами спасаются от Кота и выводят птенчиков («Красная горка», 1923). И лишь ретивый молоденький Щенок из рассказа «Первая охота» не в состоянии справиться ни с одним противником — ведь он охотится на них, а авторские симпатии не на стороне подобных персонажей. Однако эти элементы антропоморфизма Бианки использует весьма и весьма осторожно, он за научно обоснованное, биологически выверенное изображение реальности.

Особняком в творчестве Бианки стоят произведения, ассоциирующиеся с русской народной сказкой. В общих чертах эти произведения напоминают известные народные сюжеты. Уже не звериное общежитие или перипетии путешествия Колобка занимают сказочника, а изображенные крупным планом портреты животных, их взаимоотношения с другими обитателями леса, их повадки и манеры. Внешний сюжет, напоминающий хорошо известные маленькому читателю произведения, вызывает особый интерес, так как сказка на глазах обретает черты реальности, а реальность становится похожей на сказку («Теремок», 1923; «Лесной колобок — Колючий Бок», 1953; «Лис и Мышонок»). Вместе с тем сказочная составляющая тоже присутствует, поэтому можно говорить о жанре *этологической*¹⁷³ *сказки*.

Народное мифотворчество легло в основу сказок-легенд о происхождении той или иной особи, об их окрасе и особенностях поведения. Легенды о смелой и мужественной птичке Люле, благодаря которой появились на нашей планете острова, о том, почему на спинке бурундучка пять темных полос, о гордыне и хвастливости Хоттын-Лебеда, погубивших его, способны сохраниться в гибкой детской памяти и дать объяснение тому, что и объяснено научно быть не может. Эти произведения

¹⁷³ Этология — наука о поведении животных.

способны удовлетворять живой интерес ребёнка, а сказочный антураж делает их рецепцию более доходчивой и занимательной («Люля», «Кузьяр-Бурундук и Инойка-Медведь», «Глаза и Уши», «Терентий-Тетерев» и т. д.), они коррелируют с научными объяснениями и гуманистическими мотивировками. Сюжеты восходят к мифам северных народов о происхождении того или иного животного или явления, но содержат прочную природоведческую основу.

Социализация ребёнка в 1920–30-е годы побудила Бианки создать художественно-познавательное произведение в виде популярных в то время жанров публицистики: *очерка, репортажа, газетной статьи* и т. д. Эти жанры входят в состав «Лесной газеты на каждый день». Книга выросла из материалов особого отдела журнала «Воробей» (1924) и стала отдельным произведением в 1928 г., но автор возвращался к этой книге в переизданиях вплоть до конца 1940-х годов. «Лесная газета на каждый день» содержит энциклопедические сведения о жизни леса Центральной России. Бианки наследует лучшим традициям народной календарной поэзии, произведениям русских писателей («Посолонь» А. Ремизова, рассказы Л. Н. Толстого и др.). Бианки концентрирует внимание на неожиданных вопросах, провоцируя развитие воображения читателя: как и чем дышит цыпленок, находясь в яйце, какие звуки воспроизводят те или иные насекомые или птицы, как живут рыбы в замерзшей реке, зачем нужен корове особый маникюр и т. д. Показаны особенности каждого календарного сезона, своеобразие звериных привычек и повадок. «Потайная» жизнь растений преподаны в книге с помощью традиционных газетных жанров: телеграмм, очерков, писем читателей, объявлений и т. д.

Рассказы и повести для детей среднего и старшего школьного возраста написаны в *жанре философского рассказа*. В рассказах такого рода повествователь описывает события, акцентирует внимание на бытовых вопросах, дает нравственную характеристику изображенному. Непременная черта повествователя — равнодушное личностное отношение. В произведениях В. Бианки пейзаж как таковой встречается редко, но в такого рода произведениях он имеет онтологический смысл, создает образ среды обитания. Оптимально художественно выполнены, на наш взгляд, вечерние зарисовки и изображение предгрозового затишья природы. На первый план выходят не столько цветовая и звуковая палитры пейзажной картины, сколько рецепция наблюдателя: «Прекрасны

были горы, окутанные легкой разноцветной дымкой заката. Прекрасен был Чарыш, синий и прозрачный до дна. Дикой силой, несказанной красотой дышала вокруг меня первобытная природа, рождая в душе тысячу мыслей, видений и безотчетных чувств. Но все-таки главным в тот тихий вечер оставалась тишина: слишком уж беззвучная и, может быть, потому — тягостная»¹⁷⁴. («Она»). Природа осмыслена как бытийная константа, что очевидно в ряде эпизодов. Так, в ситуацию напряженного ожидания охотником зверя природа привносит элегическую тональность. Описание природы не ослабляет динамику сюжета, придает ему эмоционально-эстетическую коннотацию: «Волшебная картина была у меня перед глазами: мрачно темнел уже весь облетевший лес, а рядом свежо и радостно блестели молодые всходы. Какая сказочная встреча весны с глубокой осенью! Да и все кругом, казалось, жило в сказке: все кусты и деревья, и древние — со дна ледникового моря — камни, кой-где угрюмо сутулившиеся в поле. Колдовской свет луны наполнял светлую ночь тайнами, ворожил, тревожил — вызывал призраки» («Ночной зверь», 54).

Бианки — мастер детали, конкретики. Например, природа соловьиного яичка показана через наращивание уточняющей информации в сочетании с художественной изобразительностью (эпитеты, сравнения): «Яичко было прекрасно, как жемчужина, вытянутой, удлинненной, совершенной формы. Сияющая, оливкового цвета живая жемчужина! Цвета свежих ивовых листьев <...> Внутри нее теплилась маленькая жизнь — неведомая, таинственная, еще не готовая родиться на свет. Просвечивала и мерцала сквозь тонкую хрупкую оболочку нежно-нежно розовой теплотой. <...> Розовое и оливковое составляют одно целое, но чудесным образом не сливаются, существуют сами по себе: розовое — чтобы в свой срок превратиться в крылатое, поющее живое существо; оливковое — чтобы исчезнуть, рассыпаться в прах после его рождения» («Розовое и оливковое», 45–46). Главный вывод, к которому приходит практически в каждом произведении В. Бианки, сводится к следующему: только живая природа прекрасна; вмешательство человека разрушительно для природы; его задача — наблюдать и познавать; природа подсказывает верные решения и является источником эмоционального восприятия мира («Над землей», «Ласковое озеро Сарыкуль», «Морской чертенок», «Чайки на взморье»,

¹⁷⁴ Бианки В. В. Рассказы. М., 2001. С. 132. Далее произведение цитируется по этому изданию с указанием в скобках страницы.

«Цветная ночь», «Черноголовка», «Уммб!», «Неслышимка»). Например, стоит разбить птичье яичко — исчезнет гармония розового и оливкового, не услышишь прекрасной соловьиной песни; рана лебедя обрекает его на гибель («О Аулей, Аулей, Аулей!») и т. п. Люди, чувствующие биологические законы природы, способны раньше ученых и точных приборов узнать о природных катаклизмах и аномальных явлениях («Она»).

Произведения Бианки двухадресны. Если малыша привлекают занимательный сюжет, интересная информация, то более взрослого читателя — сильные характеры, острые ситуации, приключенческий характер интриги, романтический конфликт. Бианки создает для такого читателя специальные произведения, которые окутаны тайной, романтическим флёром, загадкой. Автор снабжает эти произведения философскими раздумьями о жизни и её нравственных законах, увеличивает удельный вес пейзажных картин, осложняет повествование ретроспективными фрагментами. Все это вместе создает оригинальный художественный мир, востребованный читателями разных возрастов и разных поколений. Среди «бывалых» людей, пришедших в детскую литературу в 1920-30-е гг. были и работники зоопарка, которые увлекательно и в доступной форме рассказывали о своих питомцах, используя разные жанровые возможности рассказа. Прежде всего, это рассказ-портрет. Индивидуализация персонажей-животных, показ динамики их развития, фиксация повадок, привычек, азы дрессуры — приручения эффективно воздействуют на маленького читателя в рассказах-портретах О.В.Перовской (1902–1961). Она представила не только ярких представителей того или иного класса, группы животных, но и показала конкретный характер, индивидуальное «лицо» своего героя, особенности психологического склада того или иного животного. Отбор персонажей и сюжетных ситуаций обусловлен личными воспоминаниями и наблюдениями автора («Ребята и зверята», 1925; «Необыкновенные рассказы про обыкновенных животных», 1939; «Васька», 1941; «Джан — глаза героя», 1958 и др.). В центре повествования — перипетия героя. Под несколько другим углом зрения рассмотрены питомцы зоопарка у В.В. Чаплиной (1906–1994).

Чаплина делает акцент на взаимоотношениях человека и животного, она подчеркивает родственную связь между ними, особенно между звериными и человеческими детенышами: бутылочки, соски, чёткий режим, игры и многое другое объединяет ребят даже с дикими животными,

используя при этом рассказ-воспитание, объединённые общими героями и событиями в циклы. Чаплина через все произведения проводит мысль о необходимости индивидуального подхода к каждому живому существу, причем в основе этого подхода лежат два основных принципа — ласка и строгость. В книге «Питомцы зоопарка», составленной из рассказов, написанных в 1930–1950-е гг., автор подробно представляет маленькому читателю весь сложный процесс воспитания или перевоспитания того или иного хищника, сообщает о трудностях этого непростого и кропотливого процесса. Однако информативный материал органично сопряжен с воспитательной задачей. Маленького читателя привлекает не столько экзотичность героев (лев, обезьянка, белый медведь и т. д.), сколько занимательный рассказ о его воспитании, сопоставление процесса воспитания звереныша и собственно ребенка — читателя, а также весьма занимательный аспект — узнавание особенностей, повадок подопечных автора.

Автор и повествователь слиты воедино — таким образом, преобладает автобиографический аспект в развитии сюжета — повествуется о тех персонажах, с которыми Чаплина работала в зоопарке. Автор создает рассказы о животных двух типов, этим обусловлена композиция книги. Первая часть «Мои воспитанники» содержит портретные главы о тех животных, которых Чаплиной приходилось выхаживать и выкармливать в домашних условиях. Автор воссоздает индивидуальные характеры львицы Кинули, гепарда Люкса, обезьяны Малышки, белого медвежонка Фомки и других. Частые мотивы рассказов — приручение, возмужание, воспитание звереныша. Занимательны превращения «маленького, желтенького, похожего на теленочка, с большими, как у осла, ушами, с вытянутой мордой»¹⁷⁵ лосенка Лоски в серого, белоногого могучего красавца зверя или дальнейшая судьба того или иного животного.

Вторая часть «Питомцев зоопарка» содержит небольшие рассказы-события о зверях, выстроенные по традиционному образцу рассказов о животных, в основе которых необычный случай, интересная история (о приключениях геккона, о приручении кровожадного хорька, о возвращении из леса в клетку зоопарка волка Каскыра, о необычном воспитаннике кошки Мурки — черненьком лисенке Угольке т. д.). Обрамляют

¹⁷⁵ Чаплина В. В. Лоська // Чаплина В. В. Питомцы зоопарка. М.: Издательство НТР «Гиперокс», 1977. С. 113.

эти рассказы сообщения о предыстории героев и их дальнейших судьбах. Повествование идет уже не от первого, а от третьего лица, что дает возможность выписать характеры служителей, зоотехников, врачей, заведующих различными секциями. Каждая глава оказывается законченным повествованием с четко оформленной структурой. Язык произведений Чаплиной адекватен восприятию даже маленькому ребенку. Специфический угол зрения на взаимоотношения человека и животного присутствует в книге 1927 г. «Мои звери» В.Л. Дурова (1863–1934), основателя знаменитой цирковой династии дрессировщиков. Она состоит из отдельных рассказов-случаев о животных, в которых учтена специфика детской впечатлительности, проявились профессиональные знания автора об инстинктах животных и их потенциале послушания. Знакомые по народным сказкам хитрющая лиса и умный еж обретают яркую индивидуальность. Дуров описал различия повадок и поведения у лис Вихря, Желтка, Белочки и Патрикеевны; как можно обуздать дикий нрав Михаила Иваныча Топтыгина; чему и как можно научить нервных пугливых ежей и как сделать из лесных жителей талантливых артистов (ежи Рукавица и Катушка).

В основе повествования не столько вымысел, сколько реальный факт: свинья превращается в прилежную ученицу и становится известной артисткой и отважной «летчицей»; собаки обучаются и проявляют способности, превосходящие знания ребенка (главы о собаках Каштанке, Бишке, Запятайке). Воспроизведено сценическое действие, которое складывается из двух составляющих: игра животных–актеров и труда дрессировщика. Описана репетиционная и сценическая жизнь «артистов»: крыс, слона, морских львов, обезьяны и др. Сам автор предстает в книге в нескольких ипостасях — это и увлеченный рассказчик, и умудренный жизненным опытом профессионал, и ученый-экспериментатор, и фокусник, и биолог, сообщающий о повадках различных животных, и автор занимательных сюжетов. Рассказы приоткрывают и сложную, полную интриг, зависти и мести жизнь циркового закулисья (главы о Чушке-Финтифлюшке, Медведе Михаил Иваныче). Образ автора-повествователя объединяет сюжеты, усиливает достоверность изложения материала. Автобиографические факты придают тексту черты лирического откровения. Во второй половине XX в. продолжает традиции Дурова его внучка Н.Ю. Дурова (1934–2007).

В литературном наследии Дуровой проблема воспитания животных, их дрессуры — один из центральных аспектов. Во-первых, она рассказывает о том, как воспитывали её саму. Во-вторых, делится методами дрессуры животных и воздействия на зрителя-ребёнка. Среди своих воспитателей Дурова называет любящих родителей. Немаловажным оказывается их отношение к профессии и животным цирка. С позиции взрослого человека она рассуждает о разнице дидактических приёмов матери и отца. Писательница оценивает строгость и жёсткость Ю. Дурова как необходимое качество воспитателя-дрессировщика. Отец строг и требователен к родной дочери: она продолжатель династии Дуровых, а подопечные животные не прощают даже малейших ошибок: «Думаю о воспитании. Ищу свой метод <...> Она должна вырасти сильной и бесстрашной. Если с детства ей привьётся вера в животных-друзей, значит, вырастет настоящий дрессировщик»¹⁷⁶. Дурова видит иную манеру воспитания у мамы: она мудра и терпелива, понимает возрастные особенности юной дочери-дрессировщицы. Она — советчица мужа, и в ней соперничают наставница и мать. Дурова вводит в повествование образы реальных персонажей эпохи. В частности, описывает свою дружбу с Н.П.Кончаловской, которая привила ей литературный вкус.

Автор выделяет эту проблему как одну из важных и меняет тип повествования. Объективное изображение последовательного событийного ряда сменяется взволнованной речью. Повествователь подчёркивает особую важность отстаивания самобытности русского языка тогда, когда страна боролась с фашистской армией. «Военные годы столкнули поэтессу с нами, и поселилось в цирке необыкновенное чувство гордости за звучное, родное слово, что каждый вечер произносилось с манежа, будто с трибуны»¹⁷⁷. Номер с солдатским сапогом и пеликанами, отбирающими ружьё у человека, подкреплённый стихами Кончаловской, коррелировал с боевым пафосом. Война описана как условие воспитания чувств, взросления. Показаны гибель жеребёнка Малышки, похороны на отцов друзей, разрушенные города, бомбёжки и голод. Дурова не ограничивается рассказом о трагических событиях, изображает наиболее зрелищные эпизоды, которые насыщены эмоциональным отношением автора к про-

¹⁷⁶ Дурова Н.Ю. Гармония доброты. М.: АСТ: Зебра Е., 2007. С. 13.

¹⁷⁷ Там же. С. 52.

исходящему. Так, ярким впечатлением оказалась воздушная атака «весёлого хищника» – немецкого лётчика, со смехом расстреливающего людей и цирковых животных в упор: «Вокзал близко — подать рукой. Опять бомбёжка. Отец охрип от криков <...> Животные шарахаются в стороны. <...> Над нами три самолёта. Фашисты. Вот они близко. Мне кажется, что я вижу лётчика. Он улыбается. Нет, кривится от смеха, и прищур у него — гепарда»¹⁷⁸. Дурова, прибегая к сопоставлению, укрупняет портретную деталь, отражающую хищническую природу фашиста. Воспитательная деятельность Дуровой направлена прежде всего на животных. Она выработала собственные методы дрессуры: наблюдение за привычками, изучение физиологических особенностей, воспитание у подопечных определённых манер и норм поведения. Уходит изначальный сакральный взгляд на животное, утрачиваются сказочная и басенная характерология. Остается лишь взгляд наставника, методы коррекции поведения. Как В.Дуров, Н.Дурова делится впечатлениями от общения с животными.

Рассказы эмоциональны и автобиографичны. Однако из своего богатого циркового опыта она выбирает только те случаи и ситуации, которые наиболее точно отражают особенности ее характера, в основе которого — любовь, жалость, забота, милосердие: «...Я ищу золотой ключик! Тот заветный, который может распахнуть любое сердце ученика<...> А найти этот ключик можно в самой себе, в своем характере. Быть терпеливой, доброй, разумной и помнить завет бабушки Дурова: “Забавляя – поучать!”»¹⁷⁹. Например, она не может примириться с тем, что сломавший конечность косуленок станет живым завтраком для питона. Сюжет и сопровождающая его ретардация преподают модель поведения («Как появилась у меня звериная семья»). В повествования введены и комические детали («Усыновление продолжается»). Особый тип рассказа о животных представлен в творчестве Е. И. Чарушина (1901–1965). Талант иллюстратора, профессионального художника Чарушин соединил с писательской деятельностью. Если в детскую литературу вначале пришел художник, иллюстрирующий книги В. Бианки, С. Маршака, М. Пришвина, то затем, в конце 1920 — начале 1930-х годов, стали выходить самостоятельно написанные Чарушиным рассказы о животных. **Рассказы-кар-**

¹⁷⁸ Там же. С. 49.

¹⁷⁹ Дурова Н. Ю. Мой дом на колёсах. М.: Дрофа-Плюс, 2004. С. 83.

тинки «Вольные птицы» (1929), «Птенцы» (1930), «Животные жарких стран» (1935) и др. сменялись небольшими *рассказами-портретами* о том или ином животном. Как правило, это портретные зарисовки познавательного характера, отличающиеся мягким юмором, лиризмом («Васька, Бобка и Крольчиха», «Зверята» и т. д.). Позже появились произведения, позволившие говорить об индивидуальном почерке Чарушина, написанные в жанре рассказа-случая. Главными героями произведений Чарушина обычно выступают малыши — звери и дети. Чарушин создал циклы небольших рассказов, объединенных общим героем (о котенке Тюпе, о щенке Томке и т. д.). Героями книжек Чарушина становятся лесные жители (лисята, волчонок, медведь, одичавшая кошка Маруська) и обитатели зоопарка. По мере развития творчества Чарушина усиливается педагогический аспект. Автор сообщает любознательному читателю, как и чему звери- родители обучают своих детенышей, как проходит сам процесс воспитания, подсказывает ребенку определенный тип поведения с животными. Эмоциональный настрой автора, его писательская позиция предлагают ребенку-читателю посочувствовать герою, попавшему в беду, порадоваться его успехам. Природоведческая книга второй половины XX в. все больше отделяется от фольклора. Вместе с тем она наследует традиции первой половины века.

1. Литература продолжает философски осмыслять место человека в природном космосе, лирически воспевать красоту и самобытность природного мира, просвещать читателей.

2. Литература о природе данного периода идет за литературно-философской гуманистической традицией. Роль человека определена — это близкое природе явление, но живущее по своим законам, в своем мире, отделенном от стихии природы. Вместе с тем человек разумен, он обладает знаниями, навыками, рассудком. Этим он отличается от представителей царства природы. Он не богочеловек, который видоизменяет морфологию природы; он изучает ее и покровительствует ей. Как отмечает

3. А.Гриценко, «главной проблемой природоведческой литературы является нравственная проблема взаимоотношений человека с природой <...> детская литература ставит перед собой задачу формирования нравственного отношения человека к природе, отношения, при котором человек выступает существом разумным, берегущим природу, знающим

особенности её развития, ощущающим себя частью природы, умеющим разумно пользоваться её богатствами»¹⁸⁰. Технократические задачи времени уступили место пониманию универсалий бытия и осознанию себя элементом Вселенной. Как справедливо утверждает Киселёв, во второй половине XX в. «научно-технический оптимизм начал заметно уступать чувству всеобщей и серьёзной обеспокоенности состоянием естественного окружения, претерпевшего усиливающийся прессинг прямых и побочных влияний человеческой деятельности»¹⁸¹.

4. Основным жанром повествования о природе остаётся рассказ. Проявились такие жанровые коннотации, как рассказ-наблюдение, рассказ-исследование. Эти жанровые разновидности всё больше обретают самостоятельность, они направлены на отбор материала, рассмотрение его в динамике и системности. Наиболее ярко **рассказ-исследование** представлен в творчестве Н.И.Сладкова (1920–1996), который представлял особую ленинградско-петербургскую литературную школу и во многом являлся продолжателем традиций природоведческой прозы В.В.Бианки. Так, в подражание главному труду В.Бианки в детской литературе («Лесная газета») Н.Сладков выпустил своё **энциклопедическое** произведение — «Подводную газету» (1966).

Это было развитие методов и способов подачи материала, разработанных В.Бианки. Как и М.Пришвин, и В.Бианки, Н.Сладков делает акцент не на самом акте убийства животного, а на красоте окружающего мира, гармоничности его и особой уникальности его составляющих, которые надо постоянно изучать. Выделены наиболее яркие и привлекательные детали. Эстетический момент тесно связан с дидактикой – все повествование подчинено достаточно традиционной идее — показать хрупкость природы, ее красоту, силу, тесную связь с человеком, чье покровительственное отношение должно быть весьма осторожным, разумным и продуманным.

Примечательно, что охотник Сладков очень быстро становится фотоохотником. А убийство зверя или птицы воспринято как беда. Даже взять добычу сразу не получается: «Фазана я подстрелил еще осенью. Нагнулся, чтобы взять его, и не могу: руку боюсь обжечь! Перо блестит медью, брон-

¹⁸⁰ Гриценко З.А. Детская литература. Методика приобщения детей к чтению: Уч. пособие для студ. фак. дошк. воспитания высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 144.

¹⁸¹ Киселёв Н.Н. В гармонии с природой. Киев, 1989. С. 8.

зой, пурпуром. Жар-птица, да и только»¹⁸². («Фазаний букет»). Рассказы и сказки Сладкова выстроены по общему принципу: в центре повествования — ситуация, которая содержит интригу, загадку. Обрамляет рассказ познавательная информация, проникнутая личностным авторским участием, опирающаяся на знания о жизни животного мира. В произведениях часто присутствует развязка, приоткрывающая завесу над тайной. Интересные сведения получены не простым информативным способом, а почти детективным методом, что обнаруживает ориентацию автора на возраст читателя.

Таким образом, повествовательный момент сопряжен в творчестве Сладкова с психологическим и нравственно-дидактическим. По Сладкову, главный принцип человека, пришедшего в лес, должен быть «не навреди», не вмешивайся, а наблюдай и анализируй. Книги Сладкова приглашают к размышлению самую разную читающую публику, но в основном это дети старшего дошкольного и младшего школьного возраста. Жанр **рассказа-наблюдения** представлен в творчестве Э.Ю.Шима (настоящая фамилия — Шмидт, 1930–2006), чьи произведения рассчитаны на ребёнка 6–8 лет. В основе рассказов Э.Шима — удивительная и в то же время вполне обыденная жизнь леса. Основа повествования Шима — наблюдение и создание определённого эмоционального настроения. Шим не просто показывает своеобразие природы и лесных обитателей, но убеждает читателя в необходимости сберечь и сохранить те богатства, которые таит в себе природа (рассказ «Береги!»). Он должен понять законы, по которым живет лес, только тогда природа откроет некоторые свои секреты, пригласит к себе, спасет в ненастье и подарит ощущение счастья.

Нельзя обойти вниманием удивительно красивые пейзажные зарисовки, которые создает автор. Каждое слово, каждый штрих дышат любовью и восхищенной преданностью автора родным просторам. Как профессиональный архитектор (Э.Шим окончил архитектурно-художественное училище в 1950 г.), художник выстраивает объемную образную картину, населенную необычайно характерными персонажами: любопытной метличкой-поденкой, непослушными мышатами, сбежавшими от мамы; ловким рыболовом-медведем и т. д. Как и В.Бианки, Шим заинтересовывает ребенка новой информацией, интересным поворотом

¹⁸² Сладков Н. И. Бежал ёжик по дорожке: Рассказы и сказки. М., 2005. С. 8.

сюжета, яркостью красок, но всегда остается некоторая недосказанность, что вызывает заинтересованность адресата и стимулирует развитие воображения ребенка.

Нередки в рассказах Шима философские идеи и логические выводы. Герои Шима делятся с его адресатом умозаключениями о круговороте жизни в природе («Снег и Кисличка»), о месте каждого живого существа («Цветной веночек»), о цене жестокой неосторожности («Белый хвостик») и т. д. При этом в рассказах нет назидательности, явное авторское присутствие сведено к минимуму. Шим использует ролевое письмо, герои высказывают свои взгляды напрямую, что коррелирует с такой спецификой текстов, как «ролевые» сюжеты, изложенные от «лица» его персонажей («Приключения зайца», «Весна», «Слепой дождик» и т. д.). Познавательный аспект оказывается центральным в творчестве Г.Я. Снегирева (1933–2004), мастера короткого **рассказа–наблюдения, рассказа–зарисовки** об интересных эпизодах из жизни человека. В основе рассказов — встречи с животными разных природных ареалов: средняя полоса России, Средняя Азия, Арктическое побережье, Алтайский край. Снегирев описывает собственный процесс познания того или иного явления: как построена бобровая хатка или почему дикобразу легко обмануть охотников («Умный дикобраз», «Бобровая хатка»), в чем своеобразие жизни пингвинов («Про пингвинов») или рыб («Пинагор») и т. д.

Он исследует поведенческие инстинкты животных, наблюдает за их повадками, изображает повседневные хлопоты и заботы зверей и птиц как что-то увлекательное и в то же время насущное и необходимое, проводит смелые параллели между животным миром и жизнью людей. Природоведческая тематика приобрела оригинальное звучание в творчестве С. В. Сахарнова (1923–2010). Профессиональный моряк, Сахарнов основной темой сочинений делает жизнь моря. Он описывает обитателей морей, но для автора важен и человек, особенно представитель флота. Даны зарисовки из жизни моряков, рассказано об устройстве кораблей и лодок, об истории создания морских судов. У Сахарнова особый адресат — это мальчик, которого привлекают рассказы об устройстве корабельных приборов, морские анекдоты, «басни» морского волка. Таким образом, произведения о животных, созданные в разной творческой манере, предлагают ребенку-читателю довольно широкий диапазон тем и проблем. Все они объединены общим гуманистическим пафосом. Литература о животных учит ребенка

гуманному отношению к живому существу, выстраивает шкалу нравственных ценностей, предлагает познавательную информацию.

§ 3. Жанры натурфилософской прозы

К особой группе следует отнести произведения, посвященные отношению человека к природе и взаимовлиянию человека и природы. На фоне общей тенденции к потребительскому отношению к недрам и природным богатствам активно развивалась идея о раскрепостившемся человеке, который становился не только хозяином страны, времени, самого себя, но и гордо покорял природу и заставлял её работать и жить по новым законам. Природа для них во многом сохраняла сакральный смысл, а также являлась образцом красоты и гармонии. А. И. Смирнова обращает внимание на работы философов рубежа XIX и XX вв. о природе: Вл. Соловьёва «Красота в природе», В. В. Розанова «Что выражает собой красота природы?», П. А. Флоренского «Столп и утверждение истины»¹⁸³ и справедливо видит в них предвосхищение трактовки бережного, осторожного и трепетного отношения к природе в русской литературе XX в. Эти размышления оказали большое воздействие и на писателей, обращающихся к детской литературе, которые воспринимали природу как философскую категорию. Художники подходят к самой сути явления «эстетика природы», то есть показывают «взаимодействие человека и природы, отношение людей к природе и воздействие природы на человека, формирование и развитие человеческой эстетической чувственности и эстетического сознания художественной ценности природы»¹⁸⁴. К. Долгов поднимает понятие эстетики природы до философско-культурологического уровня: «Эстетика природы представляет собою ту основу или фундамент, на который возводится многообразное здание философии культуры»¹⁸⁵.

Небольшая группа писателей 1920-50-х годов обратилась к исследованию эстетической ценности природы, выявила её воздействие на человека и таким образом создала натурфилософскую прозу, смысл которой лучше всего объясняет А. И. Смирнова: «этимологический эквивалент философии природы, <...> совокупность философских попыток тол-

¹⁸³ Смирнова А. И. Указ. соч. С. 8.

¹⁸⁴ Долгов К. М. Эстетика природы как форма философской антропологии // Эстетика природы. М., 1994. С. 4.

¹⁸⁵ Там же. С. 4.

ковать и объяснять природу с целью познания связей и закономерностей явлений природы»¹⁸⁶. Безусловно, такая сложная для детского восприятия проблема решается прежде всего в произведениях для взрослых, но важность этой темы, актуальность её была характерна и для произведений для детей, которые можно отнести к жанру **натурфилософской прозы**. Философом-лириком можно назвать замечательного писателя М. М. Пришвина (1873–1954). Условно его творчество делится на «детское» и «взрослое». Несмотря на то что у Пришвина есть специальные детские циклы («Лисичкин хлеб», «Дедушкин валенок» и др.), а в 1973 г. к столетию со дня рождения писателя вышла в издательстве «Детская литература» книга «Моим молодым друзьям», напрямую адресованная детям, практически все произведения М. Пришвина многоадресны. В основе произведений разных лет – философия человека наблюдающего и познающего. Философская составляющая творчества Пришвина исследована в труде А. Н. Варламова¹⁸⁷, которую писатель понимал как «философскую тему борьбы света и тени на земле»¹⁸⁸ и воссоединению в едином целом составных частей окружающего мира, которые пока «находились в состоянии войны друг против друга и, перефразируя известное выражение, можно сказать, эта война проходила через его сердце»¹⁸⁹. В произведениях для детей Пришвин философско-поэтически осмысляет русскую природу преимущественно в жанре **рассказа– наблюдения**. Наблюдателем выступает рассказчик-повествователь («Золотой луг»), персонаж-животное («Первая стойка»), герой-человек («Лисичкин хлеб»). Как правило, кульминационным моментом такого типа рассказов становится открытие. Наблюдательный взгляд писателя, изображающего жизнь лесных обитателей как нечто чудесное, сродни взгляду ребенка. Например, среди мотивов его прозы – встреча весны и лета: «бледно-голубая фиалка о пяти лепестках» встретила со своей сестрицей, лесной земляничкой «о пяти лепестках белых, скрепленных в середине одной желтой пуговкой»¹⁹⁰ («Встреча»); пробуждение природы от сна, рождение

¹⁸⁶ Смирнова А. И. Указ. соч. С. 10.

¹⁸⁷ Варламов А. Н. Пришвин. М.: Молодая гвардия, 2008.

¹⁸⁸ Там же. С. 481.

¹⁸⁹ Там же. С. 479.

¹⁹⁰ Пришвин М. Моим молодым друзьям. М., 1973. С. 152. Далее произведения М. Пришвина цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

новой жизни: «почки раскрываются, шоколадные, с зелеными хвостиками, и на каждом зеленом клювике висит большая прозрачная капля» («Разговор деревьев», 149).

Пришвин-психолог обозначает характер дерева, описывает его индивидуальность в процессе распускания почек: «Листики липы выходят сморщенные и висят, а над ними розовыми рожками торчат заключавшие их створки почек. Дуб сурово разворачивается, утверждая свой лист <...> и в младенчестве своем какой-то дубовый <...> Клен распускается желтый, ладонки листа сжатые, смущенно и крупно висят подарками. Сосны открывают будущее тесно сжатыми смолисто-желтыми пальчиками» («Как распускаются разные деревья», 149–150). Пришвин-художник использует палитру цветов, смешивает разные краски. Пришвин-поэт описывает эмоциональный мир деревьев: «Береза белая с другой березой белой издали перекликаются, осинка молодая вышла на поляну, как зеленая свечка, и зовет к себе такую же зеленую свечку-осинку, помахивая веточкой; черемуха черемухе подает ветку с раскрытыми почками» («Разговор деревьев», 149).

Природа в прозе Пришвина одухотворена и порой олицетворена: рассказывает свою историю сухостойное дерево, разговаривают своими жестами, выражением глаз, повадками собаки, перешептываются раки, приветствуют друг друга деревья, радуется жизни первый появившийся огурчик: «первый огурчик, мокрый, показался на солнечный свет, объявляя милой округлой фигуркой своей: — Вот и я с вами, я – первый зеленый огурчик!» («Первый огурчик», 163). Частый мотив рассказов Пришвина — чудесное в привычном, скрытое в очевидном. Так, «неинтересные» одуванчики в зависимости от времени суток меняют цвет одуванчикового поля: утром и вечером — зеленое от закрытых цветочков, днем — золотое; сам цветок оживает — он ложится спать и встает вместе с детьми, он же становится «одним из самых интересных цветов» («Золотой луг», 21). Жанровая форма рассказов Пришвина неоднородна: **рассказ-монолог**, когда к читателю обращается только повествователь, сообщающий какие-либо подробности происходящего, комментирующий события, делающий определённые зарисовки; **рассказ-диалог/полилог**, воспроизводящий позицию разных персонажей. Объединяет эти произведения рассказчик. Этот персонаж выступает в нескольких ипостасях: страстный охотник, работник зверопитомника, знаток леса, философ-

писатель и т. д. Он чувствует гармонию природы, общается к ней. Долго бродивший по лесу грибник, испытывающий жажду, находит источник живительной влаги — огромную сыроежку, чья шляпка до краев наполнена дождевой водой, она «была в точности как большая глубокая тарелка, притом наполненная водой» (51).

Герой не одинок в своем желании утолить жажду — и птички, и паучок на глазах повествователя отпивают из лесной чаши, а потом наступает черед человека. Пришвин сопоставляет разные типы поведения — кто-то бросает гриб о дерево, кто-то срежет и выбросит, но повествователь предлагает поклониться сыроежке, выпить из шляпки воды и оставить гриб-великан стоять в лесу, пока вновь не наполнится шляпка-тарелка водой. Вместе с тем Пришвин — представитель иного, человеческого, «царства». Писатель сохраняет эту дистанцию. Не только человек общается к гармонии природы, но и природа тянется к миру человека. Показательны взаимоотношения охотников и их собак. Общение с человеком дисциплинирует и обучает собаку, она страдает, тоскует, болеет без человеческого участия (Травка в повести «Кладовая солнца») или инстинктивно тянется к нему, подтаскивая свой тюфячок к хозяйской кровати, устраиваясь у его ног («О собаке»). Писатель, с одной стороны, дифференцирует звериное от человеческого, с другой — показывает человеческие чувства, появившиеся у собак («Друг человека», «Как мы с Жулькой работаем», «Под дождем», «Мечта Жульки» и др.). Общение со зверьем преобразует душу охотника. Охотничий инстинкт может быть отодвинут на периферию, вместо выстрела, вместо студня из лосятины человек получает эстетическое наслаждение от любования животным («Лоси»). Пришвин дает наставления молодым охотникам и юным читателям, призывает быть «охотниками-охранителями природы и защитниками своей родины» (224).

Несколько особняком стоят повести Пришвина, адресованные детям, — «Прекрасная мама» и «Кладовая солнца». В них сильны социальные мотивы, а в сказке-были «Кладовая солнца» — и мифологические. Кроме того, действие подчинено приключенческой интриге. Однако и в них первична мысль о единстве всего живого, о благотворном влиянии природы на человека, о врачевании природой тяжких душевных ран: «И эти бедные детишки, спасенные от холода и голода (из блокадного Ленинграда. — О. О.), в какой радости они снова бегают среди цветов, лета-

ющих птиц, жуков и бабочек! У них <...> нет родной мамы: она умерла, и ее никем не заменишь! Но соловей поет свою вечную песню радости. Маленький человечек хватается за песенку и по песенке, как по лесенке, поднимается выше и создает себе новый, прекрасный мир: ему помогают лучшие силы страны и природы» («Прекрасная мама», 250). Жанр произведения «Кладовая солнца» (1947) Пришвиным обозначен как «сказка-быль», но это определение не совсем точное. В небольшом по объему тексте сопряжено несколько жанровых разновидностей: сказки, притчи и мифа. Это философское произведение о поисках детьми сказочной палестинки, о чудесном спасении Митраши, об избавлении Настеньки от греха жадности, а по большому счету — о поисках гармонии между братом и сестрой, между детьми и природой, о счастливом обретении Травкой новых хозяев, в конечном итоге о победе Добра над Злом, о поисках счастья и о победе и утверждении жизни.

Такой витализм тесно связан с соляренным мифом, влияние которого на сказку «Кладовая солнца» чрезвычайно велико. Как отмечает В.В. Савельева, «искусство слова писателей-реалистов старается представить образ солнца во всех разнообразных фазах и периодах его жизни в физическом пространстве природного мира: во все периоды его суточного цикла (восход, полдень, закат) и годового цикла (солнце весеннее, летнее, осеннее, зимнее), в разные погодные условия (в картинах бурных и спокойных пейзажей), соотносить солнце и географический ландшафт земли»¹⁹¹. В произведении Пришвина соляренный миф отражён и в названии, и в изображении природы, и в образах детей. Портретная живопись точно отражает «солнечность» героев: «Настя была как золотая курочка на высоких ногах. Волосы у неё, ни тёмные, ни светлые, отливали золотом, веснушки по всему лицу были крупные, как золотые монетки»¹⁹². «Мужичок в мешочке, как и Настя, был весь в золотых веснушках»¹⁹³ (Выделено мною — О.О.).

Фактура солнца, его округлая форма как бы аккумуляровались в образах главных героев, которые тоже по сути являются кладовой солнца — столько в них тепла, доброты, света. Таким образом, произведения При-

¹⁹¹ Савельева В.В. Образ солнца и соляренный миф в произведениях русских писателей // Русская словесность. №5, 2009. С. 11.

¹⁹² Пришвин М.М. Кладовая солнца. М.: Детская литература, 2005. С. 19–20.

¹⁹³ Там же. С. 20.

швина написаны в жанре рассказа, который сопрягает в себе жанровые формы рассказа-наблюдения, рассказа-открытия, рассказа-исследования, философского и психологического рассказа. Синтез жанров наблюдается и в произведении «Кладовая солнца», органично соединившего в себе элементы сказки, притчи и солярного мифа. Глубокое проникновение в природный микрокосм характерно для произведений К.Г. Паустовского (1892–1968). Произведения Паустовского отличаются четкое построение сюжетной линии, яркая образность и общая романтическая направленность. Произведений, написанных специально для детей и юношества, у Паустовского не так много, но круг детского и юношеского чтения расширяется за счет таких произведений, как повести «Кара-Бугаз» (1932), «Колхида» (1934), «Мещерская сторона» (1939) и др. Произведения Паустовского сопрягают в себе черты реалистической и модернистской тенденций. При общей реалистичности сюжетной линии повествование Паустовского часто насыщено лейтмотивными структурами, сквозными образами, значимыми повторами и т. д. Авторский взгляд – взгляд «очарованного странника», не просто любящего природу, но умеющего видеть и понимать красоту окружающего мира. Категория эстетического – одна из важнейших в поэтике Паустовского. Произведения этого автора отмечены юмором, мягкой иронией, даже сатирой. Это характерно для **рассказов-случаев и философских сказок** для детей «Кот-ворюга», «Барсучий нос», «Похождение жука-носорога», «Теплый хлеб» и т. д. Продолжает традиции природоведческой литературы первой половины XX в. во второй половине XX в. Г.А. Скребицкий (1903–1964), который обращается к жанру **эмоционально-лирического рассказа** и жизнь птиц становится одной из ведущих тем этого автора.

Продолжая традиции Пришвина, Скребицкий избрал в качестве творческой манеры доверительный, искренний и эмоциональный разговор с адресатом о чудесном мире природы. Скребицкий не боится делиться с читателем самым личным и сокровенным, своими мыслями и чувствами о том, что окружает человека. Все пропущено через сознание художника, поэтому произведения Скребицкого сопрягают интимную струю личных воспоминаний, наблюдений и впечатлений с эмоционально поданными пейзажными зарисовками. Писателю одинаково успешно удается изобразить и пейзаж, и живой «портрет» какого-нибудь обитателя леса, а также передать психологическое состояние героя-человека.

Скребицкому удастся не только запечатлеть ту или иную пейзажную зарисовку, но и показать, что природа вокруг живая, красивая, праздничная: «Вся поляна в цветах. Каких-каких только нет: красные, желтые, голубые<...> Словно разноцветные бабочки расселись и греются в ярких лучах весеннего солнца... Вот большие глазастые ромашки — “любишь — не любишь”. Они весело растопырили белые лепестки, точно глядят вам прямо в лицо. А розовый клевер ... так и прячет в густой траве свою круглую стриженую головку»¹⁹⁴ («Старый блиндаж»). Метафорика, яркая образность, встречающийся антропоморфизм создают выпуклую и эмоциональную картину, запоминаемую даже ребенком. Не менее живописны и «портретные» зарисовки, к примеру красавца-лося: «Как он был хорош, весь освещенный весенним солнцем, на белом фоне березняка...

Длинная горбоносая морда, огромные, как вывороченные корни, рога. Сам такой тяжелый, грузный, а ноги высокие, стройные, точно у скакового коня. И какая окраска шерсти — весь темно- бурый, а на ногах словно белые, туго натянутые чулки»¹⁹⁵ («На пороге весны»). Прием сравнения, игра красок, контрасты создают необычайно впечатляющий кадр. В целом природоведческая книга раскрывает перед адресатом тайны природы, направляет интерес ребёнка на изучение и сохранение природного своеобразия. Вместе с тем литература этого типа чётко ранжирована и представлена в жанровых модификациях. Писатели выстраивают свои произведения, обращаясь в основном к жанру рассказа. Однако однородности в этом плане не наблюдается. Сложился эмоционально– лирический и нравственно–психологический рассказ.

¹⁹⁴ Скребицкий Г. Неведомые тропы. М., 2002. С. 76–77.

¹⁹⁵ Там же. С. 46.

Глава V. Литературная сказки 1920–1950-х гг. и её жанровые разновидности

§ 1. Жанровые разновидности прозаической сказки

Сказка — один из центральных жанров как устного народного творчества, так и авторской детской литературы. К этому жанру обращались писатели XX в., которые продолжали традиции В.И.Даля, А.Н.Афанасьева и др., делая литературные обработки народных сказок. Среди них — А.Н.Толстой, А.П.Платонов, А.М.Ремизов и др. За всю историю своего существования сказка как жанр видоизменялась, однако при всех модификациях сохраняла основополагающие особенности, которые, закрепившись в фольклоре, стали универсальными: «Вот тогда и возникает жанр — *тип образно-поэтической структуры* (выделено автором — О.О.), который, будучи порождённым определённым временем и конкретными жизненными обстоятельствами, как бы приобретает вневременные черты и свойства, создавая иллюзию внеисторичности»¹⁹⁶.

Проблемой жанра фольклорной сказки занимались А.Н.Веселовский, В.Я.Пропп, Э.В.Померанцева, В.П.Аникин и др. Веселовский предложил свой критерий классификации народных сказок, в его основе — мотивно-сюжетный принцип, согласно которому под сюжетом понимается комплекс мотивов¹⁹⁷. Пропп, стоявший у истоков сравнительно-типологического метода в фольклористике, выявил основные функции действующих лиц в народной сказке, определил ритуал инициации как главный структурный элемент сказки, доказал единство происхождения волшебной сказки¹⁹⁸. Померанцева исследовала поэтику русской народной сказки, её типологию, создала несколько классификаций народных сказок, выявила в качестве основной жанровой особенности сказки установку на вымысел¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Аникин В. Теория фольклора. Курс лекций. М.: Издательский центр филологического факультета, 1996. С. 108.

¹⁹⁷ Веселовский А.Н. «Поэтика сюжетов» (1897–1906), «Три главы из исторической поэтики» (1899).

¹⁹⁸ Пропп В.Я. «Морфология сказки» (1928), «Исторические корни волшебной сказки» (1946).

¹⁹⁹ Померанцева Э.В. «Русская народная сказка» (1963), «Судьбы русской сказки» (1965), «Русские сказочники» (1976).

Аникин характеризует русскую народную сказку в целом, детерминирует своеобразие сказочного стиля, описывает специфику сказочного вымысла²⁰⁰.

Авторская сказка, в отличие от фольклорной, на русской почве заявила о себе не так давно и как особый жанр сформировалась в общих чертах примерно ко второй половине XVII в. (западная гораздо раньше). В течение всего XIX столетия происходила кристаллизация этого по сути нового для художественной литературы жанра. Постепенно утрачивалась многовариантность сюжетов, а также тот жесткий канон, который выявлен и описан В.Я.Проппом²⁰¹. Вместе с тем возрастала роль авторского начала: схематизм фольклорных типов вытесняется индивидуализацией персонажей. Современная писателю общественная ситуация, а также текущий литературный процесс все сильнее начинают влиять на сказку, что, безусловно, стало приводить к постепенному размыванию ее жанровых норм. Стал проявляться все более четкий ориентир на определенный тип читательского сознания — детский. Своеобразный адресат, его возрастные и психологические особенности заставляют учитывать важнейшие составляющие специфики детской литературы — воспитательные задачи, горизонт читательских ожиданий, высокий уровень нравственных требований при создании литературной сказки.

О генезисе, эволюции, проблемах и мотивной структуре литературной сказки писали многие исследователи: И.Лупанова²⁰², М.Липовецкий²⁰³, Л.Овчинникова²⁰⁴, Л.Брауде²⁰⁵, И.Минералова²⁰⁶, И.Арзамасцева²⁰⁷,

²⁰⁰ Аникин В. Теория фольклора. Курс лекций. М.: Издательский центр филологического факультета, 1996.

²⁰¹ Пропп В.Я. Морфология сказки. М.: Лабиринт, 2001.

²⁰² Лупанова И.П. Современная литературная сказка и ее критики. // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1981. С. 76–90.

²⁰³ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. Свердловск, 1992.

²⁰⁴ Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика. М., 2003.

²⁰⁵ Брауде Л.Ю. К истории понятия «Литературная сказка». // Известия АН СССР / Серия литературы и языка. 1977. Т. 36. №3.

²⁰⁶ Минералова И.Г. Детская литература. Уч. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2002.

²⁰⁷ Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература. М.: Издательский центр «Академия», 2005.

М.Петровский²⁰⁸ и др. Однако проблема жанровой типологии остаётся до сих пор открытой. При этом литературная сказка развивается и модифицируется настолько быстро, что исследователи не всегда успевают за этим живым и бурным процессом. Однако есть и те константы, на которых держится теория литературной сказки. Так, до сих пор актуально универсальное определение литературной сказки, данное Л.Брауде: «Литературная сказка — авторское, художественное, прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо сугубо оригинальное; произведение преимущественно фантастическое, волшебное, рисующее чудесные приключения сказочных героев и в некоторых случаях ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, служит основной отправной точкой характеристики персонажей»²⁰⁹. Брауде постаралась вместить в это определение всё присущее арсеналу сказочной литературы, которая активно предлагается и ребёнку, и взрослому. На равных началах сосуществуют сказки с фольклорной основой и оригинальным сюжетом. Более точным и конкретным становится утверждение М.Н.Липовецкого о прочной связи между литературной и фольклорной сказкой. Липовецкий пишет о сохранении в литературной сказке «памяти жанра»²¹⁰ фольклорной волшебной сказки. Это положение остаётся основополагающим для любой литературной сказки, но стиливые, типологические, мировоззренческие особенности варьируются в зависимости от эпохи и таланта автора: «К литературным сказкам, очевидно, следует отнести те произведения, в которых аксиологически акцентированный тип концепции действительности, сложившийся в народной волшебной сказке, представлен не как фрагмент художественного мира, а как его основание и структурный каркас, и воссоздаётся через систему основных и факультативных носителей “памяти жанра” волшебной сказки <...> Волшебно-сказочная ценностная модель мира обязательно переосмысливается, на её фундаменте надстраивается образ современного художнику мира»²¹¹.

²⁰⁸ Петровский М. Книги нашего детства. СПб: Издательство Ивана Лимбала, 2006.

²⁰⁹ Брауде Л.Ю. К истории понятия «Литературная сказка» // Известия АН СССР / Серия литературы и языка. 1977. Т. 36. №3. С. 234.

²¹⁰ Термин М.М.Бахтина

²¹¹ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. Свердловск: Издательство УрГУ, 1992. С. 160.

С Липовецким, обратившимся к «памяти жанра» в современной литературной сказке, солидарен В.Н.Минеев, для которого несомненна связь литературной сказки с народной. Фольклор не только питает литературную сказку, но и становится для неё прочной основой. «Литературная сказка — это жанр авторского фантастического литературного произведения, берущий начало в народной сказке, заимствующий у неё концепцию “сказочной реальности” в качестве жанрообразующего фактора и не носящий научного характера»²¹². Эту идею развивает и Е.Н.Ковтун: «Нынешнее сказочное и мифологическое повествование представляет собой сложный конгломерат взаимодействующих мотивов и ассоциаций, часть из которых имеет весьма и весьма древнее происхождение, иные же порождены мировоззренческими установками современной эпохи»²¹³.

Таким образом, связь литературной сказки со своей прасоной очевидна, но не безусловна. Можно говорить о её постепенном ослаблении и усилении собственно авторского начала, которое проявляется в стирании грани между волшебным и реальным²¹⁴, в стремлении к большей психологизации образов, к наполнению сказочного действия правдоподобием²¹⁵. Литературная сказка всё чаще вбирает в себя другие жанровые начала, порождая оригинальные жанровые образования. Эту особенность отмечает А.В.Ерёмкин: «Близость к другим литературным жанрам обусловила оперирование учёными терминами сказка-быль, сказка-поэма, сказка-новелла, сказка-притча, сказка-пьеса, сказка-пьеса, сказка-пародия, научно-фантастическая сказка, сказка абсурда и др.»²¹⁶. Действительно, чаще всего сказка стыкуется с другими жанрами, образуя конгломерат разножанровых характеристик. Как справедливо отмечает Л.Овчинникова, «сказка начала XX века в истории литературы характе-

²¹² Минеев В.Н. О жанровой специфике литературной сказки// Проблемы детской литературы: Сб. / Отв. ред. Л.Н.Колесова. Петрозаводск, 2001. С. 73.

²¹³ Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века: Уч. пособие. М.: Высшая школа, 2008. С. 122.

²¹⁴ См. : Гриценко З.А. Детская литература. Методика приобщения детей к чтению. Указ. соч. С. 96.

²¹⁵ См.: Бахтина В. Литературная сказка в научном осмыслении последних десятилетий // Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1979. С. 67.

²¹⁶ Ерёмкин А.В. Поэтика мордовской литературной сказки. Автореферат дисс... канд. филол. наук. М., 2008. С. 2.

ризуется усложнённой, полифункциональностью связей с народной и мировой культурой, универсальностью в ориентации на мифологию, народную демонологию, легенды, а также многожанровостью (сказка-новелла, сказка-легенда, сказка-притча, сказка-лирическая миниатюра, сказка-миф и т. д.)²¹⁷. Природа литературной сказки XX в. становится настолько сложной, что приходится рассматривать её не только на жанровом, но и на видовом уровне.²¹⁸

Прошрое столетие вносит весьма существенные коррективы. XX век привнёс в социальную жизнь потрясения и катастрофы. С трансформацией уклада жизни меняется менталитет русского человека. Сталкиваются два типа сознания — христианско-мифологическое и атеистическое. Новая эпоха заставляет также переосмыслить традиционные жанровые элементы сказки. Если XIX в. был более ориентирован на народную основу (А. С. Пушкин, П. П. Ершов, С. Т. Аксаков и др.), то в XX в. стал господствовать оригинальный сюжет. В сказке запечатлена авторская рецепция литературного и общественного контекстов; сказочные элементы, в свою очередь, входят в литературу и жизнь. Конкретика эпохи корректирует особенности сказки, трансформируют как устоявшиеся коллизии, так и понятие чудесного.

Так, в 1920-е гг. литература перестаёт быть уделом избранных и становится явлением массовым. В эти годы в литературу приходит новый писатель-сказитель, но главное — появляется новый читатель. Во — первых, это обстоятельство мотивирует и инициирует жанровые трансформации сказки, по сути, являющейся массовой литературой в том понимании, какое в эту дефиницию вкладывает Ю. М. Лотман: «В рамках единой литературы всегда ощущается разграничение литературы, состоящей из уникальных произведений, лишь с известным трудом поддающихся классификационной унификации, и компактной, однородной массы текстов»²¹⁹. Во — вторых, по замечанию Лотмана, «"высокое" искусство сознательно ориентируется на "массовое" — ср. увлечение примитивом, архаически-

²¹⁷ Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 12.

²¹⁸ Там же. С. 23.

²¹⁹ Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. Чему учатся люди: Статьи и заметки. М.: Центр Книги Рудомино, 2010. С. 134.

ми формами литературы или детской поэзией», из «массового» искусства оно «черпает резервные средства для новаторских решений будущих эпох»²²⁰. Мнение о том, что « в классовом обществе ”высокая” литература неизменно должна быть связана с господствующими классами, а “массовая ” — с демократией»²²¹, поверхностно. По мнению Лотмана, попытки социологов 1920-х годов отождествить массовую литературу с демократической и противопоставить её тем культурным ценностям, которые якобы чужды народу, были непродуктивными, в отличие от «стремления ряда ученых рассмотреть в а и м о д е й с т в и е массового и вершинного аспектов истории литературы»²²². Лотман ссылается на В.М.Жирмунского, Ю.Н.Тынянова, В.Б.Шкловского, Б.М.Эйхенбаума и считает ярким примером выявления механизмов нейтрализации противопоставления литературы «высокой» и «массовой» труд М.М.Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса».

Жанр сказки становился «площадкой», на которой разворачивалось столкновение иносказания и норматива, иначе — литературы условной, фантастической, с одной стороны, и канона, ориентированного на официальную идеологию, с другой. В 1920-е годы разворачивается острая полемика о сказке²²³.

Несмотря на драматическую ситуацию, развернувшуюся вокруг сказки, в 1920-е годы начинает активно развиваться стихотворная сказка, реализуясь в творчестве В.Маяковского, К.Чуковского, С.Маршака и др. Поэтическая сказка 1920-х годов была генетически связана и со стихотворной сказкой XIX в., явленной в творчестве В.Жуковского, А.Пушкина, П.Ершова и др., и со стихотворной сказкой Серебряного века. Как отмечает Изотова Г.Н., «жанр литературной стихотворной сказки конца XIX - начала XX века оказывается отражением сложных процессов взаимодействия фольклора и литературы в их массовом и элитарном воплощении, борьбы различных художественных методов и стилей, затрагивающей как собственно детскую литературу, так и всю культурную парадигму эпохи. Можно сказать, что в ситуации некоторой исчерпанности жанра,

²²⁰ Там же. С. 135.

²²¹ Там же. С. 134.

²²² Там же. С. 137.

²²³ Более подробно об этом см. в разделе «Русская детская литература в социокультурном контексте 1920–50-х гг.».

появление сказки в системе жанров детской литературы, и еще уже - поэзии, придало ей особенный, до того не известный импульс»²²⁴. Исследовательница типизирует стихотворные сказки этого периода, выделяет авторские сказки, написанные по народным мотивам, литературные сказки с литературным сюжетом в основе и оригинальные сказки с фольклорной основой сюжета²²⁵. Можно выделить также стихотворную сатирическую сказку (Маяковский), стихотворную драматическую сказку (Маршак). 1920-е годы предложили и такие оригинальные жанровые разновидности прозаической сказки, как природоведческая сказка-случай, этологическая сказка и т. д., явленные в творчестве В. Бианки, Б. Житкова и др.

Но и собственно традиционная сказка предстаёт перед своим читателем в разных жанровых модификациях. Сам жанр литературной сказки был самым тесным образом связан с эпохой, складывающей новые мифологемы, ориентированной целиком в будущее, желающей «сказку сделать былью». Казавшийся невероятным социальный эксперимент 1917 г. способствовал проникновению и укоренению в литературе и искусстве фантастики, гротеска, чудесного. Сама жизнь воспринимается в карнавальном, феерическом ключе. Таковы, например, *сказки искусства*²²⁶, под которыми мы будем понимать литературные сказки, в которых отчётливо проступают черты других видов искусства — кинематографа, театра, цирка, балагана. Общее стремление к условности изображения соединяется с желанием писателя отразить современную ему ситуацию в сказке, но существенно преобразить её и придать ей фантастический характер.

Одна из первых удач на этом пути — сказка Ю. К. Олеши (1889–1960) «Три толстяка» (1924, опубликована в 1928). Как справедливо отмечает К. Митико, «для Олеши важна множественность возможных точек зрения, с которых писатель описывает единственно и реально существующую действительность»²²⁷. Действительно, в произведении Олеши очень

²²⁴ Изотова Г. Н. Русская литературная стихотворная сказка к XIX — начала XX веков. Дисс... канд. филол. наук. Орёл, 2006. С. 5.

²²⁵ Там же. С. 13.

²²⁶ По аналогии со сказками культуры, которые выделяют Липовецкий, Овчинникова и др., понимая под этим обозначением мировые сюжеты, переосмысленные и пересозданные в произведениях российских авторов.

²²⁷ Митико Комия Романы Ю. К. Олеши «Зависть» и «Три толстяка» как метапроза. Автореферат дисс... канд. филол. наук. М., 2013. С. 17.

важна *литературная традиция*. Данное произведение отразило и актуальные тогда споры о сказке, и поиски новых художественных средств создания характеров и ситуаций, а также творческое использование народно-сказочной традиции. Как верно отмечает Липовецкий, «в художественном мире «Трёх толстяков» народная площадная культура подменяет собой традицию волшебной сказки, и поэтому на месте сказочных чудес и волшебных превращений в сюжете романа Олеши мы находим сугубо игровые репризы и розыгрыши. Причём всё это происходит, в основном, на уровне пространственно-временной организации романа, и в результате в «Трёх толстяках» складывается своеобразный квазисказочный хронотоп»²²⁸. Роман-сказка «Три толстяка» оказалась органично связанной с романом Ю. Олеши «Зависть». Это отмечали многие исследователи, в частности, А. В. Белинков²²⁹, Е. Б. Скороспелова²³⁰ и другие. Органичная связь этих двух произведений касается не только типологических сходжений в характерологии, идеологии, проблематике. Общим оказывается преломление реальности через гротесковую условность, сходная стилистика. Много копий сломано вокруг определения жанра «Трёх толстяков» (сказочно-лирико-исторический²³¹, роман-фельетон²³² и т. д.). Однако большинство исследователей видит жанровое своеобразие этого произведения в совмещении различных жанров и различных направлений. Так, И. Н. Арзамасцева рассматривает сказку Олеши «на фоне диалога старой и новой культур»²³³. Исследователь выявляет идейно-эстетические взгляды писателя «сквозь призму художественного, философского, научного и идеологического опыта русской культуры первой трети XX века»²³⁴. Сталкиваются романная традиция со сказочной, повествование обогащается символикой, оригинальной метафорикой, фарсом, *буффонадой* и *карнавально-цирковым началом*.

²²⁸ Липовецкий М. Н. Указ. изд. С. 94.

²²⁹ Белинков А. В. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. М., 1997.

²³⁰ Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003.

²³¹ Белинков А. В. Указ. изд.

²³² Арзамасцева И. Н., Николаева С. А. Детская литература. Указ. изд.

²³³ Арзамасцева И. Н. Идейно-эстетические взгляды Ю. К. Олеши (На материале прозы 1920-х годов). Автореферат дисс... канд. филол. наук. М., 1994. С. 3.

²³⁴ Там же. С. 3.

И.Арзамасцева отмечает неоднородность и мозаичность структуры сказки Олеши: «Один из принципов художественной игры, столь важной для поэтики авангарда — монтаж — занял прочное место в системе выразительных средств Ю.К.Олеши <...> Жанровая специфика связана и с тем, что перед нами роман-фельетон, то есть форма, предполагающая сознательный отход от иейно-сюжетной и даже стилистической целостности»²³⁵.

Действительно, смешиваются в единое целое ужасное и смешное; происходят удивительные превращения живого человека в куклу, европейца в негра, актеров в мятежников, красоты в уродство (красавица с вывалившейся челюстью; синяк в форме некрасивой розы или красивой лягушки и т. д.) и наоборот. Каждая массовая сцена являет собой веселую кутерьму, яркое зрелище. Ю.Олеша, признанный мастер метафоры, соединил свою способность к неожиданным ассоциациям с опытом ребенка, который познает мир, опираясь на уже знакомое и известное. Отсюда и неожиданные метафоры и сравнения: «Фонари походили на шары, наполненные ослепительным кипящим молоком»²³⁶ или «Доктор схватился за сердце, которое прыгало, как яйца в кипятке»²³⁷, «Гром запрыгал, как мяч, и покотился по ветру»²³⁸.

Характер волшебства тоже видоизменяется — чудесное принадлежит не сказке, а реальной жизни, уму, таланту ученого, ловкости акробата, дару артиста. Ю.Олеша поднимает в произведении для детей весьма важную для него проблему — роль искусства и науки в обществе. Автор показывает два типа ученых — Туба и Гаспара Арнери. Одному удалась фантастическая вещь — он создал куклу, которая растет, взрослеет вместе с Тутти, как живая. Но судьба этого ученого ужасна — он утратил человеческий облик и погиб в зверинце трех толстяков. Задача ученого, с точки зрения Олеши, — служение людям, Туб не выполнил этой задачи, и страшна кара за это. Доктор Гаспар — иной тип ученого, живущий в иное время. Недаром он описан с точки зрения ребенка:

²³⁵ Там же. С. 6–7.

²³⁶ *Лагин Л.* Старик Хоттабыч. Губарев В. Королевство кривых зеркал. Олеша Ю. Три толстяка. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2006. С. 410.

²³⁷ Там же. С. 415.

²³⁸ Там же. С. 402.

Как лететь с земли до звезд,
Как поймать лису за хвост,
Как из камня сделать пар,
Знает доктор наш Гаспар²³⁹.

Доктор Гаспар открыт для других, его «чудеса» служат людям. Кроме того, этот образ в сказке подвижен: если в начале романа-сказки он предстает эдаким «человеком в футляре», то по мере того, как Гаспар окунается в водоворот революционных событий, он постепенно теряет очки, плащ, трость, освобождаясь от своего футляра. Сказка изображает столкновение двух миров: старого и нового. Любопытна версия, выдвинутая Ю.А.Лобановой о двух пространствах сказки: «Пространство Толстяков <...> расширяется, как старый мир; он статичен, и эта статика распространяется на пространство за стенами дворца. Последнее, напротив, подвижно, динамично, поэтому несёт в себе угрозу переустройства дворца в новый мир. Целью Толстяков становится предотвратить эти изменения, то есть преобразовать динамику в статику»²⁴⁰.

Олеша сталкивает народно-площадное искусство и классическую театральную традицию, которая предстаёт в ироническом ключе. Балаганное искусство Ю.Олешей воспринималось как истинно народное, выражающее дух стихии народного сознания, тем более, что в 1910-20-х гг. наблюдался всплеск интереса к искусству балагана. Об этом свидетельствует докторская диссертация Е.С.Шевченко²⁴¹, который чётко определяет своеобразие балаганной эстетики и её влияние на литературу и культуру в целом. Под балаганом исследователь понимает «род театральной эстетики, наделённый моделирующей функцией и способный выполнить её в отношении иных, прямо с ним не связанных явлений культуры; в нашем случае речь идёт о включении значений, свойственных балагану, в драматургию и литературу в целом»²⁴². Шевченко в качестве доминантных черт, присущих балагану, выделяет зрелищность, шутовство,

²³⁹ Там же. С. 399–400.

²⁴⁰ Лобанова Ю.А. Роль женских архетипов в метасюжете инициации героев Ю.Олеша. Дисс... канд. филол. наук Барнаул, 2007. С. 31.

²⁴¹ Шевченко Е.С. Эстетика балагана в русской драматургии 1910–30-х годов. Автореферат дисс... докт. Филол. наук. Самара, 2010

²⁴² Там же. С. 5

лицедейство, эксцентрику, даже словесную игру. Зрелищность, эксцентричность многих сцен, прежде всего массовых, отличает и произведение Олеси, который противопоставляет истинное искусство ложному. Красота, ловкость Тибула и Суок отрицают ложную красоту и изящество Раздватриса, чей танцкласс напоминает невкусный суп, а он сам сравнивается с разливательной ложкой. Остроумное, смелое и веселое представление балаганчика дядюшки Бризака противопоставлено спектаклю балагана «Троянский конь», где артисты подкуплены и поэтому несвободны. Ценителем подлинности искусства становится публика, причем простая, которая принимает или не принимает предложенное представление. Новый мир в изображении Ю.Олеси предстает в виде веселого циркового действия, ставшего выразителем побеждающего коллективистского сознания. Все сказочные приключения лишены привычного для народной сказки волшебства, а скорее напоминают не менее интересные для ребенка ловкие цирковые трюки²⁴³. Развивая эти наблюдения, И.Арзамасцева выявила цирковой компонент на разных уровнях произведения: смысловом, образном, пространственно-временном, культурологическом: «Ю.К.Олеше была близка пространственная конструкция цирка, простая, лаконичная, надёжная, позволяющая актёру быть в центре и свободно общаться со зрителем в любой точке амфитеатра, а зрителю — чувствовать себя не столько созерцателем (как в классическом театре), сколько соучастником действия»²⁴⁴. И.Г.Минералова замечает даже наличие цирковой стилизации текста сказки. «Ю.Олеша прибегает к стилизации искусства цирка и претворяет цирковое абсолютно на всех уровнях стилевой иерархии: в в романе “изображаются” все составляющие циркового представления: есть там и гимнаст Тибул, и учитель танцев Раздватрис, и доктор Гаспар Арнери (волшебник, “фокусник” или учёный?), многие сцены — это характерные клоунские репризы <...> Но самое интересное, что автор “фокусничает”, жонглирует словами»²⁴⁵.

Цирковая составляющая, расширенная балаганным началом, повлияла на роль фантастического в романе-сказке. Олеша не использует тради-

²⁴³ Впервые на это обратила внимание Лупанова // *Лупанова И.П.* Полвека. Указ. соч.

²⁴⁴ *Арзамасцева И.Н.* Идейно-эстетические взгляды Ю.К.Олеси (На материале прозы 1920-х годов). Автореферат дисс... канд. филол. наук. М., 1994. С. 6.

²⁴⁵ *Минералова И.Г.* Детская литература. Уч. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2002. С. 103.

ционную фантастику, характерную для волшебной сказки, но сохраняет значимую для нее жанровую ситуацию — борьбу за гармонизацию мира и такие черты сказочного повествования, как игровое, карнавално-праздничное начало, совмещаая его с традицией романтической новеллы или повести-сказки с присущей им игрой с мотивами мертвое/живое, театр/цирк, с сюжетом оживающих кукол и омертвевших людей. Но и в кукольности можно увидеть архитепичность, как это делает Ю.Лобанова, которая усмотрела в пассивной кукле «представление о женщине-вещи, покорной, зависимой, несамостоятельной»²⁴⁶. Смерть куклы исследователь ассоциирует со смертью старого мира, а Суок для неё — активное начало. Действительно, кукольное как неживое постепенно исчезает, реальная жизнь с её эмоциями, страстями, алогизмом и непредсказуемостью разрушает искусственность и неестественность устоявшегося мира: вместо холодной и неживой куклы наследника явлена живая девочка Суок, сам Тутти обретает черты живого мальчика. Механистичность и повторяемость движений, действий, фраз Толстяков замещены хаотичным и естественным движением масс и т. д. Таким образом, роман-сказка «Три толстяка» открывает новую ипостась чуда — его обыкновенность. Карнавальность придаёт этому произведению эксцентричный характер. Произведение насыщено каламбурными ситуациями, перевертышами, говорящими именами и названиями. Детская логика, чудаковатость отличают персонажей, чьи портреты гиперболизированы и шаржированы.

Таким образом, в произведении Ю.Олеши соединяются травестирированная театральная традиция, балаганная простота, цирковая эксцентрика и зрелищность.

Если сказка 1920-х годов идёт на эксперимент, то в 1930–1950-е гг. сказка более традиционна. Разрабатываются в общем и целом реалистические характеры. В фольклорной сказке пространство четко делилось на «здесь» и «там», а в советской все гораздо сложнее. Основное место действия — «здесь», которое очерчено весьма конкретно и точно, воспроизведены реалии советской эпохи (В.Катаев «Цветик-семицветик», 1940; Л.Лагин «Старик Хоттабыч», 1938-54 и др.). Сказочное место действия может быть и условным, но черты реального мира, как правило,

²⁴⁶ Лобанова Ю.А. Указ. соч. С. 9.

сохранены (А.Толстой «Золотой ключик, или Приключения Буратино», В.Губарев «Королевство кривых зеркал», А.Некрасов «Приключения капитана Врунгеля», Н.Носов — трилогия о Незнайке и т. д.). Некоторые сказочные повести сохраняют традиционное фольклорное двоемирие, однако оно трансформируется и из сферы мифологической (соотношение загробного и земного) переходит в сферу социально-политическую — противостоят две системы: капитализм и социализм (В.Губарев, Н.Носов, В.Каверин и др.).

Если фольклор в качестве героя избирает необычного, непохожего на других персонажа, то писатель, наоборот, делает ставку на самый обыкновенный характер, чаще всего — детский. Изменилось и отношение к чуду. Если фольклорный герой воспринимает чудо как само собой разумеющееся, то литературный персонаж XX в., как правило, воспринимает волшебство именно как чудо. Правда, чудо не вписывается в реальную жизнь, его надо либо научно объяснить, что пытается сделать А.Волков в своем «изумрудном» сериале, либо скрывать (чудеса Хоттабыча) или ставить на службу новым идеалам («Цветик-семицветик», «Королевство кривых зеркал»). Герой сказки XX в. добывается нужных ему результатов прежде всего благодаря собственному труду (В.Катаев «Дудочка и кувшинчик», сказки Е.Пермяка) или усилием над собой (А.Волков, В.Губарев). Чудо, дарованное волшебными помощниками — старушкой из сказки «Цветик-семицветик» или стариком-боровиком («Дудочка и кувшинчик»), — не помогает героям напрямую, а лишь способствует воспитанию важных черт характера: трудолюбия, бескорыстия и т. д. Идеология 1930–1950-х гг. пропитывает и волшебство: чудо, направленное на удовлетворение собственных потребностей, бесполезно. Поистине чудесно лишь альтруистическое желание блага другому: последний лепесток волшебного цветка приносит здоровье Вите, а Жене — радость («Цветик-семицветик»); чудеса Хоттабыча «срабатывают» лишь тогда, когда он дарит их результат людям, а не рабски угождает Вольке («Старик Хоттабыч»); золотой ключик отпирает дверь в волшебную страну для всех положительных героев одноименной сказки. Все эти особенности легли в основу сказок искусства 1930-х годов, представленных в творчестве Л.И.Лагина и А.Н.Толстого.

К своеобразной стране-мечте, стране-идеалу, утопии стремятся и герои сказки А.Н.Толстого (1882/1883–1945) «Золотой ключик, или При-

ключения Буратино» (1935). К этому варианту сказки Толстой приходит не сразу. В 1923 г. писатель редактирует перевод сказки Коллоди, сделанный Н. Петровской, а в 1930-е гг., работая над «Хождениями по мукам» и «Петром I», Толстой вновь обращается к этому сказочному сюжету. М. Петровский первым отметил важность предисловия к варианту 1935 г. — Толстой поступает в соответствии с утверждающейся традицией переводов-переложений зарубежных западных и восточных сказок. Сам Толстой намеренно в предисловии отсылает читателя (не столько читателя-ребенка, который воспринимает сказку о Буратино как самостоятельное произведение, сколько цензоров и исследователей) к итальянскому оригиналу — сказке Карло Коллоди (1826– 1890) «Приключения Пиноккио, или История одной марионетки» (1881). Если первоначально, как указывает М. Петровский, Толстой обозначает жанр своего произведения как роман для детей и взрослых, то позже писатель «заменяет её предисловием — текстом, трактующим о том же, но по-другому. Предисловие Толстого к «Золотому ключику» — это авторское истолкование жанра, развёрнутое жанровое определение, жанровая установка. Двойная адресация сказки заложена в ней как творческий метод»²⁴⁷. Однако Толстой настолько творчески подходит к своему детищу, что произведение Коллоди для «Золотого ключика» «послужило лишь стартовой площадкой, ничего не ведающей о полете»²⁴⁸.

Толстой выбирает из сказки Коллоди лишь некоторые приключения главного героя: создание Буратино, его первые шалости, его поход в кукольный театр вместо школы, его знакомство с другими куклами. На этом сходство заканчивается. Карло Коллоди создает поучительную историю с частыми дидактическими вкраплениями. Причем если вначале они принадлежат автору, то постепенно до нравоучительных выкладок доходит сам Пиноккио. Только пройдя ряд серьезных испытаний, научившись трудиться, уважать старость, отделившись от дурного влияния уличных мальчишек, герой получает право превратиться из Деревянного Человечка в живого настоящего человека. Таким образом, реализуется развёрнутая метафора об умении стать настоящим Человеком. Пиноккио обретает отца и мать, учится быть заботливым сыном и ценой собствен-

²⁴⁷ Петровский М. Книги нашего детства. СПб: Издательство Ивана Лимбала, 2006. С. 224.

²⁴⁸ Там же. С. 310–311.

ных усилий искупает свою вину перед ними. В подтексте сказки Коллоди можно увидеть целый спектр художественных, легендарных и религиозно-мифологических сюжетов: от «Метаморфоз» Апулея и христианских сюжетов о создании человека, о блудном сыне и т. д. до нравственно-описательной дидактической литературы или пародии на итальянский театр «дель арте». И вместе с тем сказочная повесть о Пиноккио — цепь приключений, порой страшных и печальных (у Пиноккио сгорают ноги, он превращается в осла, его и Джепетто проглатывает страшная акула, Фея с лазурными волосами умирает от горя и т. д.), в результате чего герой самостоятельно воспитывает свой характер, избавляется от глупости, наивности, лени, становится похожим на других примерных мальчиков, то есть теряет свою индивидуальность.

Сказка Алексея Толстого принципиально иная, хотя и сохраняет многослойность подтекста. Присутствие культурной традиции, характерной для первоисточника, ощущается в сказке Толстого на смысловом, стилевом и жанровом уровнях. Прежде всего, стоит сказать об оригинальной образной системе сказки, которая сохраняет генетические черты и *итальянского народного театра del arte*, и марионеточного театра, и символистской пьесы и т. д. О полимотивности сказки рассуждают и Ю. Степанов, которого привлекает кукольность героев сказки. «Главный мотив — это, конечно, деревянная кукла, притом кукла, которая представляется в театре, марионетка; но кукла оживает — и это уже мотив искусственного человечка или даже просто искусственного человека; и, наконец, это ожившая кукла — не кто-нибудь, не чудовище и не прекрасная Галатея Пигмалиона, а озорной мальчишка, и этот третий мотив — приключения мальчишка. Все три мотива живут в мировой культуре порознь и в тех или иных сочетаниях с другими. Но в данном сочетании они единственны, и это и есть — “Буратино”»²⁴⁹.

Главным героем становится собственно детский характер. Все приключения и проделки Буратино — детские, наивные и очень веселые. Он обводит вокруг пальца отрицательных героев от Карабаса и Дуремара до псов-доберманов и Лиса-губернатора и его «тайного нашептывателя в ухо» жирного Кота. Этот веселый человечек практически ничем не отличается от живых людей (Коллоди же эту разницу всячески подчеркива-

²⁴⁹ Степанов Ю. Буратино // Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры. Изд. 3-е. М.: Академический проект, 2004. С. 833.

ет), особенно от мальчишек-озорников и шалунов. Он тоже растет, тоже приобретает жизненный опыт, но его взросление связано не с попыткой ассимилироваться с положительным идеалом, а с ростом индивидуальности. Кроме того, взросление Буратино явно спроецировано на новую ситуацию, сложившуюся в 1920–1930-е гг. в СССР. Из баловника и эгоиста, желающего только получать удовольствие, Буратино превращается в борца за справедливость, яркого лидера. Более того, его пример оказывается настолько заразительным, что косвенно он участвует в перевоспитании Мальвины и Пьеро.

Вместе с тем И. Г. Минералова справедливо отметила в характере Буратино черты человека-Артиста, заимствованного из литературы Серебряного века: «возвышенная символистская идея нашла своеобразное воплощение в сказках А. Н. Толстого, прошедшего школу символизма. Буратино теперь Артист среди Артистов, а не кукла, не механическая бездушная безделица»²⁵⁰. Действительно, Буратино — мастер перевоплощения. Он же генерирует смелые, дерзкие и оригинальные идеи, всякий раз устраивает спектакль перед различными зрителями — Карабасом, Мальвиной, куклами-марионетками и т. д. В какой-то момент Карабас и Буратино как бы меняются местами — кукловодом становится уже Буратино и вырывает власть из рук Карабаса.

Мирон Петровский подробно размышляет о прототипичности таких героев, как Пьеро, Мальвина, Арлекин у Толстого. Исследователь показывает связь этих характеров и с итальянской народной комедией *del arte*, и с театральной традицией Серебряного века, в частности, с творчеством Блока, и с пародийной функцией этих персонажей в толстовском романе-эпопее «Хождение по мукам».

Пародийность и комизм их в «Золотом ключике» заключается в том, что условные и узнаваемые персонажи помещены писателем в реальные жизненные ситуации, разрешить которые многим кукольным героям не под силу. Жизнь, реальные события заставляют измениться и Пьеро, и Мальвину. Эти образы разработаны Толстым весьма тщательно. Из ничемной сентиментальной куклы, сочиняющей весьма посредственные стихи, льющей слезы над своей любовью, упивающейся несчастьями, и абсолютно не приспособленной к жизни (при бегстве кукол Пьеро спо-

²⁵⁰ Минералова И. Г. Детская литература. Уч. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2002. С. 104.

собен лишь плестись позади всех, держась за кончик хвоста Артемона) Пьеро преображается в бою. Он оказывается способным защитить себя и свою любовь — Мальвину — от хищных доберманов, в нем просыпается храбрость, он дерется, как лев. Правда, в конце он остается слабым поэтом, сочиняющим стишки «к случаю». Однако его поэзия способна приобрести сатирическую направленность, карикатурность и принести пользу друзьям в победе над врагом:

Лису Алису жалко —
Плачет по ней палка.
Кот Базилио нищий —
Вор, гнусный котище²⁵¹.

Лучшим воспитателем, исходя из концепции произведения Толстого, становится сама жизнь. Благодаря действительности и происходящим событиям взросление Буратино происходит очень быстро. Постепенно у него появляется желание заботиться о своем отце, чувство благодарности к нему, ответственность за товарищей, попавших в беду, умение смело смотреть в глаза опасности, противостоять настоящим злодеям. Из наивного дурачка, верящего в чудеса и возможность быстрого обогащения, он превращается в умного и проницательного героя. Он в конце концов разбирается в характерах своих «друзей» — лисы Алисы и кота Базилио, он с блеском выигрывает бой с полицейскими бульдогами и Карабасом Барабасом.

Кроме того, Пьеро способен написать сценарий комедии нового типа «роскошными стихами». И все же, скорее всего, этот образ задуман как оригинальная пародия на поэта символистского толка. Рафинированный интеллигент постепенно выходит из своего узкого мирка, из круга личных переживаний, но стать именно героем нового мира он не может, хотя его сознание довольно существенно меняется — индивидуалист становится активным членом коллектива. Толстому оказывается близка мысль о преобразующей силе настоящего искусства. В этом плане он, как и Олеша, развивает идею о двух типах театра²⁵², о силе воздействия театрального искусства на массы.

²⁵¹ Толстой А. Н. Золотой ключик, или Приключения Буратино. М.: Астрель, 1998. С. 102.

²⁵² См. подробнее: Петровский М. Указ. соч.

Фея Коллоди, которая становится для Пиноккио и матерью, и ангелом-хранителем, под пером Толстого превращается в совершенно иную личность. М. Петровский нашёл в образе Мальвины черты Алисы (героини сказки Л. Кэрролла), Аркадия Ивановича («Детство Никиты») и показал неспособность Мальвины быть учителем²⁵³. На наш взгляд, Мальвина — пародия именно на педагога-воспитателя, возможно, в целом на сложившуюся в обществе систему воспитания. Как пишет К. Г. Исупов: «Научение через подражание — прямая ситуация “учитель/ученик” на крупные социально-исторические единства»²⁵⁴. Менторская назидательность Мальвины, аксиоматичность ее метода — худший вариант воспитания, не отвечающий ни западной, ни восточной традиции обучения: «На Западе верят, что истина рождается в споре. Восток же полагает, что не спор, а вера в возможность истины открывает путь к ней»²⁵⁵.

Себялюбивая Мальвина готова воспитывать всех и каждого — от Артемона и Пьеро до Буратино и Папы Карло. Она требовательна, но воспитуемые абсолютно не подготовлены к такой форме заданий, которые предлагает Мальвина. Так, не дав никаких предварительных объяснений, она требует, чтобы Буратино решил математическую задачу или написал целую фразу. Она не понимает, что научить одними приказами и наказаниями невозможно. В то же время она усвоила азы педагогики и решила применить их на первом же воспитуемом. Как и тетя Полли из романа М. Твена «Приключения Тома Сойера», она считает, что главное в воспитательном процессе — строгость и наказание. Толстой же придерживается прямо противоположных правил, поэтому образ Мальвины подаётся с иронией. Обливаясь слезами, она запирает Буратино в чулане, а потом и продлевает наказание до утра. Сама же Мальвина пасует перед первыми же трудностями, она не в силах помочь Буратино в беде и спокойно идет досыпать («Я хочу спать; я не могу открыть глаза»²⁵⁶), когда его подвешивают за ноги вниз головой. И лишь в конце, поддавшись общему чувству, она становится «хорошим товарищем» и помогает друзьям.

²⁵³ Петровский М. Указ. соч. С. 277–290.

²⁵⁴ Исупов К. Г. Культурный концепт «учитель/ученик» на фоне русской правды // Исупов К. Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура серебряного века. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. С. 408.

²⁵⁵ Там же. С. 407.

²⁵⁶ Толстой А. Н. Золотой ключик. Указ. соч. С. 40.

При этом ее самооценка резко падает: «Я буду продавать мороженое и билеты <... — Если вы найдете у меня талант, попробую играть роли хорошеньких девочек»²⁵⁷.

Неоднозначный взгляд Толстого на современную ему действительность побудил писателя изобразить два типа реальности. Райская страна, которой прельщают Буратино Лиса Алиса и Кот Базилио, под пером Толстого утрачивает романтический ореол, в её изображении появляются подробности, сопрягающие сказочную страну с реалиями эпохи 1930-х гг.²⁵⁸. На свет явлена Страна Дураков, которой правят «толстый Лис-губернатор этого города», «спесивая лисица» и «жирный Кот», с надутыми щеками, в золотых очках, — он служил при губернаторе «тайным нашептывателем на ухо»²⁵⁹. Население страны-мечты погрязло в бедности и страданиях: «тощие собаки в репьях зевали от голода», «козы с драной шерстью на боках» блеяли: «Б-э-э-э-э-да». У коровы «кости торчали сквозь кожу. — Муууучение... — повторяла она задумчиво. На кочках грязи сидели общипанные воробьи... Шатались от истощения куры с выдранными хвостами»²⁶⁰. Процветали тут только «свирепые бульдоги-полицейские», а больше всего работы было у сыщиков доберман-пинчеров, «которые никогда не спали, никому не верили и даже самих себя подозревали в преступных намерениях»²⁶¹. Даже волшебное место — Поле Чудес — смахивает на большую помойку — «пустырь, где валялись битые горшки, рваные башмаки, дырявые калоши и тряпки»²⁶². Скорее всего, что Толстой набросал картину современной ему Страны Советов. Писатель предложил в качестве альтернативы такому образу жизни мечту, попытку уйти от такой жизни в искусство, забыть работу, приносящей другим людям радость. Таким образом, счастливый и оптимистичный финал сказки весьма относителен, его время во второй половине 1930-х

²⁵⁷ Там же. С. 118.

²⁵⁸ Страна Дураков ассоциировалась с картинами дореволюционной России. И только в 1992 г. в статье Л. Колесовой «Читая и перечитывая» («Проблемы детской литературы». Петрозаводск, 1992) была высказана справедливая идея о прямой связи Страны Дураков с Советским Союзом 1930-х годов.

²⁵⁹ Толстой А. Н. Золотой ключик. Указ. соч. С. 98.

²⁶⁰ Там же. С. 53.

²⁶¹ Там же. С. 55.

²⁶² Там же. С. 54.

гг., с точки зрения А.Н. Толстого, еще не пришло. В реальном мире справедливости нет: папа Карло беден, куклы находятся в полной зависимости от самодура Карабаса Барабаса (От Манджафоко он отличается злым нравом и алчностью. Манджафоко возможно разжалобить, он способен на щедрую милостыню, а благотворительность Карабаса Барабаса продиктована его личными интересами. Он посвящен в тайну черепахи Тортилы и стремится захватить новый театр).

Противостоит такой реализации мечты своего рода безымянный город-утопия, аллюзия на Китеж, Беловодье, Новый Иерусалим и проч. Эта ойкумена находится всё время рядом, но вход туда до определённого времени закрыт — необходимо обрести жизненный опыт, многое переосмыслить, прийти к готовности ухода от реальности в мир искусства, который противостоит дурной реальности.

Таким образом, *сказки искусства* не только пародируют и трагедизируют известные сюжеты, образы, мотивы, но и создают особую атмосферу творчества, выстраивают пространство произведения по законам искусства в сказочно-условной форме. Сказка искусства в 1920-е годы рассматривает реальность через призму искусства и представляет её в гротесково-балаганном виде. В сказке 1930-х годов искусство оказывается альтернативой реальности, необходимой для самореализации творческой личности.

Параллельно сказкам искусства, где доминирует эстетическое начало, всё большее значение приобретает *сказка воспитания*, в которой на первый план выходит воспитательное начало. Писатели, погружая своего героя в сказочную реальность, пытались показать процесс становления или перевоспитания характера, развития важных нравственных качеств личности. Так, В.Губарев в сказке «Королевство кривых зеркал» (1951) показывает процесс воспитания советской пионерки Оли как полного избавления от таких негативных качеств, как лень, самоуверенность, эгоизм. Для этого писатель манипулирует традиционной мифологемой «зеркало-зазеркалье». В народном сознании зеркало — магический предмет, позволяющий увидеть будущее (гадание на зеркале) и сохраняющий память о прошлом. Зазеркальный мир страшен и таинствен, он непредсказуем и, кроме того, он переворачивает мир реальный. Проникновения в миры, отгороженные зеркалом, чреваты опасностями. Эта идея развита в повести А.В.Чаянова «Венецианское зеркало, или Диковинные похож-

дения стеклянного человека», не предназначенной для детского чтения. Зеркало, сохраняющее в памяти произошедшие события, обыгрывается в сказках К. Булычева. Зеркало, превращённое в источник власти, обмана изображает американский писатель М. Кэри в конце XX в. («Тайна заколдованного зеркала»). Для Губарева же зеркало — возможность посмотреть на себя со стороны, а также способ попасть в иную политическую систему. И с помощью традиционного волшебства — проникновения в другой мир — совершается «обыкновенное» чудо. Идеи советских школьников совершают «волшебство» в духе того времени — приводят к революционным изменениям в сказочном мире и гармонизируют отношения между миром реальным и зазеркальным. Важные и актуальные проблемы в детской литературе не могли решаться вне приключенческой интриги, которая в данной сказке очень сильна. Как утверждает исследователь приключенческого жанра А. З. Вулис, «приключения — почти обязательная сюжетная линия, сопутствующая героям-близнецам. Она обоснована обязательной, стереотипной экспозицией (провозглашенной или подразумеваемой); на подмостках произведения появляются два юноши (две девушка, два зрелых воина и т. п.), каждый из которых может быть принят за другого. В результате все дальнейшие события идут по обязательной накатанной схеме: этого юношу и на самом деле принимают за другого, а другого — за этого. Обязательно возникает тайна, кутерьма»²⁶³.

Однако сказочная форма понадобилась ещё и для того, чтобы подчеркнуть важность вечных ценностей, во многом в противовес новым ценностным ориентирам советского общества 1930-50-х гг. Так, Л. И. Лагин (настоящая фамилия — Гинзбург, 1903–1979) смотрит на советскую действительность несколько критично, поэтому его сказочная повесть «Старик Хоттабыч» (1938, 1955) наполнена сатирическим пафосом. Идея, положенная в основу книги Лагина, не нова — сюжет о выпущенном из бутылки джинне был знаком мировой литературе еще со времен «1000 и одной ночи», а после уточнен, расширен и переосмыслен в творчестве некоторых художников, в частности, в произведении Томаса Энсти Гатри (псевдоним Ф. Энсти, 1856–1934) «Медный кувшин». Остроумная история о приключениях молодого архитектора Горация Вентимора, выпустив-

²⁶³ Вулис А. З. Литературные зеркала. М.: Советский писатель, 1991. С. 190.

шего из медного сосуда джинна Факраша-эль-Аамаша, была переработана Л. Лагиным, читавшим в детстве книгу Энсти. Творческое воображение Лагина, впитав и первооснову — сказку из «1000 и одной ночи», и вариант Энсти, представило необычные приключения «могущественнейшего из джиннов», джинна-профессионала Гассана Абдуррахмана ибн Хоттаба и юных пионеров — Вольки ибн Алеши Костылькова, Жени Богорада и Сережи Кружкина в условиях новой советской действительности. Л. Лагин создает в общем и целом оригинальное произведение, где архаика и восточный колорит прямо спроецированы на общественную ситуацию 1930-х — начала 1950-х гг. в СССР. Повесть-сказка была написана в 1938 г., но требования эпохи способствовали многочисленным правкам автора. Можно даже говорить о трех разных вариантах «Старика Хоттабыча» 1938 и 1952, 1955 гг.²⁶⁴. Существует несколько версий причин переработки сказки Лагина. Наиболее правдоподобной оказывается версия о требовании идеологического отдела ЦК. Лагин «дорабатывает» текст сказки и общую картину, уступая конъюнктуре времени. Эту версию активно поддерживает Е. Дайс: «В угоду советской цензуре Лазарь Лагин вынужден был переделать первоначальный текст своей повести»²⁶⁵. С. Курий тоже ссылается на эту версию: «широко распространено мнение, что правки и дополнения были сделаны писателем под давлением властей»²⁶⁶. Однако у исследователя такой вариант вызывает некоторые сомнения. А. Х. Омраан подготовку новых редакций связывает с «драматическими событиями в жизни СССР и самого писателя»²⁶⁷.

Действительно, изменения, происходящие в структуре произведения, значительны. Так, главный герой — Волька Костыльков — существенно меняется. Обычный, далеко не самый примерный мальчишка в варианте 1950-х годов становится более сознательным и ответственным. Меняют-

²⁶⁴ Варианты 1952 и 1955 годов достаточно близки, поэтому стоит говорить о варианте 1950-х годов в целом.

²⁶⁵ Дайс Е. Остановивший Солнце (Мистериальные корни «Старика Хоттабыча») // Русский журнал. 22.01.2013. — www.academia.edu/3225971/Остановивший_Солнце._Мистериальные_корни_Старика_Хоттабыча.

²⁶⁶ Курий С. Перевоспитание джинна («Старик Хоттабыч») // Время Z. 2013. №1. // www.utime.com.ua/85/4338

²⁶⁷ Омраан А. Х. Аксиологические модели авторских сказок в русской литературе конца 1930-х — 1950-х годов (Л. Лагин, А. Волков). Автореферат дисс... канд. филол. наук. Воронеж, 2012. С. 12.

ся даже его мечты. Так, к примеру, трясущийся в кузове машины Волька образца 1938 г. представляет себя смелым ковбоем, готовым к любым неожиданностям: «Если зажмурить глаза, можно было свободно представить, будто едешь <...> где-то в Америке, в суровых прериях, где каждую минуту могут напасть индейцы и с воинственными кликами снять с тебя скальп»²⁶⁸, а старая бочка для закваски капусты напоминает Вольке «бочки, в которых пираты старого Флинта хранили ром»²⁶⁹. Мечты в варианте 1950-х годов наполняются новым смыслом — герой мечтает стать участником социалистического строительства: «Если зажмурить глаза, можно было вообразить, будто едешь <...> в далеких сибирских просторах, где тебе предстоит в суровых боях с природой возводить новый гигант советской индустрии. И, конечно, в первых рядах отличников этой стройки будет Волька Костыльков»²⁷⁰. Старая же бочка в этом варианте ассоциируется у Вольки с жилищем философа Диогена. Вставкой в вариант 1950-х годов стал эпизод борьбы школьников за показатели успеваемости. Нерадивый ученик Волька 1938 г. становится в поздних вариантах примерным пионером и прилежным учеником.

Идеологический аспект ярче выражен в вариантах 1950-х годов. Советское общество, способное перевоспитать несознательного Хоттабыча, более жестко относится к ошибкам своих сограждан, оставляя им все меньше шансов на перевоспитание (лающий Генка Пилугин). В то же время в советском обществе 1950-х годов уже не может быть таких отрицательных персонажей, как гражданин Хапугин, поэтому этот герой в поздних редакциях превращается в американца Гарри Вандендаллеса²⁷¹, а его алчность и хамство легко объясняются его иностранным происхождением. Как отмечает Омраан А.Х., «изменения, внесенные в текст повести, меняют многие векторы авторских оценок. В целом же для текста, опубликованного в 1952 году, характерна переадресация авторских негативных оценок с отрицательных явлений и недостатков, присущих советскому обществу, на внешних «врагов социализма», колонизаторов

²⁶⁸ Лагин Л. Старик Хоттабыч. Минск, 1993. С. 5–6.

²⁶⁹ Лагин Л. Там же. С. 6.

²⁷⁰ Лагин Л. Старик Хоттабыч. М., 1996. С. 7.

²⁷¹ Эта фамилия была созвучна фамилии Аллена Даллеса, идеолога «холодной войны», поэтому вызывала у читателя соответствующие ассоциации.

и империалистов»²⁷². Однако объединяют все варианты общая концепция произведения, его структура, система персонажей (за исключением образа Сережи Кружкина, который присутствует только в варианте 1938 г., и образа учительницы Варвары Степановны, чей характер более разработан в варианте 1950-х гг.).

Произведение Л.Лагина выстраивается как своеобразная *пародия* на *роман воспитания*. Основой сюжета становится столкновение двух типов сознания, выливающееся в историю перевоспитания старомодного доброго джинна. Пародийный характер придает произведению перемена традиционных ролей: учителем и воспитателем старика Хоттабыча становится пионер «Волька ибн Алеша», освободивший джинна из «страшного заточения» в бутылке. Е.Дайс усматривает в тексте сказки процесс инициации Вольки. «Совершенно очевидно, что герой предьявлен нам в стадии готовности к инициационному переходу из состояния детства во взрослое состояние, и этот момент маркируется связанными с инициацией жизненными событиями. Любой экзамен всегда инициация, любой переезд — это пробное путешествие в царство смерти. Кстати, перед экзаменом Волька идёт на речку, то есть совершает ритуальное очищение»²⁷³. Однако важными становятся не только обрядовый ритуал, сколько суть этого процесса. Проходящий инициацию приобщается прежде всего к духовным ценностям: «Настоящий человек — человек духовный — не является результатом естественного процесса. Его «делают» старые учителя по образцам, открытым божественными существами и сохранёнными в мифах. Их функция — открывать новым поколениям глубинный смысл существования и помочь им взять на себя ответственность быть «настоящим человеком», и, следовательно, участвовать в культуре»²⁷⁴. В связи с этим возрастает роль такого «учителя», коим выступает хранитель древних духовных ценностей и знаний Хоттабыч. Е.Дейс задаётся вопросами о правомерности и необходимости вклю-

²⁷² *Омраан А.Х.* Аксиологические модели авторских сказок в русской литературе конца 1930-х — 1950-х годов (Л.Лагин, А.Волков). Указ. соч. С. 12–13.

²⁷³ *Дайс Е.* Остановивший Солнце (Мистериальные корни «Старика Хоттабыча») // Русский журнал. 22.01.2013. — www.academia.edu/3225971/Остановивший_Солнце_Мистериальные_корни_Старика_Хоттабыча.

²⁷⁴ *Фирсова А.М.* Социокультурная трансформация ритуалов и обрядов инициации в мировой традиции. Дисс... канд. философ. наук. Нижний Новгород, 2005. С. 12.

чения в детскую сказку таких вопросов: «И зачем он, буквально рискуя жизнью, зашифровал в детской сказке множество библейских сюжетов, эзотерических идей, отсылок к мистическим практикам? Быть может, существует некая внутренняя потребность говорить о тайном? Или любой эзотерик, как профессионал в своём деле, обязан стремиться передать своё знание?»²⁷⁵. Очевидно, писатель, находясь в определённой социокультурной ситуации, пытался приобщить своих читателей (и взрослых, и детей) к традиционным общечеловеческим ценностям в противовес навязываемым новой идеологической системой. В связи с этим в сказке ограничена роль обыкновенного взрослого. Например, при помощи образов отца, матери и бабушки Вольки Костылькова представлены два разных взгляда на воспитание подростка (но не посвящения в сакральное знание!). Мать и бабушка склонны считать тринадцатилетнего подростка ребенком, все ему прощать, жалеть и убажывать, как маленького. Отец же ратует за раннее взросление сына. Он хочет видеть в Вольке прежде всего помощника себе. Однако ни та, ни другая сторона не предлагают то важное, что просто необходимо ребенку, — дружбу, истинное познание жизни, — поэтому особой теплоты и близости со старшими родственниками у Вольки нет.

Учителя, родители друзей Вольки оказываются второстепенными персонажами. Несколько выделяются на этом фоне мать Генки Пилюгина с ее слепой любовью к сыну (вариант 1950-х гг.) и отец Сережи Кружкина (вариант 1938 г.) Александр Никитич Кружкин — тип настоящего ученого: он рассеян, с головой ушел в науку, слабо ориентируется в реальной жизни. Он искренен и в чем-то наивен, поэтому он удостоился большего внимания автора, чем остальные взрослые. Его детскость помогает ему чутко и по-доброму отнестись к неожиданно появившимся баранам, но он не в силах угадать в одном из них своего сына. При описании окружающих ребят взрослых, «случайных прохожих», Лагин не жалеет сатирических красок. Толпа, масса, не в силах простить выделенности кому-либо, она экспрессивна и агрессивна по отношению к таким людям. Так, передвигающиеся на верблюде Волька и Хоттабыч вызвали у собравшихся зевак неприятные чувства:

²⁷⁵ Дейс Е. Указ. соч.

«Собравшаяся толпа была настроена резко отрицательно к нашим героям...

— Ездют тут на верблюдах ...

— Да, сидит, собака, и шляпой обмахивается. Прямо как довоенный граф.

— Чего смотреть! В отделение — и весь разговор...

— Это животная краденая»²⁷⁶.

А путешествующие без багажа Хоттабыч с ребятами сразу вызывают недоверие и подозрение у проводника вагона и желание проследить за пассажирами.

Составной частью этого времени можно считать и практически магическое воздействие на сознание человека средств массовой информации в советском государстве. Именно это корректирует идеалы общества, формирует общественное мнение, а также может выполнять и карательные функции. Любое происшествие рисует в воображении героев газетно-публицистический отклик. Эта реакция для героев самая важная и самая страшная.

Общая ситуация в стране влияет и на отношение к чуду. Люди настолько прочно впитали новые атеистические и материалистические взгляды, что не в состоянии поверить в волшебство. Сохраняя сатирический подтекст, Лагин подчёркивает нелепость и чужеродность любого чуда там, где жизнь официально преподносится как сказочно-прекрасная. Автор явно иронизирует над «дарами» Хоттабыча (алмазные зубы, бородатый Волька, Хоттабстрой и др.). Желая угодить своему повелителю, Хоттабыч постоянно попадает впросак, то «снабжая» его на экзамене по географии «допотопной» информацией, то «награждая» Вольку бородой, то даря наручные солнечные часы. Но восточный мудрец учит Вольку главному — терпимости по отношению к тем, кто мыслит и действует не так, как остальные, пониманию другого человека, приятию его недостатков и слабостей. Но и Волька, усвоивший новые правила и истины, тоже способен показать их преимущество перед «предрассудками тысячелетней давности». Хоттабыч выдерживает серьёзный идеологический экзамен, видя произвол и жестокость западного мира (эпизод в итальянской охранке, хотя он и напоминает советские отделы НКВД). Гассан Хоттабыч

²⁷⁶ Лагин Л. Старик Хоттабыч. М., 1996. С. 66–67.

довольно резко противостоит своему брату — Омару Юсуфу. Если первый открыт для людей, добр и великодушен, то Омар — злой, желчный старик, не воспринимающий новшества, враждебно относящийся к ребятам. Новая жизнь не способна изменить его, такой характер не подлежит перековке. Если Хоттабыч постепенно адаптируется к новым условиям, отвечает в анкете на вопрос о роде занятий до 1917 г.: «Джинн-профессионал», признает, что «только честный труд приносит почет и славу» и гордо ходит в парусиновой пиджачной паре, то его брат покидает не только Страну Советов, но и Землю вообще. Чисто идеологическая задача — доказать преимущества советского строя, сопровождается каскадом веселых приключений, комических ситуаций, деталей, что смягчает дидактизм произведений Лагина. Повесть-сказка «Старик Хоттабыч» раскрывает не только особенности нового общества, нового строя, но и в остроумной форме повествует о цивилизационных достижениях, противопоставляет им архаичные модели чудес. Вместе с тем «повесть, созданная в конце 1930-х годов, выражала в условной форме гуманистические идеалы писателя об условиях достижения взаимопонимания между различными временами, цивилизациями и культурами. Неоднозначный финал подчеркивал двойную адресацию авторской сказки»²⁷⁷.

Если А. Толстой и Л. Лагин при создании своих сказок лишь отталкивались от текста оригиналов, то А. М. Волков (1891–1977), автор «Волшебника Изумрудного города» (1939, вторая редакция — 1962), подошел очень близко к тексту первоисточника — сказке Фрэнка Лимана Баума (1856–1919) «Мудрец из страны Оз» (1900).

А. Волков в целом сохраняет основную сюжетную канву сказки Баума и характеры ее героев — Страшилы, Дровосека и Льва, которые, как справедливо замечает М. Петровский, могли бы стать символами или, вернее, эмблемами пионеров Америки — ее фермеров, лесорубов, охотников и следопытов²⁷⁸, которыми двигала, формируя национальный характер, вера в свои силы. Однако Волков поворачивает повествование к решению иных вопросов. Прежде всего, это тоже проблема самосовершенствования, но для советского писателя важно уже не вписать характеры своих героев в рамки социально-нравственной ценностной шкалы, а именно

²⁷⁷ Омраан А. Х. Аксиологические модели авторских сказок в русской литературе конца 1930-х — 1950-х годов (Л. Лагин, А. Волков). Указ. соч. С. 12.

²⁷⁸ Петровский М. Книги нашего детства. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. С. 235.

раскрыть потенциал каждого для того, чтобы решить общие проблемы, проблемы коллектива в целом.

Эпоха «великого американского путешествия» ушла в прошлое, но Бауму удалось передать своеобразие психологии американцев, для которых очень важна вера в свои силы, а стремление к самореализации мобилизует все имеющиеся возможности. Пафос «Мудреца из страны Оз» оказался сродни пафосу, который двигал в 1930-е гг. литературой, ангажированной социалистической идеей и стремившейся внушить читателям веру в беспредельность человеческих возможностей. Для детской литературы в книге Баума была не менее важна парадоксальность ее дидактики, основанной на поэтике перевертыша. Баум внушал ребенку веру в себя, в свои силы, но внушал эту веру «от противного», создавая парадоксальных персонажей — храброго Льва, убежденного в своей трусости, мудрого Страшила, уверенного в своем скудоумии, сердечного Дровосека, страдающего от собственной бессердечности, и маленькую Дороти, не знающую, что на ногах у нее серебряные башмачки, которые в любой момент могут вернуть ее в родной Канзас. Волков же, с одной стороны, утверждал героя в его индивидуальности, а с другой — типизировал его, соотносил с типом «нового человека», «человека-машины», всего себя отдающего решению общественных проблем. Как верно замечает А.Х. Омраан, Страшила и Дровосек, «отмеченные “печатью жертвенности”, <...> являются пародийной инверсией так и не реализованной мечты о новом человеке, способном возродить на иных, чем прежде, основах, гармоничный “прекрасный мир”».²⁷⁹

Следуя духу своего времени, Волков усилил мотив внешних препятствий, стоящих на пути героев, а также изменил идеологическую концепцию произведения. Волков резче разводит силы добра и зла: гибель Гингемы — ответ сил добра на зло колдуньи. Путь героев — это и путь к познанию себя, и дорога к дружбе, спаянности и чувству коллективизма.

Жители волшебной страны не интересны Бауму, а для Волкова — это движущие силы многих событий. От сказки к сказке они превращаются из мирных жителей в войско все больше и больше. «Взросление» нации, ее растущая воинственность, борьба с природными силами, формирование коллективного сознания отвечали духу эпохи 1930–1950-х гг.

²⁷⁹ Омраан А.Х. Аксиологические модели авторских сказок в русской литературе конца 1930-х — 1950-х годов (Л.Лагин, А.Волков). — Указ. соч. С. 17.

Неожиданный подтекст обрел мотив «светозащитных» зеленых очков, которые Гудвин велит носить всем своим подданным, и огромных изумрудов на башнях замка Гудвина (аналог кремлёвских рубиновых звёзд). Все должны видеть мир в одном цвете, верить в то, что их окружают не фальшивые, а подлинные изумруды, другими словами — обманываться во имя собственного блага.

Интересной представляется реализация темы власти, которая становится очередным испытанием героев в процессе становления их характеров. Волкову удалось показать четыре типа правителей. Власть Гудвина — правление, основанное на мистификациях, восхищении и страхе. Он воспитывает своих подданных послушными исполнителями собственной воли, ловко использует их природную наивность и страх перед властью. И Баум, и Волков создают парадоксального персонажа — Оза-Гудвина: «только он один трезво оценивает себя, только ему хорошо известны пределы собственных возможностей, но знание о себе он использует для жульничества или, по крайней мере, для сомнительного фокусничества. Он — в отличие от четвёрки наших героев — не может ничего. Настоящие подвиги ума, сердечности и отваги увенчиваются не чудом, а маленьким сеансом внушения»²⁸⁰. Именно Гудвин пробует на роль воспитателя и даже вождя, за которым должны идти массы. Парадокс заключается и в том, что мистификатор управляет Изумрудным городом практически вслепую. Он ни с кем не встречается, его никто не видит, городом руководит опосредованно. Этот тип власти в определённый момент оказывается самым продуктивным — в Изумрудный город, страну-мечту устремлены многие жители Волшебной страны. Подданные восхищаются могуществом Гудвина и очень боятся его при этом. На самом деле, это актёр, фокусник, циркач, умеющий удержать внимание публики на себе, заставить её восхищаться своим могуществом: «Я вспомнил роли царей и героев и сыграл роль волшебника довольно хорошо <...> Я объявил себя правителем страны, и жители подчинились мне с удовольствием. Они ожидали моей защиты от злых волшебниц...»²⁸¹. Город Гудвина — город фальшивых изумрудов и мнимого могущества. Эта власть отделилась от народа и тем самым мистифицировалась: «Мне пришло в голову,

²⁸⁰ Петровский М. Книги нашего детства. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. С. 350.

²⁸¹ Волков А. М. Волшебник Изумрудного города. М., 1997. С. 110.

что если я буду близок к народу, то во мне разгадают обыкновенного человека. А тогда кончится моя власть. И я закрылся в тронном зале и прилегающих к нему комнатах <...> Я присвоил себе торжественные имена — Великий и Ужасный»²⁸². Этот тип власти навязан народу и преподнесен как благодеяние. Власть, основанная на обмане и мистификациях, воспитывает покорность и апатию.

Второй тип власти представлен тиранками-колдуньями Гингемой и Бастиндой. Это традиционный тип антинародной власти, поэтому по ходу сказки обе волшебницы гибнут. Волков показывает, что несмотря на страх и ужас, который испытывают жители Голубой и Фиолетовой стран от правления волшебниц, в рядах даже наивного и сентиментального народа может созреть недовольство и готовность бунтовать, но только в том случае, если будет толчок извне, если появится некий лидер, готовый возглавить борьбу.

Наиболее гуманной предстает власть Страшилы и Железного Дровосека. Один символизирует мудрость, а другой — человечность. Кроме того, такие правители оказываются удобны для простого народа: «Подумайте и о том, как удобен такой правитель: он не ест, не пьет и, значит, не будет обременять нас налогами»²⁸³. Обе кандидатуры предложены самими жителями волшебных стран. Лев же заслуживает право быть царем зверей в битве с гигантским Пауком. Но даже этот тип власти оказывается бременем для правителя. Об этом свидетельствует метафорический образ золотого ошейника, который носит Лев.

Впоследствии события современной Волкову эпохи заставили его вернуться к проблеме власти и тем самым продолжить полюбившийся читателям сериал об Изумрудном городе. Так, в период «оттепели» (1963) А. Волков создает повесть-сказку «Урфин Джюс и его деревянные солдаты», где пытается осмыслить тип человека, стремящегося к абсолютной власти и несущего зло окружающим. В конце 1960-х гг. появляется еще один роман из той же «сери» — «Семь подземных королей» (1967), в котором разрабатывался сюжет о насильственном вторжении, которое несет добро, а также о воспитании человека в соответствии с идеалами эпохи.

²⁸² Там же. С. 109.

²⁸³ Там же. С. 97

Соединение приключенческой составляющей с актуальными проблемами современности характерны и для трилогии Н. Н. Носова (1908-1976) о Незнайке. Однако сказка 1950- 60-х гг. больше тяготеет к жанровому синкретизму. Прежде всего, стоит отметить своеобразие героев этих сказок — ими становятся так называемые маленькие человечки или коротышки, как их называет сам писатель. Повествование о таком типе героев имеет несколько первоисточников. Среди них можно назвать французскую «фейную» сказку, кельтский и скандинавский фольклор. Феи, гномы, эльфы и прочие представители сказочного народа активно проявляют себя в русской детской литературе конца XIX – начала XX вв. Утрачиваются сакральность образов, их иерархичность и отгороженность от реального мира. Произведения серебряного века окрашиваются в празднично-сентиментальные тона и адресуются девочкам. Таковы, например, «Девочка с голубыми глазками. Марочкин сон» С. Григоровича-Барского (1921) или «Фейные сказки» (1905) К. Д. Бальмонта. В «Фейных сказках» представлен целый микромир играющей девочки. Все манипуляции, которые ребенок производит с куклой, перенесены на изображение феи: она одевается в разные наряды (созданы они из «подручных» материалов — лепестков колокольчика, лилея, листьев травы, паутинки и т. д.), мастерит лодочку и т. д. Уменьшительно-ласкательные суффиксы, литота, светлые краски, романтический пафос, бесконфликтность позволяют воспроизвести идеальный мир мечты, сказочное царство цветов, мотыльков, фей.

Другим источником сказки о маленьких человечках оказался русский и — шире — славянский фольклор. Сказка обогащается жанровыми элементами былички, бивальщины и возрождается в новом виде. В такого рода литературе преобладали приключенческие мотивы, доминировали шалости, победы и приключения, а предназначались такие произведения в основном для мальчишеского чтения. Одним из первых удачных опытов стала необычная сказка В. Ф. Одоевского (дедушки Иринея) «Игоша» (1833–1844) о «безруком, безногом» существе, которое смог увидеть только ребенок. Основа поведения Игоши — шалость, игра, так как таким существом становится некрещеный младенец. Как справедливо указывает И. Н. Арзамасцева, Серебряный век внес свою лепту в развитие сказки о маленьких человечках в лице А. Хвольсон «Царство малюток. Приклю-

чения Мурзилки и лесных человечков» (1898) и П. Кокса «Новый Мурзилка. Удивительные приключения лесных человечков» (1913)²⁸⁴. Действительно, герои П. Кокса — симпатичные эльфы, соединившие в себе черты взрослого и ребенка. Одежда, внешний вид явно напоминают взрослого человека, а вот поступки, тип поведения и мышления у этих героев детские. Даже их имена напоминают детские прозвища: Пустая Голова, Чумилка-Ведун, Заячья Губа и т. д. Населяют книгу представители самых разных народов. Они живут в обычном мире — человечки настолько малы, что обычным людям их трудно заметить, но хорошо видны следы их шалостей: огни фейерверка, разбросанные ноты, сломанный глобус и т. д. И все же, одно из важных назначений эльфов — не шалости, а помощь людям. Они готовы помочь не «по статусу», а по велению души.

В середине XX в. все дальше маленькие человечки отходят от «эльфийской» и демонической природы и всё ближе оказываются к жизнеподобию. Н. Н. Носов в трилогии о Незнайке развил и трансформировал идеи А. Хвольсон и П. Кокса²⁸⁵. Герои Носова тоже сопрягают в себе черты взрослого и ребенка. Правда, их «взрослость» выдает уже не внешний вид, а принадлежность к какой-нибудь профессии: Винтик и Шпунтик — инженеры-конструкторы, Пилюлькин — врач, Тюбик — художник, а Цветик — поэт. Правда, их профессиональная деятельность скорее напоминает детскую ролевую игру.

Характеры персонажей целенаправленно детские. Психологически точно воспроизведён тип поведения мальчика и девочки²⁸⁶: мальши дерутся, дёргают малышей за косички, ставят им синяки. Одна из героинь сказки «Приключения Незнайки и его друзей» (1953) обобщает: «как только в доме заведётся хоть один малыш, тут только и жди синяков и шишек»²⁸⁷. Малышки изображены в иной манере — уменьшительные суффиксы, знаковые эпитеты, эстетические и этические детали, усилен-

²⁸⁴ Арзамасцева И. Н., Николаева С. А. Детская литература. М.: Издательский центр «Академия», 2005. С. 437.

²⁸⁵ И. Н. Арзамасцева называет ещё одних предшественников Незнайки — героев И. С. Тургенева Самознайку и Рассудительного. Указ. соч. С. 437.

²⁸⁶ И. Н. Арзамасцева отмечает разницу между «малышами» и «малышками», хотя видит больше сходства, чем различий. См.: указ. соч. С. 437.

²⁸⁷ Носов Н. Н. Приключения Незнайки и его друзей. М.: Machaon, 2005. С. 174. Дальнейшие ссылки даны на это издание с указанием в скобках страницы.

ные смысловыми повторами выстраивают объёмные синонимические ряды: «Два полукруглых окна с красивыми занавесками выходили на улицу <...> Посреди комнаты стоял стол, весь уставленный вазочками, мисочками и тарелочками с разными вареньями, печеньями, пирожками, крендельками, маковниками, рогаликами и прочей снедью» (142). Логика развития характера коротышек, их стиль поведения, характер взаимоотношений показывает, что Носов создаёт детские психологические типы, которые наиболее ярко и адекватно самореализуются в ролевых играх, уподобленных поведению взрослых. Но при любой неординарной ситуации на первый план выходит собственно детская психология и стиль поведения ребёнка. Герои отстаивают свою позицию, доказывают свою правоту характерными для ребёнка способами. Так, даже в сложной ситуации резкого снижения воздушного шара герои не сразу прыгают с парашютом, а сначала должны «посчитаться, кому с парашютом прыгать» (115).

На общем фоне резко укрупняются два знаковых персонажа — Незнайка и Знайка. Эти два героя явно противостоят всем остальным персонажам. Знайка рассудителен, живет строгим расчетом и логикой. Именно ему доверено объяснить многие сложные явления (устройства воздушного шара, прибора невесомости, строение Луны и т. д.). С ролью героя-резонера он справляется блестяще. Свои знания и мудрость герой черпает из книг. Он может предложить коротышкам оригинальную идею и попытаться воплотить её в жизнь. При этом он смотрит на других свысока, с высоты своих знаний, он даже не всегда снисходит до популярного объяснения каких-то вещей. К нему тоже отношение непростое. Герои признают его авторитет, советуются с ним в сложных случаях, но особой теплоты между ними не наблюдается. Образ Знайки лишён развития, он статичен, в отличие от образа Незнайки. Можно говорить о воплощении в образе Знайки психотипа «зубрилки-очкарика».

Незнайка — иной психологический тип. Он живет настроением, чувством, эмоциями. Приключенческий сюжет способен двигать только он. Незнайка первый осваивается в Зеленом городе, в сложный момент готов взять на себя руководящую роль. Эта личность настолько яркая, что она сама не нуждается в руководстве, а самодостаточна. Незнайка тоже порождает разные оригинальные творческие идеи. Но этот герой не лишен и чисто детских недостатков — он хвастун, врун, эгоцентрик, но не подлец. Наябедничать он не может, он лишь выручает товарищей,

как, впрочем, и остальные. Ему доверено найти контакт с девочками и прекратить извечную вражду между малышами и малышками. Это яркое воплощение именно детского характера. Он любознателен и активен, это развивающийся характер, постоянно находящийся в поиске. Неслучайно Незнайка пробует себя в качестве и поэта, и художника, и музыканта. Он существенно отличается от других «братцев». Если все остальные персонажи надели каждый свою маску и развиваются согласно логике этой маски-роли, то Незнайка открыт для экспериментов. Он не обрёл ещё своей маски и не укладывается в жёсткие рамки одной роли. Незнайка открыт для всего нового и интересного. На глазах читателя он растёт и меняется. Психологически точно показана динамика его характера. Вначале он ленив, эгоцентричен, завистлив. Но постепенно он избавляется от своих недостатков и сам это осознаёт. Таким образом, психологически разработана характерология, выявлены разные психотипы героев, что позволяет говорить о жанровых элементах **психологического романа** в сказке Носова. А.Е.Неелова выявляет усиление психологичности повести-сказки второй половины XX в., а также лирического и философского начал²⁸⁸. Но начало этому процессу положил Носов.

Писатель выходит в своих произведениях о Незнайке на актуальные проблемы современности и решает их, используя самые разные жанровые формы. Прежде всего, можно увидеть элементы сатиры — пародии, шаржа, карикатуры, которые писатель использовал для того, чтобы переосмыслить проблему современного искусства. Носов создаёт комические образы художников, поэтов, писателей, музыкантов. Причём художник намеренно показывает парность этих персонажей: поэт Цветик и поэтесса Самоцветик, музыкант Гуся и безымянная арфистка Зелёного города. Сюда же можно отнести и пару докторов — Пилюлькина и Медуницу. И только Тюбик оказывается в одиночестве. Изначально Тюбик, Гуся и Цветик выступают в роли учителей Незнайки, который хочет рисовать, играть на трубе, писать стихи. Но творческие приёмы и задачи искусства до своего ученика учителя донести не в состоянии. Так, к примеру, используя приём «разговора глухих», Носов сталкивает Незнайку и Цветика. Цветик даёт неточное определение понятия рифмы, а Незнайка точно выполняет то, что услышал от «знатока» и «профессионала». Сам же Цве-

²⁸⁸ Неелова А. Е. Повесть-сказка в русской детской литературе 60-х г. XX века. Автореферат дисс... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2004. С. 4.

тик оказывается бессилён подобрать подходящую рифму к слову “пакля”, хотя и требовал это от Незнайки. Носов, таким образом, создал достаточно ироничный образ поэта Пудика — Цветика и вышел на проблему бесконфликтности в искусстве, сопоставляя Цветика, слагающего достаточно посредственные стихи «к случаю» и его оппонента-двойника поэтессу Самоцветик, чьё «творчество» уже не просто посредственно, а откровенно шаблонно: «”А вот ещё послушайте,“ — сказала поэтесса и прочитала стихи, в которых говорилось уже не о комаре, а о стрекозе и которое кончалось уже не словами о том, что надо книжку почитать, а о том, что “надо платье зашивать”». (236). Противостояние двух поэтов дополнено «конфликтом» двух докторов, которые предлагают одинаково странные методы лечения — «йодом» / «мёдом». Всё это может восприниматься как оригинальная пародия на бесконфликтность современной Носову литературы. Довершает этот ряд образ писателя Смекайло, который явно ратует за «литературу факта»: «Я могу поставить бормотограф в любой квартире, и он запишет всё, о чём говорят. Мне останется только переписать — вот вам повесть или даже роман <...> Это только в книгах так пишется, что нужен замысел, а попробуй задумай что-нибудь, когда всё уже и без тебя задумано! <...>А тут бери прямо <...> с натуры — что-нибудь да и выйдет». (223). Носов доводит эту идею до полного логического развития, придумывая использовать бормотограф (диктофон).

Сами художники, поэты, музыканты и медики позиционируют своё мастерство как практический навык: трафарет для создания стихотворения, написания портретов, лечения всех болезней, бормотограф и т. д. В противовес этому Незнайка создаёт индивидуальные произведения — портреты, написанные им в жанре карикатуры, узнаваемые, а стихи запоминаемы. Таким образом, *сказки искусства* 1950-х гг. во многом пародируют сказку искусства, созданную ранее.

В романе-сказке «Незнайка в Солнечном городе» (1958) усилен социальный аспект — больше внимания уделено общественному устройству и типам взаимоотношений различных сфер жизнедеятельности. Действие разворачивается в недалеком будущем. Авторская утопия плавно переходит в антиутопию со всеми характерными чертами. Здесь просматриваются традиции Е. Замятина, В. Маяковского, А. Платонова. Главную беду Носов видит в анархизме и нигилизме, которые исходят от определенной части молодежи. Внешний вид ветрогоннов

весьма напоминает небезызвестных, но более безопасных стилист, чем их явил Носов. Усиливается и философско-психологическая проблематика произведения. Большое внимание уделено внутреннему миру и внутренним противоречиям Незнайки. Он будет вести жаркие споры с собственной Совестью. Не случайно выделены три персонажа — Незнайка, Кнопочка и Пестренький. Фактически, это три ипостаси одного характера — детского. Это три лика Незнайки. Внутренний голос, Совесть соотносимы с Кнопочкой, а дурной нрав Незнайки персонафицирован в образе Пестренького. Сам же Незнайка символизирует противоречивость натуры.

Совсем иными предстают и Незнайка, и другие коротышки в сказке «Незнайка на Луне» (1966). Герои этого произведения еще больше повзрослели и вписались в определенный социальный контекст. Носову удалось противопоставить социалистическому (I часть) и коммунистическому (II часть) типам развития общества капиталистическую систему хозяйства (III часть). Подробно и обстоятельно Носов не только воссоздает деятельность тех или иных сфер капиталистического общества (принципы работы печати, радио и телевидения, юриспруденция, сельское хозяйство и т. д.), но и показывает механизм их работы. К примеру, подробно говорится о том, как создается реклама и какое влияние она оказывает на окружающих. Практически все стороны жизни этого общества выписаны автором достаточно выпукло и конкретно, что оказалось доступным даже для детского сознания. Противостоит всему этому не столько иная формация, сколько иная сфера деятельности человека. Меркантильности и расчету противопоставлены сердечность и участие. Опять выделен Незнайка — только он может быть посланником добра в иной системе. В отличие от Пончика, он не смог превратиться в «господина» и остался «братцем», оттого и настигает его страшный недуг — ностальгия. Он своей искренностью и теплотой бросает вызов всему лунно-капиталистическому миру.

Сказка Носова во многом открывает особый раздел детской литературы второй половины XX в. — литературную сказку, которая благодаря новым тенденциям и авторским индивидуальностям становится весьма неоднородной и порождает множество жанровых модификаций. Эти процессы оказываются предметом рассмотрения в работах Л.В. Ов-

чинниковой²⁸⁹, М.Н.Липовецкого²⁹⁰, М.И.Мещеряковой²⁹¹, А.В.Тихомировой²⁹² и других. Все исследователи отмечают связь литературной сказки второй половины XX в. с фольклорной волшебной сказкой, но замечают уже и существенные отличия сказки литературной от народной. Как отмечает М.И.Мещерякова, «сохранив родовые черты <...> современная сказка <...> отличается от прежней в силу эстетического переосмысления старых и включения в художественную систему новых норм»²⁹³, среди которых названы глубокая психологическая разработка характеров центральных персонажей, полимотивность, интеллектуальная направленность, синкретизм жанров и т. д.

Сказка этого периода ещё дальше отходит от фольклора, а если и обращается к народным сюжетам, то существенно переосмысляют их. Жанровые установки литературной сказки первой половины XX в. в 1950-80-е гг. подвергаются значительным изменениям. Все эти процессы обусловлены общими процессами, происходящими как в обществе того времени, так и в литературе, а также внутренними, собственно литературными процессами, затрагивающими прежде всего внутрижанровый синтез. Так, А.Е.Неелова выявляет усиление психологичности повести-сказки, а также лирического и философского начал²⁹⁴. Именно на гребне интереса к философии, психологии личности, вторая половина XX в. возрождает практически утраченную в 1930–1950-е гг. *философскую сказку*.

²⁸⁹ Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика. М.: Флинта: Наука, 2003.

²⁹⁰ Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992.

²⁹¹ Мещерякова М. И. «Там, за далью непогоды, есть блаженная страна...»: сказка в детской и подростково-юношеской литературе 50–90-х гг. // Мещерякова М. И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: проблемы поэтики. М.: Мегатрон, 1997. С. 256–285.

²⁹² Тихомирова А. В. Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX — начала XXI вв. Автореферат дисс... канд. филол. наук. Ярославль, 2011

²⁹³ Мещерякова М. И. «Там, за далью непогоды, есть блаженная страна...»: сказка в детской и подростково-юношеской литературе 50–90-х гг. // Мещерякова М. И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: проблемы поэтики. М.: Мегатрон, 1997. С. 260.

²⁹⁴ Неелова А. Е. Повесть-сказка в русской детской литературе 60-х г. XX века. Автореферат дисс... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2004. С. 4.

Своеобразие и сложность этого явления обозначены в диссертационной работе А. В. Тихомировой. Истоки философской сказки исследователь видит, с одной стороны, в литературном наследии Л. Кэрролла, А. Милна, А. де Сент-Экзюпери, А. Линдгрена, Т. Янссона, с другой — в языковой и логической игре писателей и поэтов ОБЭРИУ, «драме абсурда, в отдельных случаях экзистенциалистов (Ж.-П. Сартр, А. Камю), представителей магического реализма (Х.Л. Борхес, Г.Г. Маркес)»²⁹⁵. Отмечает Тихомирова и значимость фольклорного начала как истока философской литературной сказки: «В плане освоения фольклорного материала современная философская сказка исходит из традиций народной сказки о животных, карнавальная культура, дурацкой литературы, различных форм нелепичи (английский лимерик, русские потешки или перегудки)»²⁹⁶.

Безусловно, в основе философской сказки лежит и парадоксальность суждений, и своеобразная логика персонажей, и языковая игра. Однако немаловажным фактором развития философской сказки именно во второй половине XX в. становится общая гуманистическая направленность литературы, возвращение к личностным ценностям, к приоритету индивидуального над общественным. Действие литературной сказки несколько замедленно, а на место героя-деятели, героя-лидера приходит герой-философ, созерцатель, мудрец, культивирующий наивно-детский взгляд на многие вещи, размышляющий над глобальными философскими проблемами и решающий их в соответствии с детской логикой.

Такой тип сказки вобрал в себя народную мудрость, педагогические наработки, особенности детской возрастной психологии и авторские индивидуальные таланты. Наиболее самобытно этот тип сказки реализован в творчестве Г. Цыферова, С. Козлова, Б. Заходера, В. Каверина, Л. Петрушевской и др. Но за общими тенденциями развития кроется их индивидуальное воплощение в разных жанровых разновидностях.

Так, в основе философской сказки Г. М. Цыферова и Б. В. Заходера — *сказка-случай*, берущие начала в творчестве В. В. Бианки. Вторая половина XX в. ещё теснее соединяет сказку и природоведческую литературу, насыщая этот обновлённый жанр психологической составляющей.

²⁹⁵ Тихомирова А. В. Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX — начала XXI вв. Автореферат дисс... канд. филол. наук. Ярославль, 2011. С. 7.

²⁹⁶ Там же. С. 7.

В центре внимания писателей — конкретная ситуация, случай, который раскрывает не только характер главного героя, но и проникнут особым гуманистическим пафосом. Философия природы в заходеровской интерпретации наиболее полно представлена в прозаических сказках, адресованных не только детям, но и взрослым. Не случайно они объединены в цикл «Сказки для людей». Автор использует интересный прием, в основе которого лежит ролевая игра. Сказки не написаны, а рассказаны, причем в качестве повествователя выступает какое-нибудь животное — Собака, Ежик, Ученый Скворец и т. д. Сказовая форма выявляется в этих произведениях, но четкого авторского вывода практически нигде нет, за исключением сказки «Серая Звездочка» (1963), в которой повествователь — папа Ежик — рассказывает сказку маленькому любопытному сыну. Каждая сказка посвящена какому-то событию, которое задаёт тон повествованию и ограничивает его хронотоп. Сюжетная канва сказки — рассказ о том или ином происшествии: о превращении гусеницы в красивую бабочку или маленьких головастика и зайчонка в лягушонка и зайца-русака. Причём, сам процесс превращения представлен довольно реалистично, но конечный результат — биологическое чудо, которое явлено с эстетической точки зрения: показано воздействие нового облика живого существа на окружающих, которые поражены и очарованы произошедшим. Заходеру удалось расширить жанровые границы философской сказки за счёт использования познавательного аспекта («Русачок» (1967), «История гусеницы» (1970), «Отшельник и Роза» (1969) и т. д.), элементов природоведческой сказки («История гусеницы», «Жил-был Фип» (1977)), волшебной сказки и сказки о животных («Русачок», «Ма-Тари-Кари» (1970) и др.). Но самое главное в этих произведениях — обращение к «вечным» нравственным вопросам об истинных и ложных красоте и доброте, о дружбе и коварстве, о любви и предательстве, о милосердии и жестокости. Только пройдя трудный совместный путь, рак-Отшельник и Роза понимают, что не могут существовать друг без друга, а безобразная Жаба может спасти своих друзей, уничтожив их врагов. Её искренность и чистота души отражены в ясных лучистых глазах и в имени, которое выявляет самую суть характера Жабы — Серая Звездочка.

Главной особенностью сказок Г. М. Цыферова (1930–1972) оказывается нравственная составляющая — утверждение доброты. Его герои стремятся наполнить окружающий мир красотой, радостью и счастьем. Малень-

кий лягушонок изначально мудр и щедр. Логика его рассуждений проста в своей наивности. Автор воссоздаёт всю цепочку умозаключений героя. Лягушонок понимает, как молоко необходимо детям для роста, так капля живой воды — цветам, поэтому он и проделывает столь долгий путь, чтобы — ему напоить влагой страждущих.

В 1960-е гг., период оттепели, уходит в прошлое жестокость, сила, железная воля, актуализируются такие качества, как доброта, открытость, стремление быть нужным уже не целому коллективу, стране, а близкому по духу человеку. Критерий важности, приносимой пользы остается, но смещаются акценты. Приносить пользу означает дарить радость, тепло, добро. Эти идеи оказались актуальными для Г.Цыферова. Его слоненок готов быть кем угодно, лишь бы нести добро другим («Жил на свете слоненок»). Ради того, чтобы удивить и порадовать друга, маленький медвежонок готов стать большим одуванчиком («Про слоненка и медвежонка»). Несет своеобразную службу доброты и подъемный кран, приехавший отдохнуть от тяжелой работы («Как отдыхал подъемный кран»). Писатель старается сделать настоящую прививку доброты своим читателям. Так, используя оригинальную метафору, Цыферов учит молодых беречь и уважать старость, а пожилых не бояться ее («Фонарщик»). Реализуется метафора в сказке «Доброе слово». Погода и настроение сразу меняются, стоит только произнести «Добрый вечер» или «Доброе утро».

Исподволь, ненавязчиво Г.Цыферов учит видеть прекрасное, удивляться чуду, видеть волшебное в обыденном, к примеру, как из обыкновенного куриного яйца проклюнулся цыпленок («Про цыпленка, солнце и медвежонка»). Если литература предшествующих периодов мучительно решала вопрос о первичности яйца или цыплёнка, то сейчас вопрос задан по-новому — чудесен сам факт появления живого из неживого. Эстетическая созерцательность оказывается важнее абстрактных гипотез. Г.Цыферов, как и Бианки, предупреждает о хрупкости и нежности всего прекрасного и красивого. Его очень легко разрушить и потерять («Ах, ах!»).

Писатель не прибегает к сложным художественным приемам — его сказки поражают мудрой незамысловатостью. Фантастическое использовано очень дозировано — в пределах развитого детского воображения. Антропоморфизм сопряжен в сказках Цыферова с яркой метафо-

ричностью и оригинальными сравнениями — труба похожа на серебряную улитку, полосатый поросенок — на арбуз. Снег — пуховые варежки дождя, а светофор — скворечник трехглазой совы; опавшие листья напоминают пятна ушедшего на родину жирафа, а почки вербы — симпатичные варежки и т. д. Такие приемы развивают воображение ребенка, оригинальность мышления, чуткость и зоркость души.

В произведениях Цыферова и Заходера много познавательного материала. Интересная информация о том, что окружает малыша, адаптирована для детского чтения и облечена в художественную форму — яркие и лаконичные сказки-случаи.

Близкой философии Цыферова оказалась позиция сказочника С.Г.Козлова (1939-2010). Как и Цыферов, Козлов открыт и доброжелателен, оптимистичен и мудр. Его герои — наивные философы, в них очень много детской первоначальной мудрости и очарованности красотой окружающего, осознание драгоценности, необычайной значимости и неповторимости каждого мгновения, каждого явления. На эти проблемы выходит Козлов в другом жанровом разрешении. Автор не всё отдаёт на откуп героям, какими бы мудрыми они ни были. Выводы писателя, логически вытекающие из повествования и подробно прописанные в тексте сказки, конкретные нравственные ориентиры, лаконизм повествования, лёгкая назидательность и некоторая афористичность позволяют отнести сказки Козлова к жанру *сказки-притчи*. Автор подводит своего героя и читателя к глобальному выводу о том, что жизнь любого существа, и оригинальность природы — великий дар, который надо не только осознать, но и сохранить. Не случайно герои инстинктивно пытаются отгородить себя от всякого негатива, любого проявления зла. Так, Медвежонок придумывает волшебную страну Тилимилитрамдию, где нет волков, и дарит ее зайцу («Трям! Здравствуйте!», 1980).

Автор не боится вводить в текст детской сказки недетские темы, мудро и умно готовя ребёнка к тому, с чем он неизбежно столкнётся в жизни — со смертью близкого человека. В сказке Козлова даже гибель, смерть воспринимают герои как инобытие, переход в другой мир. Ворон готовит своего друга Поросенка к предстоящей собственной смерти просто и мудро: «На рассвете я улечу вон на ту звезду. Если тебе что-нибудь понадобится, найди ее в небе и скажи: “Ворон-Ворон, помоги мне!” И тебе помо-

жет звезда»²⁹⁷ («Ворон-Ворон»). А убитому Оленю казалось, что его несут не к охотничьей избушке, а «что он плывет по большой реке к теплому морю...»²⁹⁸ («К теплому морю»). Таким образом, Козлов не избегает постановки таких сложных для ребенка вопросов, как прощание с жизнью, смерть, поэтому легкая грусть, печаль заметно оттеняют то естественное состояние радости, в котором довольно часто пребывают герои С. Козлова.

Писатель максимально приближает героев к адресату. Как и любой ребенок, персонажи сказок Козлова оптимисты. Они любят веселиться, умеют радоваться жизни. Естественное явление счастья — хорошее настроение, стремление поделиться радостью с другими, сочинение песен. Герои Козлова — прирожденные поэты, они сочиняют стихи обо всем, что видят вокруг, и придумывают незамысловатый мотив. В этом весьма четко проявляются черты восточной философской поэтической традиции, которая пропитывает повествование Козлова о Ежике и Медвежонке («Бетховенская тропа», «Великое имя Басе», «Пляска» и т. д.).

Героями С. Козлова становятся традиционные персонажи русских народных сказок о животных (Медвежонок, Заяц, Волк, Лиса, Ежик), есть и экзотические персонажи (Слон, Крокодил, Черепаха, Львенок и т. д.), встречаются и не так часто фигурирующие в сказках животные — Поросянок, Белка, Хомячок и т. д. Как отмечает Тихомирова, введение в текст сказки животных, не характерных для русской сказки, является отличительной особенностью философской сказки второй половины XX в.²⁹⁹

Каждый из персонажей обладает своим индивидуальным характером, определяемым не повадками конкретного представителя животного мира и не генетической памятью о типе поведения, закрепленного в народной сказке или басне, а конкретной авторской философией, логикой развития определенного характера. Главными персонажами Козлова оказываются Ежик и Медвежонок, Львенок и Черепаха. Причем характеры и тип поведения первой пары разработаны более глубоко и точно. Ежик способен первым увидеть прекрасное, показать это Медвежонку и заразить его хорошим настроением. Именно Ежик опьянен весенней сказкой

²⁹⁷ Козлов С. Всё о Ёжике, Медвежонке, Львёнке и Черепахе. СПб, 2005. С. 203.

²⁹⁸ Там же. С. 227.

²⁹⁹ Тихомирова А. В. Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX — начала XXI вв. Автореферат дисс... канд. филол. наук. Ярославль, 2011. С. 5.

мая, очарован красотой земли в осенние сумерки, он не может надышаться теплым летним воздухом, налюбоваться прекрасной и величественной золотой осенью. Ежик — самый романтичный персонаж Козлова. Он придумает, как сохранить лето и холодной зимой вспомнить летнее жаркое солнышко, как стать похожим на море, как в абсолютной тишине вообразить и даже услышать целый концерт. Только он может пойти встречать рассвет, а во время зимней оттепели отпраздновать тепло завтраком у реки. Ежик — настоящий философ. Он задумывается над глобальными проблемами: кто придумал красоту на земле? в чем ее привлекательность для него самого? как она воздействует на окружающих?

В отличие от Ежика Медвежонок более приземлен. Он практик и больше думает о материальном, в частности, о еде. Но и он не лишен воображения — он придумал страну Тилимилитрямдию, генерирует оригинальные идеи, как сберечь хорошую погоду или задержать приход зимы. Вместе Ежик и Медвежонок — гармоничная пара. Это типы Гека и Сида, Вити Малеева и Кости Шишкина. Принцип антропоморфизма делает эти характеры доступными для понимания самыми маленькими читателями, а взрослых заставляют задуматься о гармонии, смысле жизни, цели человеческого бытия. Двойная адресация, надличностность и философичность сказок наделяют их функциями притчи.

Таким образом, литературная философская сказка второй половины XX в. генетически связана со своими «предками» — притчей, басней, народной сказкой. Этот тип сказки отличается насыщенностью нравственной проблематики, необычной структурой, отсутствием или ослабленностью сюжетной канвы. Очень силен в такого вида сказке дидактический компонент, выраженный не прямо, а пропитавший нравственную проблематику конкретного произведения. Не всегда эти сказки до конца понятны и доступны маленькому адресату, они в большей степени, чем остальные, двуадресны и в не меньшей степени востребованы и во взрослой читательской аудитории. Вместе с тем современная детская философская сказка активнее использует принцип занимательности, чем и привлекает малыша. Яркая и добрая философская сказка второй половины XX в. осторожно, но твердо вводит христианские (в случае с С. Козловым — буддистские) ценности, позиционируя определенный взгляд на окружающий мир.

Во второй половине XX в. начала заполняться та ниша, которая практически пустовала с конца 1920–1930-х гг. — сказка для детей раннего возраста. После талантливых стихотворных сказок К.И. Чуковского, В.В. Маяковского и С.Я. Маршака до В.Г. Сутеева специальная сказка для малышей не создавалась. Сутеев (1903–1993) сначала вошел в детскую литературу как художник-иллюстратор и мультипликатор. Его индивидуальный почерк стал хорошо известен — милые, улыбающиеся физиономии персонажей, точно переданное настроение героев и удивительная пластика. В начале 1950-х гг. Сутеев стал самореализовываться и как писатель. Если сначала это были подписи к собственным иллюстрациям, представляющие собой какой-либо сюжетный рассказ («Две сказки про карандаш и краски», 1952; «Снеговик-почтовик», 1955 и т. д.). Сейчас Сутеева называют отцом-основателем комиксов. Однако отличительной особенностью художнического и писательского почерка Сутеева были духовность и легкий ненавязчивый дидактизм. Он учил прежде всего доброте, дружбе, ответственности за свои поступки, равнодушию к окружающим и т. д. Но Сутеев еще в своих произведениях давал мастер-класс всем начинающим художникам, в том числе детям. В сказках «Капризная кошка», «Петух и краски» на глазах читателя постепенно создается объемная разноцветная картина с определенной композицией, яркой цветовой палитрой. По жанровой типологии сказки Сутеева можно разделить на познавательные («Кто сказал “Мяу”?», 1962; «Палочка-выручалочка», 1964; «Это что за птица?», 1956; «Времена года» и др.); развлекательные («Елка», 1950; «Кот-рыболов», 1964; «Под грибом», 1958; Мы ищем кляксу», 1969 и т. д.); притчеобразные («Разные колеса», 1960; «Раз, два – дружно!», 1969; «Умелые руки», 1960 и др.). Доступные ребенку морально-нравственные выводы сопрягаются с занимательными сюжетами, более приключенческими, нежели сказочными. Нарочитая неполитичность произведений Сутеева, зримость и выпуклость созданных образов, мобильность сюжетных линий делает эти произведения актуальными в любую политическую и историческую эпоху.

Таким образом, вторая половина XX в. возродила жанровую разновидность сказки для малышей. Если сказки Маяковского, Чуковского, Маршака отличаются оригинальностью формы и содержания, то сказка нашего времени использует другие приоритеты. Наиболее важной оказывается нравственно-этическая сторона. Сказки Сутеева позициониру-

ют нежность, доброту, внимательное отношение к окружающим. Живой язык, занимательные сюжеты, актуальная проблематика вызывают искренний интерес читателя.

Ребенку постарше адресован особый вид сказки — *познавательный*, —сопрягающий в себе яркое дидактическое начало и активный познавательный момент. Сказка использована по сути как интересная форма, востребованная у читателя-ребенка, знакомая ему и помогающая лучше усвоить предлагаемый школой сложный материал. Еще в 1937 г. Ян Леопольдович Ларри (1900–1977) предложил практически энциклопедическую книгу о растениях и насекомых Средней полосы России. Ему удалось с научной точностью и скрупулезностью представить окружающие человека животный и растительный миры крупно, проблемно, занимательно. Так, стрекоза для внезапно уменьшившихся героев кажется огромной, размером с самолет, паук — со слона, а лягушка — с пятиэтажный дом. Но главной задачей Я.Ларри было не удивить или испугать адресата, а рассказать и наглядно представить суть того или иного биологического существа. Но показать не в отдельности и исключительности, как в гербарии или зоопарке, а в тесной взаимосвязи друг с другом. Ларри показывает реальную живую жизнь с ее естественным отбором и жестокими законами выживания. В повести-сказке преобладает нарочито материалистическое мироощущение, если не брать в расчет первотолчка, побудившего ребят и профессора Енотова предстать в необычном, сильно уменьшенном виде. Мистика, романтика подминаются жесткими биологическими законами. Уже не сочувствие к живому существу ведет повествование, а строгие научные данные, сухие факты, иногда несколько занудно излагаемые одним из героев — профессором Енотовым, чьи монологи порой превращаются в информативные лекции. Но и приключенческий аспект робинзонады героев выписан довольно подробно — их путешествие домой полно опасностей, бед и удивительных происшествий.

Похожую расстановку сил использует В.В.Медведев (1923-1997). Первой и главной книгой о Баранкине стала повесть-сказка «Баранкин, будь человеком!» (1962), в которой выписаны яркие поведенческие типы некоторых представителей фауны Москвы — бабочек, муравьев, воробьев и т. д. Познавательный момент в повести тесно сплетен с психолого-социальным. Луч прожектора авторского взгляда выхватывает острую проблему для любого школьника — проблему самоопределения. Писатель,

в отличие от своих предшественников, сводит к минимуму воспитательную деятельность взрослых и отдаёт все на откуп детям. Учитель математики Михал Михалыч, с наслаждением выводящий двойки Малинину и Баранкину 1 сентября, лишь упомянут. Роль мамы Баранкина тоже сведена к минимуму — она лишь понукает ребят, пытается заставить их заниматься в единственный выходной день — воскресенье. Основной аспект смещен на изображение поведения детей. Дружному классу, общественно-полезным делам противостоят нерадивые ученики, «схватившие» по двойке в самом начале учебного года. Колоссальные силы, мощная коллективная энергия направлены на то, чтобы сломать характеры выламывающихся из коллектива Баранкина и Малинина и подчинить их силы и энергию решению общественных задач. Детский коллектив уже имеет четкие представления о нормах жизни, обязанностях школьника. Любое несогласие с общей истиной воспринимается агрессивно. Но автору уже интереснее не серая масса, а индивидуальности, решившие противостоять коллективу и придумывающие остроумные способы избавления от скучной рутины. Только Баранкину и Малинину дано прочувствовать истинный смысл этой фразы — человек — высшее существо, чье назначение — быть личностью, самостоятельно мыслящей индивидуальностью. У них и характеры, и привычки, и даже типы поведения разные. Один выдумщик, фантазер и поэт. Другой — надежный и основательный. Но обоих объединяет творческое начало, страсть к приключениям, умение удивляться всему вокруг, желание познать окружающий мир.

Несколько особняком стоит в детской литературе *жанр сказа*, пришедший из народной культуры и связанный с современной Бажову литературной стилевой тенденцией. Сказовые произведения адресовались разным категориям читателей. Интересны они были и для читателя-ребёнка, но лишь те, которые отвечали горизонту читательских ожиданий. Дети обычно выбирают произведения с динамичным и занимательным сюжетом, ярко выраженной приключенческой составляющей, лёгким в восприятии языком (для сказовой литературы это особенно актуально, так как метафоричность и своеобразие народного сказового языка не всегда понятны и доступны для детского восприятия).

Своеобразие жанра сказа литературоведческая наука изучает относительно недавно и неохотно — слишком непростое и оригинальное

явление лежит в основе этой жанровой единицы. К изучению жанра сказа приступали такие исследователи, как А.И.Чижик-Полейко³⁰⁰, М.А.Батин³⁰¹, Д.В.Жердев³⁰², В.А.Михнюкевич³⁰³, Е.В.Харитонова³⁰⁴. В литературу для детей в первой половине XX в. входят сказовые произведения таких художников, как С.Г.Писахов, Б.В.Шергин, П.П.Бажов. Их творения отнести к жанру сказки можно лишь условно. Произведения этих писателей сопрягают в себе черты былины, мифа, бывальщины, сказа и сказки. Наиболее удачное и достаточно универсальное определение жанра сказа удалось дать В.А.Михнюкевичу: «Сказ — это эпическое повествование малой формы, повествование в которой ведётся с установкой на достоверности»³⁰⁵. Одной из важных особенностей этих произведений является их нарочитая пространственная локализация, что дает писателям возможность запечатлеть языковые, культурологические, географические особенности своих родных мест: Поморья (Шергин), Архангельского края (Писахов), Урала (Бажов). Объединяет этих писателей пантеистическое отношение к природе, социальная маркированность героев и прозаический бытовизм антуража. Произведения Бажова и Писахова написаны в сказовой манере и трансформированы через сознание и речь героев-рассказчиков — Сени Малины и дедушки Слышко. Как утверждает Л.В.Овчинникова, «точка зрения вруна-рассказчика отражает во многом особенности творческой личности самого Писахова, которого был, как свидетельствуют научно-биографические изыскания, склонен к мистификации, маскарраду, шутке»³⁰⁶. В.И.Белов, внимательно относившийся к творчеству своих коллег и единомышленников, отмечает своео-

³⁰⁰ Чижик-Полейко А.И. О диалектной лексике сказов П.П.Бажова «Малахитовая шкатулка». // Труды Воронежского Государственного университета. 1995. Т.42: Сб. кратких сообщений кафедры общественных наук. Выпуск 3. С. 88–90.

³⁰¹ Батин А.П. Бажов. Жизнь и творчество. М., 1963.

³⁰² Жердев Д.В. Поэтика сказа Бажова. Автореферат дисс... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1997.

³⁰³ Михнюкевич В.А. Литературный сказ Урала: Истоки. Традиции. Поиски. — М., 1990.

³⁰⁴ Харитонова Е.В. Репрезентация русской ментальности в сказах Бажова. Автореферат дисс... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2004.

³⁰⁵ Михнюкевич В.А. Литературный сказ Урала: Истоки. Традиции. Поиски. М., 1990. С. 105.

³⁰⁶ Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 139.

бразии рассказчика у Писахова: «Он выбрал образ старика, чудака, человека со странностями и тем самым сохранил за собой право на озорство, непосредственность в словах и делах»³⁰⁷.

Наиболее характерной для детской литературы фигурой в этой тройке следует считать П.П.Бажова (1879–1950), который пришел в русскую литературу со своим особым жанром (авторским сказом), своеобразным героем и оригинальным объектом изображения. Сам автор, родившийся в Сысертском горном крае, попытался передать в своих произведениях исключительный местный колорит, удивительно яркие и своеобразные легенды и мифы родного края, но и показать обыденную жизнь простых старателей, камнерезов, добытчиков руды, используя при этом сочный, богатый, выразительный язык.

Писать Бажов стал довольно поздно — его первые сказы помечены 1936 г., а первый сборник сказов вышел в 1939 г. («Малахитовая шкатулка»), хотя была и более ранняя книга автобиографических очерков «Уральские были» (1924).

В основе сказов Бажова — уральский рабочий фольклор. Слишком сильна в них производственная тема (и добыча руды, и обработка камня, и золотодобыча, и выплавка стали, и выделывание жестяных подносов и т. д.). Повествование ведется с позиций рабочего-труженика. Какими бы хорошими и добрыми не были хозяева — приказчики, щегари, владельцы заводов и т. д., то есть разного рода власть и начальство, — они явно противостоят обычному работяге. Только ему доверяется и тайна мастерства, и производственные хитрости. Только простой человек способен получить помощь у разного рода мифологических существ — Хозяйки Медной горы, бабки Синюшки, Огне-вушки-Поскакушки, Великого Полоза, Земляной кошки, козлика с серебряным копытцем. Языческое народное сознание обожествляет самые разные силы природы и оживляет мертвый бездушный камень или металл.

В создании сказов П.П.Бажов опирается прежде всего на тот рабочий фольклор, который был распространен на Урале среди его жителей. Именно поэтому мифологическая составляющая «Уральских сказов» Бажова очень велика и значительна. Камень — самый распространенный материал, который активно задействован на Урале. Автор, правда, пишет

³⁰⁷ Белов В. И. Лад. Очерки о народной эстетике. Л., 1984. С. 278.

ещё о чугунном и стальном литье, которыми тоже славится Урал, но работа с камнем выходит на первый план. Основным поделочным камнем на Урале считается малахит. Его-то и выделяет Бажов как особенный. Он оказывается главным материалом в руках мастеров. Поделки из малахита становятся самыми яркими и красивыми, герои, а особенно героини, по праздникам одевают зелёный наряд, малахит входит в самые прекрасные гарнитуры-украшения. И даже Хозяйку Медной горы называют Малахитницей. Исследователи отмечают, что камень — «сложный символ, сочетающий в себе сильную надвременную доминанту и сложные пространственные характеристики <..> Являет собой связь между разными планами бытия»³⁰⁸. Его укоренившиеся в мифологии свойства во многом мотивируют сюжет сказов Бажова.

Автору удалось зафиксировать весь процесс работы с этим (и не только этим) камнем. Прежде всего, описан процесс добывания камня. Точная предметная деталь помогает понять специфику работы горняков — рудобоев (двойной перекид, забой, наготовить смолы, подвести каелки до гладкого места, порода узором легла, отворачивать породу и т. д.). Верно и реалистично прописаны социальные отношения рабочих и разного рода начальства — приказчиков, щёгарей, заводчиков и т. д. Это два непримиримых клана. Они никогда не будут по одну сторону, так как у них разные цели и разные интересы. Для одних важны деньги и прибыль, а для других — гордость собственным трудом, желание сделать уникальную и ценную вещь. Для Бажова очевидно, что даже самый доброжелательный и совестливый начальник будет до последнего эксплуатировать труд простого мастера, который всегда останется в подчинённом положении и будет бесправен до конца своих дней. Портретная живопись и яркая подробность помогают Бажову показать человека «изробленного», изъеденного камнем и тяжёлой работой: он слепнет, начинает кашлять, так как каменная крошка проникает в лёгкие, да и в цвете кожи появляется прозелень — малахитовый след.

Работа с камнем является, порой, единственной возможностью прокормить себя и семью, хоть как-то свести концы с концами. Это та материальная база, за счёт которой может выжить человек. Иногда даже за мужскую работу садились и женщины, и малые дети. Бажов демон-

³⁰⁸ Андреева А., Куклев В., Ровнер А. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: Локион-Миф, 2000. С. 226.

стрирует социальную подоплёку этого явления. Таким образом, главным кормильцем человека оказывается камень, а помогают ему в этом трудолюбие и талант мастера.

Детально изображает Бажов процесс обработки камня и рождения истинного шедевра. Автор соединяет изображение самого процесса труда (где и как по чистому полю «кромку отбить», сверху «плетешок малый оставить») с явлением результата. Бажову важно показать эстетическую ценность каждой созданной поделки, а также выявить мастерство человека, сумевшего уподобить камень живой природе. И вырезать, выточить из камня живую копию цветка, веточки с ягодками, животного и т. д. Таким образом, практическая роль камня в произведениях Бажова сопрягается с эстетической. Автор показывает фактуру камня, который в умелых руках становится пластичным и гибким и превращается в произведение искусства, созданное руками простого человека, чутко и тонко реагирующего на природу и умеющего видеть в ней прекрасное.

Талант трактуется Бажовым как величайшее таинство и дар. Даже маленький парнишка может увидеть главное и понять узор лучше опытного мастера. Для этого необходимы острый глаз, верная рука, богатое воображение, наблюдательность и «живинка в деле». Только такой человек способен тягаться с самой природой: «Ягодки–то крыжовника сперва половинками обточил, потом внутре-то выемки наладил да ещё, где надо, желобочки прошёл...склеил половинки да тогда их начисто и обточил. Живая ягодка-то вышла ... В каждой яголке ровно зёрнышки видно и листочки живые, даже маленько с изъянами: на одном дырки жучком будто проколоты, на другом опять ржавые пятнышки пришились. Ну, как есть настоящие»³⁰⁹.

Автор восхищается результатом труда Мастера, но показывает и самый творческий процесс, очень сложный, кропотливый и, порой, мучительный. Герой знает, ЧТО должно получиться, а вот КАК этого добиться, не всегда понимает. На помощь приходит и сама природа, ставшая по сути образцом для подражания, и персонифицированные камень и силы природы (Хозяйка Медной горы, Огневушка-поскакушка, бабка Синюшка и др.). Только они могут помочь освоить мастерство и подсобить в жизни вообще. Они-то и способны дать человеку тот уровень

³⁰⁹ Бажов П. П. Хрупкая веточка // Бажов П. П. Уральские сказы. М.: Детская литература, 1979. С. 104.

красоты, который можно считать эталонным. Так, Медной горы Хозяйка и Даниле показала истинную красоту и возможности камня, и его невесту Катерину научила создавать красоту своими руками: «Отпилила Катя досочку — узор и обозначился ... Птица с дерева книзу полетела, крылья расправила, а снизу навстречу другая летит»³¹⁰.

Сам же дворец Хозяйки демонстрирует особый тип красоты — красоты каменной. Ей можно удивляться, восхищаться, поражаться. Но вот за душу такая красота не берёт — жизни в ней нет — камень один. Не приложено к нему живого человеческого тепла, участия, эмоций. Фактически нет самой жизни. Поэтому и не может настоящий Мастер остаться в горе навсегда, не может променять каменную красоту на живую, тёплую, природную, свою любимую и любящую невесту на «девку каменную», пусть и очень красивую и умную. Таким образом, в споре «камень — природа» побеждает природа, а камень подчиняется умению человека и лишь подражает живой природе, но не наоборот. Каким бы красивым камень не был, природа оказывается намного прекраснее и удивительнее. Сходную радость способны дарить и чудесные изделия из камня, но только если в них будут вложены ум, талант и мастерство человека — творца. Правда, Бажов поднимает ещё одну проблему — творчество и подневольность, которая актуализировалась в произведениях Лескова, Шмелёва и др.

Сам по себе камень может порадовать тогда, когда будет связан с живым существом, с живой жизнью. Так, Дарёнка и Кокованя способны испытать эстетическое удовольствие, наблюдая, как козлик выбивает из-под своего копыта груды драгоценных камней. Но не покупательная их стоимость восхищает этих героев, а те яркость и красота, которые насыщают нашу жизнь красотой и дарят эмоциональное наслаждение. Именно козлик Серебряное копытце превращает домик Дарёнки и Коковани в сказочную избушку. Она сверкает и переливается всеми цветами радуги, вспыхивает под вечерним лунным светом и рассеивает страх девочки и темноту ночи, даря героям незабываемые ощущения. У Дарёнки дух захватывает от такой картины. Бажов акцентирует внимание на том эмоциональном воздействии, которое оказывает это поистине чудесное действо на Дарёнку и Кокованю. Девочка даже не позволяет поднимать камешки в данный момент, она хочет вновь полюбоваться

³¹⁰ Бажов П. П. Горный мастер // Там же. С. 92.

ими ещё и утром, представляя, какими красками заиграет лес при дневном освещении. Бажову важно и другое, и Дарёнка, и Кокованя не пожалели о том, что поутру не нашли камешков — всё снегом засыпало. Не смогли и денег много выручить за богатство козлика. Но главное для них — ощущение чуда, которое сумели они сохранить надолго. Таким образом, для Бажова важно выстроить нравственно-эстетические приоритеты, а не материальные. И это не единичный случай. Такую мысль проводит писатель во многих своих сказах.

Произведения этого писателя содержат большую долю дидактики. Камень становится той самой лакмусовой бумажкой, которая проверяет характер человека, выявляет его негативные и позитивные стороны, крепость его воли и т. д. Прежде всего, автору важно поверить человека на жадность. Как правило, жадными у Бажова оказываются «хозяева» завода, прииска, мастерской и т. д. Хотя такой чертой порой наделяет писатель и простого человека, который часто не выдерживает чудесной проверки. Для Бажова очевидно, что бескорыстие и открытость — величайший дар, которым наделены очень немногие.

Камень способствует воспитанию характера человека. Только усердный способен научиться работать с камнем. Только наблюдательный и талантливый может создать из камня такое изделие, которое будет дарить людям радость и красоту. Только добрый и щедрый, человек простой и широкой души может выдержать все испытания, искушения и получить награду из рук повелителей природы («Синюшкин колодец», «Малахитовая шкатулка», «Про Великого Полоза», «Серебряное копытце», «Голубая змейка» и т. д.).

Камень помогает воспитать сильную волю и патриотизм в человеке. Он с каменной твёрдостью верен своей земле, своему прииску, России. Человек-труженик и Мастер гордится результатами своего труда, он понимает, что это добрая память не только о нём, но и о родной земле, которая сумела породить и такую красоту, и такое мастерство. В этом плане Бажов явно продолжает традицию Н.Лескова и его сказа о косом Левше.

Персонифицированный камень и сам способен установить справедливость. Так, Хозяйка Медной горы часто спасает несправедливо обиженного, помогает ему, одаривает щедрыми подарками, наказывает обидчика и даже учит мастерству. Но народ твёрдо знает, что полного

и настоящего счастья от камня быть не может. Камень может лишь отчасти помочь человеку, но и эту помощь надо уметь заслужить своими усердием, благородством, смелостью, патриотизмом, любовью к людям. Камень, его персонификация (Хозяйка Медной горы), поделка, то есть результат работы с камнем, результат раскрытия его возможностей оттеняют душу человека, раскрывают его характер, но не заменяют их собой. Хотя у человека может быть гранитная твёрдость, каменная воля, золотой характер. Всё это характеризует прежде всего простого человека — рабочего. Только он способен стать настоящим Мастером своего дела, так как душа его крылата. Положительный идеал Бажова обозначен достаточно чётко. Это не просто выходец из социальных низов и прилежный труженик, а ищущий и постоянно самосовершенствующийся человек, понимающий и красоту природы, и фактуру камня, и стремящийся соединить одно с другим. Именно такого героя ждёт награда, но она исходит не от людей, а от персонифицированных сил природы. Языческое народное сознание обожествляет самые разные силы природы и олицетворяют мёртвый бездушный камень.

Таким образом, камень наполняется ещё и в метафорическо-мифологическим содержанием. Прежде всего, это Хозяйка Медной горы, Малахитница. Автор не жалеет красок для описания её дворца и его интерьера, слуг — ящериц и её самоё. Бажов использует самые разные цветовые оттенки малахита: зелёный, коричневый, голубоватый, красноватый и т. д. Даже фактура камня передана точно и верно с помощью предметной детали и яркой подробности, сравнения и противопоставления. Однако писатель заставляет героя не только в незнакомом узнавать хорошо известное, но и помнить о том, что камень неживой, холодный, мёртвый. Он всегда противостоит тёплому, живому естеству человека и природы. Как бы ни было красиво и спокойно в горе, герой с некоторым облегчением выходит оттуда в тепло, живую зелень, на солнышко. Камень может быть связан с работой, творчеством, полётом мысли, но не жизнью. Он уподобляется природе, но не заменяет её. Если человек не может забыть то, что было в горе, он погибает. Степана, постоянно вспоминающего Малахитницу и после возвращения домой, в конце концов находят мёртвым около горы. А последний подарок Хозяйки — медный изумруд — ассоциирующийся с её слезами, рассыпаются в пыль и прах, как только их достают из руки мёртвого Степана.

Сама же Хозяйка — «девка каменная» — может даже влюбиться в человека, горевать о нём, оплакивать его смерть, даже ревновать его к жене. Малахитница готова облагодетельствовать дочь любимого, которая статью и мастью пошла в неё, Хозяйку. Автор настолько подробно и точно описывает эмоции Малахитницы, что перед нами предстаёт любящая, страдающая женщина. У неё горячая рука, она тонко и нервно дрожит, когда рядом любимый. Она мстит жене — та не может носить украшения из малахита — подарки Хозяйки. То есть максимально очеловечена. Но вот перейти границу миров ни герой-человек, ни персонифицированный камень не могут. Любая попытка преодолеть эту границу заканчивается смертью человека. Человек должен оставаться в своём мире, а мифологические существа в своём. Хозяйка так и остаётся представителем особого мира, особого царства — каменного.

Таким образом, мотив камня явлен в произведениях П.П.Бажова в своей сложности и многообразии. Камень представлен прежде всего в своей практической реализации. Это исходный материал чудесных произведений искусства, созданных умелыми руками и талантом мастеров своего дела. Камень оказывается тесно связанным и с проблемой эстетического восприятия и произведений искусства, и украшений из камня. А порой и сам камень может стать объектом эстетического наслаждения. Повествование о камне может быть наполнено и философским содержанием. Но человек никогда не перейдёт грань между живым и мёртвым, природой и камнем. И оставляет камень его собственному миру — чудесному в своей мифологичности, строгому в своей дидактичности и сложному в своей практической значимости.

Характерно и то, что рельефно обозначен бажовский положительный герой — это не просто выходец из социальных низов, прилежный труженик, а прежде всего творческий человек, понимающий и ценящий природную красоту, стремящийся приблизить к этому эталону свою работу, свои поделки. Это ищущий и стремящийся к творческому совершенствованию герой, при этом он абсолютно бескорыстен и честен.

Сказы Бажова, безусловно, пропитаны поэтикой народной сказки: это чувствуется и в расстановке сил, и в философском подтексте сказов, и в народной морали, которая преобладает в сказах, даже в образной системе чувствуется влияние народной сказки. Однако произведения Бажова — оригинальный авторские тексты, которые отличаются

самобытностью формы и содержания. Так, в отличие от народной сказки, не все произведения Бажова имеют благополучный финал, далеко не всегда порок наказан и посрамлен, хотя и мифологические существа, и люди стремятся к этому. В сказах Бажова в большем объеме присутствует реальная жизнь — драматическая, трудная, натуралистически подробно выписанная художником. То, что не интересно сказке и другим фольклорным жанрам, становится основой повествования в сказах Бажова. Еще одним существенным отличием произведений Бажова от фольклорных творений является неоднозначность героев. Прежде всего это касается мифологизированных персонажей. Они восходят к первозданным мифам о божественных силах природы. Человек слаб во враждебном ему мире, но есть силы, которые могут его защитить, вразумить, помочь ему. Такого рода представления лежат и в основе характерологии Бажова. Необычные персонажи персонифицируют природную стихию и одновременно играют роль Рока, Судьбы в жизни человека. Они способны восстановить справедливость, помочь нуждающемуся, но встреча с ними не всегда способна принести радость и удачу: «худому <...> встретиться — горе, и доброму — радости мало»³¹¹. Реальный мир и волшебный взаимопроницаемы, но герой не в силах остаться в чуждом ему мире навсегда, он всячески пытается вернуться в живой, несовершенный, реальный мир. Таким образом, герою предоставлено право выбора и возможность проявить свою волю. В этом наблюдается уже явный отход от мифологического сознания. Кроме того, сам природный мир сохраняет божественную суть и наполнен эмоционально-эстетическим содержанием. Героев он манит яркостью красок, жизненной силой, возможностью творческой самореализации: «Вон цветок <...> самый что ни есть плохонький, а глядишь на него — сердце радуется»³¹² («Каменный цветок»). Безжизненная гора может явить идеальную работу — как из мертвого камня можно сделать цветок каменный, но эталоном красоты даже для такого цветка остается живая природа, где даже самое простое наполнено жизнью, красотой, поэзией: «Букашка по листочку ползла. Сама сизенька, а из-под крылышек желтенько выглядывает, а листок широконый <...> По краям зубчики, вроде оборочки выгнуты. Тут потемнее показывает, а серед-

³¹¹ Бажов П. П. Уральские сказы. М., 1976. С. 131.

³¹² Бажов П. П. Указ. изд. С. 164.

ка зеленая-презеленая, ровно ее сейчас выкрасили <...> А букашка-то и ползет»³¹³. Наряду с Божественной сутью природы раскрывается творческая суть человека, который может взять на себя некоторые функции творца. Бажов создает поэтический образ мастера, умеющего «оживить» даже неживой материал — камень или металл. Немаловажным для автора фактором является патриотизм его умельцев, сохраняющих свое мастерство, оберегающих его секреты от жадных до денег иностранцев. Нравственный аспект сопряжен с социальным. Только простой рабочий может сберечь драгоценный секрет («Хрустальный лак», «Коренная тайность», «Чугунная бабушка» и др.). Хозяева оказываются меркантильными и продажными.

Герой-повествователь, дедушка Слышко, постоянно апеллирует к ушедшему времени. Многие события, пересказанные им, происходили «в прежние времена», «при крепости». Таким образом создается своеобразная полемика между несправедливым, трагическим, бедным прошлым, когда защитить человека могли лишь сверхъестественные силы, и временем, современным Бажову, советским. Указание на новые времена даются в своеобразном цикле сказов о Ленине. Вместе с тем наиболее ярко и широко представлено именно прошлое.

Сказовая манера повествования (установка на устную разговорную речь, наличие своеобразного героя-повествователя и т. д.) сопрягается с одноименной жанровой единицей (сказ). Это позволяет и в конце 1930–1940-х гг. вернуть в литературу вычеркнутое ранее стилистическое образование и представить его широкому кругу читателей. Собственно детской аудитории адресованы сказы, сюжет которых носит приключенческий характер, где сильна «волшебная» струна, где к минимуму сведены социальные аспекты. Сам Бажов адресовал детям сказы «Серебряное копытце», «Золотой волос», «Огневушка-поскакушка», «Голубая змейка». Позже в круг детского чтения вошли сказы «Медной горы хозяйка», «Малахитовая шкатулка», «Каменный цветок», «Синюшкин колодец» и др. Позже в издательстве «Детская литература» стали выходить и другие сказы Бажова. Этот автор вошел в русскую литературу еще и проникновенными произведениями о собственном детстве и отрочестве («Зеленая кобылка», «Дальнее-близкое»).

³¹³ Там же. С. 154.

Специфика повествования, особая география (Уральские заводы и прииски), своеобразная образная система («соседство» реальных и мифологизированных персонажей), особо расставленные акценты, сопряжение реального с волшебным и восприятие этого героями как должного и естественного позволяют отнести сказы Бажова к произведениям магического реализма наряду с романами С.Клычкова.

П.П.Бажов своими занимательными творениями, адресованными самой широкой читательской аудитории, пытался обозначить те нравственные ценности, которые ему самому казались первостепенными — работать с «живинкой в деле», иметь крылатую душу, уметь видеть красоту и в привычном, и в необычном — и ставит эти качества гораздо выше меркантильных материальных устремлений человека. Именно поэтому значительную роль играют философские размышления автора, повествователя и героев о сути человеческой жизни, об истинном счастье, о настоящем искусстве и его воздействии на людей («Васина гора», «Иванко Крылатко» и др.) Даже православная религия уже не имеет той объединяющей силы, какая была у нее ранее. У Бажова свои нравственные ценности и свой иконостас. Православная вера не в силах противостоять хозяйке Медной горы, Великому Полозу, да и таким мелким божкам, как Огневушка-поскакушка, козлик с серебряным копытцем, Голубая змейка, которые помогают и одаряют трудолюбивых и несправедливо обиженных мастеровых.

Таким образом, классическая прозаическая литературная сказка первой половины XX в. при сохранении народной основы и «памяти жанра» фольклорной волшебной сказки поворачивается к актуальным проблемам эпохи тремя знаковыми жанровыми разновидностями — сказкой искусства, явленной в творчестве Ю. Олеси, А. Толстого и Н. Носова, сказкой воспитания, которая ярко реализовалась в произведениях В.Губарева, Л.Лагина и А.Волкова и сказочным вариантом, представленным наиболее ярко для читателя-ребенка в творчестве П.Бажова. Несколько меняется жанр сказки, начиная с первой половины 1950-х гг. В этот период жанр модифицировался весьма существенно, реагируя на все явления текущего литературного процесса, но и сохраняя генетическую память о своих корнях. Литературная сказка новейшего времени возвращает ребенку переосмысленные и по-новому интерпретирован-

ные темы, сюжеты, идеи, но насыщает их новым содержанием и проблематикой.

§ 2. Жанровая система драматической сказки

Драматическая сказка тоже оказалась под влиянием процессов и явлений, характерных для прозаической сказки. Тенденции развития драматической сказки сходны с соответствующими процессами в прозаической литературе. Однако драматическая сказка несёт в себе и родовые черты драмы, которые связаны с отсутствием «развёрнутого повествовательно-описательного изображения», ограниченным использованием авторской речи, которая в драме «вспомогательна и эпизодична»³¹⁴, лаконизмом самого текста, который должен отвечать «запросам театрального искусства. Время изображённого в драме действия должно уместиться в строгие рамки времени сценического»³¹⁵.

Драматическая сказка органично заимствует все основные черты драмы и жанрово-видовые черты сказки. Как точно определила Т.А.Екимова, «от драмы как рода литературы драматическая сказка приобретает драматизм, придающий ей сценичность, и диалогичность, и даёт возможность разыгрывать её текст на сцене. От фольклорной сказки — элементы внутренней и внешней семантики жанра, что традиционно для сказки: определённый тип сюжета, определённый набор типов героев, фольклорно-сказочный хронотоп, наличие волшебных чудес»³¹⁶. Таким образом, драматическая сказка органично сочетает черты родовых явлений, но остаётся при этом цельной и гармоничной.

Хализев отмечает особую роль адресата в драматическом произведении: «драма ориентирована на требования сцены. А театр — это искусство публичное, массовое. Спектакль напрямую воздействует на многих людей, как бы сливающихся воедино в откликах на совершающееся перед ними»³¹⁷. Эти же явления характерны и для драматической сказки. Как верно указывает Г.Х.Сейткалиева, «Жанровыми признаками драматической литературной сказки являются также нацеленность narra-

³¹⁴ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 303.

³¹⁵ Там же. С. 304.

³¹⁶ Екимова Т.А. Специфика жанровой природы драматической сказки // Режим доступа: [www.lib.csu.ru > vch/2/1997_02/010.pdf](http://www.lib.csu.ru/vch/2/1997_02/010.pdf).

³¹⁷ Хализев В.Е. Указ. изд. С. 304.

тивной природы текста на читателя, определившая зрелищность, предназначенность для сценического воплощения, способность к тонкой передаче психологической достоверности, доминирующую роль монтажного способа организации материала в механизме сюжетосложения и диалогов»³¹⁸.

Собственно драматическая сказка 1920-40-х гг. проходит в своём развитии несколько этапов. Так, Екимова выделяет 1920-е годы как период, когда рождается драматическая сказка специально для детской аудитории и «существует как сказочный спектакль, поставленный по инсценировке народной или литературной сказки <...> Сказочный спектакль мыслился как синтетический, соединяющий слово, мелодию, игру. И только в 30-40-е годы появилось новое поколение драматических сказок, в полной мере заявивших о себе как о полноценных художественных произведениях»³¹⁹. Действительно, в 1920-е годы драматическая сказка проходит первый этап своего становления и поэтому в ней очень сильны мотивы фольклорные. Прежде всего, вырастает из фольклора драматическая сказка С. Я. Маршака, хотя и сопрягает в себе авторскую оригинальность и фольклорную и литературную традицию. По признанию самого Маршака, «первыми моими письменными произведениями для детей были пьесы для детского театра»³²⁰, которые рождались в начале 1920-х гг. в Краснодарском детском городке во многом под влиянием общения С. Я. Маршака с его будущим соавтором — Е. И. Васильевой (1887–1928).

Совместно с Е. Васильевой в начале 1920-х гг. были Маршаком написаны пьесы «Таир и Зорэ», «Летающий сундук», «Волшебная палочка», «Золотое колесо», прологи ко многим пьесам и т. д. Маршак и самостоятельно создает многие пьесы: «Сказка про козла» (1922), «Петрушка» (1922), «Петрушка-иностранец» (1927), «Кошкин дом» (1922, второй вариант — 1945, третий вариант, для театра С. Образцова, — 1948), «Горя бояться — счастья не видать» (1922, второй вариант — 1954). С самого начала Маршак создаёт особый тип драматической сказки. Творчество Маршака-драматурга

³¹⁸ Сейткалиева Г. Х. Литературная сказка Е. Л. Шварца в аспекте сказочности и реализма. Автореферат дисс... канд. филол. наук. Алматы, 2008. С. 12.

³¹⁹ Екимова Т. А. Специфика жанровой природы драматической сказки // [www.lib.csu.ru > vch/2/1997_02/010.pdf](http://www.lib.csu.ru/vch/2/1997_02/010.pdf).

³²⁰ Маршак С. Я. Собр. соч. в 8 тт. М., 1971. Т. 2. С. 583. Последующие ссылки даны на это издание с указанием страниц в скобках.

1920-х годов многоаспектно. В его творческой лаборатории появляются **сказки, восходящие к народной драме**, а также к **фольклорно-бытовой сказке и сказке о животных**, но они настолько переосмыслены и обновлены, что можно говорить об их известной оригинальности.

Прежде всего, выделим пьесы-сказки «Петрушка» и «Петрушка-иностранец». В основе такого типа сказки — **народный кукольный театр**, театр Петрушки. О жанровом своеобразии народно-кукольного театра писали в своё время Г.Г.Шпет³²¹, А.Ф.Некрылова³²², П.Г.Богатырёв³²³ и другие. Наиболее чётко специфику кукольного театра сформулировал Б.П.Голдовский. «Действие в драматургии театра кукол специфически динамично. Ему присущ особый, свойственный только этому явлению лаконизм. Многособытийность “кукольной драмы”, сжатость, концентрированность ее сценического времени влекут за собой изменение темпо-ритмической структуры»³²⁴. Вместе с тем собственно петрушечная комедия, положенная в основу пьес Маршака, тоже имеет своё своеобразие. По мысли Голдовского, «“петрушечная комедия” — жестокая, агрессивная, грубая — вызывала эмоциональное очищение, своего рода катарсис, ибо публика мысленно переносила на себя поступки ее героев. Собственную агрессию, тайные помыслы она мысленно экстраполировала на персонажей-кукол. Перенесенная таким образом агрессивность “изживалась”, исчерпывалась. А “жертвами”, являющимися важной частью всякого ритуала, становились куклы. Таким образом, “кукольная комедия” являлась не только зрелищем, но и особым ритуалом, механизмом разрядки агрессии, актуализации подавленных желаний, средством духовного очищения»³²⁵. У Маршака при внешнем сходстве с народной первоосновой иные задачи и цели — развлечь и позабавить ребёнка, воспитать его вкус, выйти на разговор о проблемах современности со взрослым, поэтому переосмысляет традиционные сюжетные ходы, заимство-

³²¹ Шпет Г. Г. Театр как искусство // Шпет Г. Г. Философия и психология культуры. М.: Наука, 2007.

³²² Некрылова А. Ф. Русский народный кукольный театр Петрушки в записях XIX-XX веков. Автореферат дисс... канд. искусствоведч. наук. Л., 1973.

³²³ Богатырёв П. Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971.

³²⁴ Голдовский Б. П. Историческое развитие и сценическая жизнь русской драматургии театра кукол XVIII-XX вв. Автореферат дисс... докт. искусствоведч. наук. СПб, 2007. С. 4.

³²⁵ Там же. С. 6.

ванные из народного кукольного театра: Петрушка-доктор, Петрушка-публика, Петрушка-страж порядка. Все эти константы наполняются у Маршака оригинальным содержанием, направленным и к адресату-ребёнку, и к реальному читателю/зрителю-взрослому.

Яркая характерология, динамичный сюжет, живая игра со словом, игровое начало сказки — весьма привлекательны для зрителя/читателя-ребёнка. Веселый, неунывающий Петрушка ввязывается в невероятные истории, участвует в различных приключенческих ситуациях, он балагур и рифмоплет. Драматург часто прибегает к словесной игре, игре рифмой, которая легко воспринимается детским сознанием и развивает эстетический вкус и речевой аппарат ребёнка. К примеру, в пьесе «Петрушка-иностранец» (1927) на просьбу продать сигареты «Тройка» Петрушка в ответ сочиняет остроумную частушку с усиленным дидактическим началом:

Есть и «Тройка», и четверка,
Есть и спички, и махорка.
Но какой же ты чудак!
Для чего курить табак?
Это вредно для здоровья.
Лучше масло ешь коровье! (242).

Традиционный фольклорный перевёртыш, удачно соединённый с литературной игрой в рифму, создают каламбурную ситуацию. Тот же Петрушка «помогает» мороженщику рекламировать товар:

Мороженщик: — Отличное!
Петрушка (из сундука): — Земляничное!
Мороженщик: — Клубничное!
Петрушка: — Горчичное!
Мороженщик: — Апельсинное!
Петрушка: — Керосинное! (243).

Народное творчество в оригинальной обработке помогает не только смоделировать определенный тип характера, но и дать ребенку возмож-

ность развить речевые навыки. Так, активно использует Петрушка в своих репликах элементы и таких фольклорных жанров, как *закличка*:

Ой беда, беда, беда!
Очень мокрая вода.
Дождик, дождик, перестань,
Я поеду в Аристань! (242)

и *считалка*:

Ани – бани — три конторы,
Сакер — махер — помидоры... (247).

Однако большинство пьес содержит и определенный социальный подтекст, больше понятный для взрослого читателя/зрителя. Так, в пьесе «Петрушка» выведен колоритный образ доктора. Но это не только типаж народной драмы, сколько литературный персонаж, восходящий к известному доктору Гибнеру из комедии Н.В.Гоголя «Ревизор». У Маршака доктор сам может рассказать о методике лечения без всякого стеснения:

«Я – доктор, лекарь, из-под Каменного моста аптекарь, был в Париже, был и ближе, был в Италии, был и далее, объехал все государства, есть у меня разные лекарства, целебные травки, пьевки, держусь старых правил, много людей на тот свет отправил. Тем и знаменит» (с. 527).

Логика врача оригинальна, но жизненна — если врач не может вылечить больного, значит, больной должен умереть:

— Не умер? Вот дуралей! От моих порошков все умирают. Прощай! Когда помрешь, скажи! (528)

В 1920–1930-е гг. проблема медицинского обслуживания находила прямое отражение в литературе как взрослой (к примеру, рассказы М. Зощенко), так и детской (лекари, лечившие Буратино и т. д.). Однако были и редкие исключения (образ умного и благородного отца — врача в «Кондуите и Швамбрании» Л.Кассиля, образ обаятельного «добротного доктора Айболита» К.Чуковского и др.).

В пьесах С.Маршака отражены и другие актуальные социальные вопросы. Так, Петрушку-иностранца за небольшую провинность строго до-

прашивает милиционер, и реплики блюстителя порядка очень напоминают вопросы грозной анкеты:

Укажите, гражданин,
Как зовут вас, чей вы сын.
Где живете, сколько лет?
И судились или нет! («Петрушка-иностранец»)

Таким образом, при внешнем сближении с народным первоисточником (сюжетные коды, типажи героев), общий пафос пьес Маршака о Петрушке не заимствован, а оригинален.

Другой разновидностью пьес-сказок Маршака становится **драматическая сказка, опирающаяся на фольклорную бытовую сказку и сказку о животных**. Даже по названиям видна явная переключка с народным первоисточником. Правда, к этим сюжетам драматург возвращался по несколько раз, расширяя семантическое поле сказки и насыщая его новыми смысловыми кодами. Так, в пьесе «Теремок» (1940) главная мысль заключается в том, что маленькие, слабые зверюшки оказываются в состоянии противостоять мощи таких зверей, как волк, медведь и лиса. То есть весьма остро (в 1940 г.) поставлен вопрос о возможности противостояния слабого сильной и мощной тирании. Выходит Маршак и на постановку и решение социальных проблем. В послевоенном варианте «Кошкиного дома» (1945) дан коллективный портрет «высшего света», интеллигенции, отраженный и шаржированный зеркалами и автором:

Козел: Смотри, какие зеркала!
И в каждом вижу я козла...
Коза: Протри как следует глаза!
Здесь в каждом зеркале коза.
Свинья: Вам это кажется, друзья:
Здесь в каждом зеркале свинья!³²⁶

Интеллигенция как социальный слой после революции, как правило, имела отрицательную характеристику — сказывался негатив к дореволю-

³²⁶ Маршак С. Любимые стихи. Сказки, присказки, рассказы в стихах. М., 1997. С. 345. Последующие ссылки даны на это издание с указанием в скобках страницы.

ционному прошлому и дворянству. Маршак в данном случае сопрягает в образах своих героев черты интеллигенции и мещанства. Это чудовища, сходные с теми, кого видит во сне Татьяна Ларина («Евгений Онегин»). Однако Маршаку удалось символизировать персонажей за счёт аллегоричности их природы:

К богатой кошке гость пришел,
Известный в городе козел
С женой, седой и строгой,
Козою длиннорогой.
Петух явился боевой,
За ним пришла наседка,
И в мягкой шали пуховой
Пришла свинья — соседка. (340).

Маршак сказал и о неблагополучии в семье, шаржировав отношения в семьях главных героев. При всей своей неприглядности героини пьесы — коза и свинья — хваткие, умеющие жить существа. Жены весьма умело помыкают мужьями-подкаблучниками. Свинья четко распределила домашние обязанности в семье: детей она водит в детский сад, «Мой муж следит за домом, / а я хожу к знакомым» (с. 342). Она и к кошке приходит одна, а потом ловко отваживает кошку и Василия от своего дома.

Семья Козы несколько иная. Формально в ее семье глава — муж, но она его держит под пятой (под «копытом»). Она контролирует его поведение и даже его речь. Под маской Козла Маршак представляет тип мужчины-подкаблучника:

Мне коза сейчас сказала,
Что у нас тут места мало.
Не могу я спорить с ней —
У нее рога длинней. (363).

Маршак объясняет такое поведение Козы абсолютной глупостью ее супруга, она всегда готова справиться с ним даже физически:

Борода твоя долга,
Да не выросли рога,
У меня длиннее вдвое –
Живо справлюсь я с тобою. (362).

И лишь Курица оказывается в полной зависимости и от мужа, и от подросших сыновей — драчунов. Однако общий коллективный портрет, нарисованный автором, не оставляет шансов на положительную характеристику даже у курицы. В характерах и этике персонажей очевиден не детский подтекст. Помимо «вечных» проблем (семья, дружба, благодарность, сплетни) актуализирована социальная специфика современности (освобождённая от семейных пут женщина, мещанство, захватывающее всё большую власть в обществе). Маршаку интересно сопоставить разные типы характеров героев и семейных отношений (патриархат, матриархат). Причём, матриархат оказывается более распространённым типом семьи. Такая игра с масками животных связана с особой зоосемиотикой у Маршака и с ассоциативной подсознательной связью каждого из героев с определёнными фольклорными персонажами и представлением взрослого человека о жизни и социокультурных ролях человека. Эта тема, в частности, освящена в статье Ю.Лотмана «О динамике культуры»³²⁷.

Драматургические жанры особенно в детской литературе рассчитаны прежде всего на постановку на сцене, то есть на маленького, непосредственного и очень живого зрителя, которого нужно подготовить к восприятию происходящего на сцене, нужно объяснить суть спектакля, ввести малыша в условный мир театральной постановки и т. д. Для этого Маршаком был выбран оригинальный жанр — пролог. Так, в прологе к пьесе-сказке «Теремок» изложена основная идея произведения, намечено противостояние сил добра и зла. Маршак неслучайно корректирует одноименную народную сказку. Если в фольклорном варианте отрицательным персонажем был один медведь, то у Маршака появляется довольно солидная команда — медведь, лиса и волк. Правда, современность позволяет внести свои дополнения: коллективистское сознание у этой группы персонажей отсутствует — единого слаженного коллектива нет, поэтому они обречены на поражение. Народная трактовка мотива

³²⁷ Лотман Ю. О динамике культуры // Лотман Ю. Чему учатся люди: статьи и заметки. М.: Центр книги Рудомино, 2010.

борьбы сопрягается с остросовременной для времени Маршака проблемой противостояния деспотизму и произволу сильного мира сего. Правда сказки Маршака на стороне слабого и незащищенного, поэтому Лисе не помогает даже ее традиционная хитрость, а вот добрые герои едины, и в этом их сила и ум. Эти идеи еще до начала действия высказаны в диалоге персонифицированных сил добра и зла — доброго и злого дедов. Ребёнок малого возраста не всегда может понять аллегория, символику, а абстракция должна быть явлена в детской пьесе в своём конкретном воплощении, поэтому пьеса для детей активнее ориентируется на реального читателя/зрителя и сохраняет генетическую фольклорную «память жанра». Правда, по характеру конфликта и оригинальности образной системы трудно отнести эти сказки к одной жанровой разновидности, поэтому можно говорить о совмещении различных черт жанра сказки в одном произведении, то есть о *синкретичности сказок*.

Похожий принцип лежит в основе *драматической сказки, которая опирается на фольклорную волшебную сказку*. Этот тип драматической сказки становится самым распространённым в пьесах С. Маршака, Е. Шварца, Т. Габбе 1940–1960-х гг., куда очень осторожно входит тема волшебства, чуда. Культивировалась идея чудесного в реальной жизни: чудесна смена времен года, победа сил добра над злом, служение людям и т. д. Даже традиционные волшебные вещи и предметы начинают проявлять свой характер. Если фольклорный меч-кладенец мог пролежать до того, как его начал использовать герой, сколько угодно времени, и вообще волшебными вещами могли воспользоваться как положительные, так и отрицательные герои, то в сказках Маршака иначе. Его волшебные предметы становятся «умными вещами» (пьеса «Умные вещи», 1964). Они должны переходить из рук в руки, должны «работать», а от долгого бездействия они теряют свой «ум». Более того, волшебные вещи Маршака служат не каждому, а только хорошим, добрым, умным людям. Глупцам умные вещи ума прибавить не могут (в отличие от фольклора). Их нельзя ни продать, ни купить, ни обменять. Они сами выбирают себе хозяина. И в этом авторская сказка Маршака отлична от народной интерпретации. Фольклор маркировал особого героя — витязя, богатыря, великана, даже если они скрывались под маской Иванушки-дурачка. Время Маршака требовало иного героя. Это простой труженик, обычный человек: музыкант — плотник, красная девица, гости на их свадьбе. Волшебство,

чудесное становится ближе простому человеку, демократичнее. Маршак возвращает сказке то, что было упущено за годы гонения на сказку.

Вместе с тем Маршак обновляет сказочный жанр и тем, что вводит *тему культуры, искусства* и под особую защиту берет *литературу*, особенно излюбленное детское чтение — сказки. Любовь к книгам, тяга к знаниям становятся своеобразной лакмусовой бумажкой, с помощью которой маркируется характер героя. Даже дочь барина, юная барышня, маркирована тем, что чутко реагирует на книги, бережно и трепетно к ним относится, хочет их приобрести у книготорговца. Сказка помогает даже ребенку воочию увидеть результат чтения сказок, пропутешествовать по уже знакомым сюжетам, прикоснуться к познанию роли искусства в жизни и убедиться в силе художественного творчества.

Волшебство, чудо помогают выявить влияющую на сюжет доминанту характера того или иного персонажа в пьесе-сказке «Двенадцать месяцев» (1943). Несмотря на то, что сюжет этого произведения восходит к народной славянской сказке и к ее переложению Божены Немцовой, все же вариант Маршака можно считать более или менее оригинальным. Прежде всего это касается концепции чудесного в сказке. В волшебство верит старый солдат, выражающий народный тип сознания. Именно он подготавливает падчерицу к встрече с чудесным, рассказывает ей новгородную историю — легенду о братьях-месяцах. Жаждет волшебства и чуда юная королева, девочка на троне, которая хочет удивительного и необычного, которая еще не до конца распрощалась с детством. И когда она сталкивается с чудом, она воспринимает это как нечто прекрасное. Прагматичные мачеха и ее родная дочь настолько жаждут денег и выгоды, что даже чудо воспринимают как источник наживы. И только профессор — «вечный» тип ученого — не в силах поверить даже тем чудесам, которые совершаются на его глазах. Он слишком честен и прямолинеен, компромисс для него мучителен. Но в какой-то степени этот образ несколько шаржирован. Сухая наука не может характеризовать живую жизнь. Даже в житейской ситуации профессор объясняется научно: «В странах умеренного климата жители носят зимой теплую одежду из меха и пуха». На что королева, плоть от плоти живой жизни, справедливо поправляет его: «Принесите этой девушке теплую одежду из меха и пуха, или, говоря по-человечески, — шубу!» (с. 357).

Попутно поднята еще одна проблема, актуальная для времени Маршака, — проблема *воспитания*. Королева — тип ребенка, искалеченного сиротством и неправильным воспитанием. В 1943 г., во время Великой Отечественной войны, вопрос о детях-сиротах, падчерицах-пасынках был весьма актуален и востребован детской литературой. Четырнадцатилетняя королева-сирота волею обстоятельств оказалась под неподъемным грузом забот и проблем, но в душе остается ребенком, нежным, ранимым, жажущим чего-то необычного и оригинального, верящим в добро. Ее душа не закостенела. Именно она возмущается враньем и подлостью мачехи и дочери, берет под свою защиту падчерицу — сироту. Однако она взбалмошна, где-то даже жестока и весьма легкомысленна. Ей совсем не повезло с воспитателями, и прежде всего, с глупой, лживой, желчной гофмейстериной, которая вечно жалуется на свою воспитанницу. Недаром королева по-детски «шутит» над ней: то просит подставить ей подножку, то говорит, что на той загорелся шлейф, то подшучивает над криками гофмейстерины при появлении медведя. Все это помогает понять характер королевы, тем более, в процессе действия королева перевоспитывается.

Фольклорное столкновение сил добра и зла показано в пьесе-сказке Е.Л.Шварца (1896-1958) «Два клена» (1953), где отправной точкой сюжета тоже становится русский фольклор. Но яркая образность и оригинальная персонификация выводит драматурга уже не на социальную, а на *философскую проблематику*. Шварц размышляет о великой силе материнской любви, способной преодолеть все преграды и лишения и спасти сыновей из плена Бабы-Яги. Основной конфликт подсказан временем и идеалами той эпохи. Великой труженице Василисе — работнице, которая, оставшись без мужа, одна подняла троих сыновей, научилась всякому ремеслу, которая не боится никакой работы и только на себя и надеется. Эта ситуация пришла не столько из сказки, сколько была продиктована условиями послевоенной реальности жизни. А вот конфликт решён уже в сказочной форме. Василисе-работнице противостоит ленивая и себялюбивая Баба-Яга, которая и шагу не может ступить без слуг и помощников: «Я в себе, голубке, души не чаю. Тем и сильна. Вы, людишки, любите друг дружку, а я, ненаглядная, только себя самое. У вас тысячи

забот — о друзьях да близких, а я только о себе, лапушке, и беспокоюсь»³²⁸. И Шварц заставляет свершиться обыкновенное чудо — эгоизм повержен, а человеколюбие, материнская любовь берут верх.

Бродячий народный сюжет лежит и в основе пьесы-сказки Т.Г.Габбе (1903-1960) «Сказка про солдата и змею» (1958). Габбе уже в заглавии намеренно апеллирует к известной народной традиции. Но за переложением знакомого лежат авторские конкретизация и уточнения. В духе литературной классицистической традиции герои получают значимые имена. Главного героя и его настоящую суженую зовут Жан и Жанетта. В имени принцессы слышится что-то зловещее и страшное — Людовина. Она и предстает не столько в двух ипостасях — девушкой и змеей, — сколько женщиной со змеиной душой. Уже не фольклорное оборотничество, ни две личины в основе этого характера, а именно литературная символика. Натуру Людовины не могут исправить ни суровое наказание, ни тяжелые испытания, ни страх перед феей Маглорой. Она остаётся вопреки сказочным законам лживой, коварной, воровитой особой. Авторская сказка оказывается жестче народной — героине совсем отказано в исправлении. Змеиную натуру изменить нельзя, здесь не действуют даже любовь и доброта. Людовина вновь вернется за каминную решетку в змеиную шкуру.

Жан-солдат в отличие от практичной Людовины — романтик. Еще с детства мечтал он о рыцарских подвигах (традиции романтической литературы). Но только пройдя серьезные испытания, он понимает истинную цену любви и находит настоящее счастье.

Сказочная фольклорная условность уступает место реалистическим подробностям. Так, мы узнаем, за что наказана Людовина. Переосмысляются и отдельные сюжетные коды — заколдованная принцесса — не виновная жертва, а виновница. В одном лице сопрягаются и чудесный помощник, и вредитель (фея Маглора, шестеро из замка). Однако общие законы сказки не нарушены, сохранены и ее эстетическая и дидактические функции.

Исторические песни, легенды, народные предания составляют основу пьесы «Авдотья Рязаночка» (1946). И в этом произведении Т.Габбе продолжает традиции как фольклора, так и русской литературы.

³²⁸ Шварц Е. Дракон. Клад. Тень. Два клёна. Обыкновенное чудо и другие произведения. М., 1998. С. 348.

Но уже не стилизация используется драматургом, а современная интерпретация исторического сюжета. В этом можно увидеть тенденцию XX в. не воссоздать прошлое, а творчески переосмыслить его. Сходные явления можно было увидеть в творчестве А. Ремизова, Б. Зайцева и др. У Габбе лейтмотивом произведения стала фольклорная сказка о цветке жар-травы. Объединяет все повествование актуальная во время создания пьесы патриотическая идея. Авдотья Рязаночка идет в Орду выкупать своих родных, захваченных во время вражеского набега, а выкупает силой, смелостью и стойкостью весь полон рязанский.

Габбе создает образ неприметного, но сильного духом героя, готового многое перетерпеть, но выстоять перед обстоятельствами и победить (Авдотья Рязаночка). Неоднозначны в пьесе образы Герасима и его подручных. Эти лихие люди, живущие разбоем, готовы отдать самое ценное Авдотье, прошедшей через многие испытания и полной решимости спасти своих. Вводит Габбе и тему социальной несправедливости — «от пытки да кабалы боярской» укрылись в лесу Герасим, Ботин, Соколин, Ветродуб. Габбе снимает романтический ореол с благородных разбойников и являет страдающих и полных раскаяния, но ничего не могущих изменить в своей судьбе людей. Только чуткое сердце Авдотьи смогло разглядеть в этих людях благородство и доброту. Помощь со стороны Федосеича, Никиты и Тимоша свидетельствует о сочувствии им и поддержке такой формы социального протеста.

Эта тема стала основной в оригинальной пьесе «Город мастеров, или Сказка о двух горбунах» (1944). Только простые люди, мастера-рабочие могут вернуть своему Городу прежнюю славу и вольности. Главными героями становятся метельщик Караколь, сын старшины златошвейного цеха Фирен Младший, оружейник Маленький Мартин. Именно им доверено важное дело — освободить Город от Наместника. По сути основным вопросом становится проблема борьбы с тиранией. Единоличная власть всегда деспотична и антинародна. Даже если внешне сохранены демократические права (суд, совет старейшин цехов, праздники и т. д.), общество не свободно. Истинная демократия — власть народа. Тирания в сказке для детей не столько страшна, сколько смешна — возникает масса комических ситуаций.

Габбе, используя традиции С. Я. Маршака, прибегает к необычной форме построения пьесы. Обрамляют все действие полилоги необыч-

ных существ на просцениуме — пролог и эпилог. Оживают символы герба Города Мастеров — Лев, Улитка, Медведь, Заяц. Эти же живые существа появятся и в середине представления, тоже на просцениуме. Они представляют действие, оговаривают особенности театрализованного представления, сообщают о том, что увидит маленький зритель дальше. Такая подготовка необходима неопытному, непоседливому и любознательному зрителю.

Подобную игру со зрителем допускает автор и в сказке-комедии «Оловянные кольца» (1960). Габбе персонифицирует и символизирует саму сказку и являет ребёнку — реальному читателю(зрителю) её оригинальность и своеобразие. Полный комизма и шутовства полилог между администратором, автором и старухой перерастает в важнейший спор между вечной и великой сказкой и ее интерпретаторами. Законы настоящей сказки буквально врываются в действие, как старуха-сказка на сцену. Сказка многолика. Только мудрый автор и чуткий ребенок способны понять ее суть и увидеть ее истинное лицо — «молодое, дерзкое и веселое». Забавляя и поучая, сказка учит разбираться в жизни. Авторская сказка — прямая наследница народной. Автор может создать индивидуальные характеры, показать сильные чувства, по-своему развить действие, но чудесные приключения, имена и костюмы, а также мораль, то есть сказочный антураж, писатель черпает из фольклора. Такой подход оказался полностью применим к сказке «Оловянные кольца». Простушка Априлия выбирает не богатство и знатность, а оригинальность и искренность. Как Иван-царевич сумел рассмотреть в страшной лягушке чудесную душу, так и Алели видит истинную красоту души Зинзивера. Но ни народная, ни авторская сказки не могут изменить злой нрав принцессы Августы. Сказка может лишь наказать зло, посрамить его. У разбитого корыта оказывается и Августа, и продажный министр двора Флюгеро, и принцы Бонталон и Альдебаран. В соответствии с традицией говорящих имен в сказке появляются доктор Лечиболь, его помощник Пилюлио, пират Кохинур, морской капитан Серебрино Скоробогаччио и т. д. Чудесные предметы способны лишь помочь героям воссоединиться. Ими, в отличие от героев народной сказки, не могут воспользоваться в корыстных целях. Яркие, динамичные события, приключенческий характер интриги, быстрое развитие действия, относительно счастливый

финал сближают сказку Габбе с народной и ставят в ряд известных сказочных произведений.

Таким образом, драматическая сказка, ориентированная на фольклорную волшебную сказку, сохраняет основное соотношение сил, особенности конфликта, заимствованные из первоисточника, но насыщается современными характерами и проблемами при размывании чётких жанровых границ.

Ещё одной жанровой разновидностью драматической сказки первой половины XX в. становится *инсценировка и интерпретация известных мировых литературных сюжетов*, которые и Липовецкий, и Овчинникова обозначили как *сказки культуры*. В этом плане показательным оказывается творчество Е. Шварца и Т. Габбе, которые выступили с оригинальной обработкой и переосмыслением известных сказочных сюжетов. Именно жанр сказки помог Шварцу самореализоваться как оригинальному талантливому драматургу и вступить в довольно смелый диалог с читателем. Сказка дала возможность относительно безболезненно затронуть актуальнейшие проблемы современности и предложить читателю свой взгляд на происходящее. В качестве первоисточников Шварц брал известные сюжеты, но наполнял их абсолютно новым содержанием. Он на глазах читателя-зрителя совершает «обыкновенное чудо» — наряжает старую сказку в новые одежды, и эта сказка волшебным образом преображается. Не случайно в качестве эпиграфа к пьесе «Тень» Шварц берет слова Г.Х.Андерсена: «Чужой сюжет как бы вошел в мою плоть и кровь, я пересоздал его и тогда только выпустил в свет»³²⁹. Как верно отмечает Хо Хё Ён, «конфликт идей в пьесах Шварца становится <...> основным способом осмысления драматических противоречий современной действительности, при этом главную роль в разработке конфликта идей играют особенности сказочной поэтики. То есть на сказочном материале Шварц пытается осмыслить и решать духовные проблемы современной ему действительности»³³⁰.

Произведения Шварца можно по праву считать оригинальными самостоятельными явлениями, которые ставят и решают и важные вопросы

³²⁹ Шварц Е. Указ. соч. С. 197. Последующие ссылки даны в тексте работы с указанием страницы в скобках на это издание.

³³⁰ Хо Хё Ён Ранняя драматургия Е. Шварца (1920–30). Проблемы поэтики и эволюции. Автореферат дисс... канд. филол. наук. СПб, 2007. С. 6.

современности, и вечные проблемы бытия. Как замечает А. В. Кривокрысенко, «шварцеские этические установки вполне сопоставимы с этическими установками христианства, одной из доминант которого является построение внутреннего мира»³⁵¹. Шварц своими произведениями включается в полемику как с идеологией государства, так и с концепцией социалистического искусства. Если советская действительность воспринимается как сказочно-прекрасная, то у Шварца реальность нарушает сказочную традицию и корректирует волшебство.

Однако в его произведениях добро всегда побеждает зло, а истина, справедливость, благородство — неизменные атрибуты Добра. Но эта победа возможна лишь в сказке, а не в реальности. Волшебными, чудесными становятся вечные человеческие ценности — любовь, верность, равнодушие, искренность. Только они способны преодолеть любые препятствия и победить. В сказке «никакие связи не помогут тебе сделать ножку маленькой, душу — большой, а сердце — справедливым» (с. 571). Законы справедливости и добра естественны и действенны лишь в сказке.

Новая интерпретация сюжетов, новый взгляд на знакомое расставляет иные нравственные и философские акценты как в пьесах для взрослых, так и для детей. Для юных читателей и зрителей Е. Шварц создает пьесы-сказки «Голый король», «Снежная королева», «Два клена», «Красная шапочка»; сценарии фильмов-сказок «Золушка», «Новые приключения Кота в сапогах», «Сказка о потерянном времени» и др.

В качестве первоисточника пьесы «Голый король» (1934) Е. Л. Шварц избирает три сказочных истории Г. Х. Андерсена — «Принцесса на горошине», «Новое платье короля», «Свинопас». Главными героями пьесы становятся неунывающие друзья — свинопас Генрих и портной Христиан, а также невеста Генриха принцесса Генриетта. Разница социального происхождения жениха и невесты воспринималась во времена Шварца как вполне допустимая.

Пьеса получает знаковое символическое заглавие — «Голый король». Собственно королей в пьесе два — король-отец и король-жених. Очевидно, определение «голый» формально относится к «жениху», щеголяющему в «одеждах» от мошенников Христиана и Генриха. Но и король-отец остается в конце концов «голым» — он остается без свиты, без охраны

³⁵¹ Кривокрысенко А. В. Нравственно-философские аспекты драматургии Е. Л. Шварца. Дисс... канд. филол. наук. Ставрополь, 2007. С. 22.

и даже без дочери. Очень остро в этой пьесе поставлена проблема власти. В середине 1930-х годов эта проблема была актуальна как для советского общества, так и для Германии. Тирания и деспотия, какими бы благими целями ни прикрывались, не меняют своей сути. Истинная народная власть (если она действительно народная!) справедлива, правдива и открыта, она не прячется ни за высокими словами, ни за каменными дворцами, она не иллюзорна (как в случае с королем-модником), она держится не на страхе и не на военной силе (чего стоят одни милитаризованные фрейлины!), а на подлинном народном уважении. Такой тип власти Шварц не изобразил, это остается его идеалом будущего. Существующая же власть порочна и гибельна, так как она держится на произволе и тирании. Шварц смело вводит реалии современной ему жизни в текст сказочного произведения, что позволяет не только осудить те или иные моменты, но и открыто осмеять их: милитаризация государственной жизни, забота о чистоте нации, складывающийся культ личности правителя, двуличие власти и т. д.

Попутно высмеивается образ жизни «высшего света» — разевшаяся баронесса, у которой для гостей «делают из конины куриные котлеты» (с. 63); кичащаяся своим высоким происхождением герцогиня на деле оказывается обыкновенной воришкой и таскает с королевского стола изысканную еду и т. д. Титулованных особ рассмешить способны только рассказы о людских неприятностях и ошибках: «Один купец, по фамилии Петерсен, вышел из лавки, да как споткнулся — и ляп носом об мостовую! <...> А тут шел маляр с краской, споткнулся об купца и облил краской проходящую мимо старушку <...> А старушка испугалась и наступила собаке на хвост <...> А собака укусила толстяка...» (с. 94). Оригинальная куча мала, преподнесенная читателю в кинематографической манере быстрой смены кадров, смягчает драматический смысл рассказа, но характеризует слушающего персонажа и живо реагирующего на это сообщение — короля. Все характеры пьесы становятся максимально индивидуализированными, но вместе с тем художник создает яркие социальные и личностные типажи, современные ему и «вечные» одновременно.

Принцесса Генриетта показана неопытной наивной девушкой, которая увлеклась чувством первой любви и по-детски борется за него. Она эмоциональна и импульсивна, ее не в состоянии сдержать даже «злая, как собака» иностранная гувернантка. Проблема воспитания и об-

разования в тоталитарном обществе весьма актуальна. Шварцу удалось спародировать милитаризированный образ жизни, где «все под барабан. Деревья в саду выстроены взводными колоннами. Птицы летают побатальонно» (с. 112), а люди все вымуштрованы настолько, что все эмоции выражаются в виде военных команд и их исполнения. Так, офицер отдает команды своим подчиненным: «при виде короля от восторга в обморок — шлеп!» или «от внимания обалдей!» (с. 110–111) И лишь при виде неприглядной картины — голого короля — эмоции с трудом подчиняются командам:

Г е н е р а л . В себя прий-ди!

Солдаты встают, вглядываются в короля и снова валятся ниц в ужасе.

В себя прий-ди!

Солдаты с трудом выпрямляются (126).

Актуальной для драматической сказки была и *проблема воспитания*, которая оригинально разрешается в данной пьесе. Воспитателями же становятся откровенные ненавистники детей и людей вообще. Этот тип воплотился в образе свирепой гувернантки, которая набрасывается на любого со злостью цепного пса: «Выньте свои руки карманов из!»; «не чешите себя. Не!» (73–74).

Образ же ученого вообще комичен. Этот герой предстает своеобразным ученым сухарем, который не в состоянии отреагировать на интересы окружающих. Рассказ о предках Принцессы он начинает в прямом смысле от Адама (реализованная метафора в данном случае выполняет комическую функцию), его речь наукообразна и заумна: «Я блазонирую. Герб принцессы. В золотом, усеянном червлеными сердцами щите три коронованные лазоревые куропатки, обремененные леопардом» (98).

Довершает цельный облик тоталитарного общества атмосфера двуличия, всеобщего обмана, лести. Наиболее ярко эти черты проявились в образе «старика честного, старика прямого» (с. 95) — Первого министра. Это колоритный персонаж, который оказался весьма символичен. Его прототипом является жадная толпа «царедворцев», нашептывающая «истину» первому человеку в государстве. «Правда» Первого министра облечена в рассуждения о собственной прямоте, доходящей до грубости, о смелости в высказывании своей позиции. Однако автор использует ко-

мическое несоответствие, соотнося эти «размышления вслух» и ту грубую лесть, которая исходит из уст министра по отношению к королю:

П е р в ы й м и н и с т р . Позвольте мне сказать вам прямо, грубо, по-стариковски: вы великий человек, государь! <...> Нет, ваше величество, нет. Мне себя не перебороть. Я еще раз повторю — простите мне мою разнужданность — вы великан! Светило! (95).

Элемент двусмысленности есть и в финальной сцене пьесы, но эта двойственность совсем иного порядка — свержение короля — актуальная тема 1920–1930-х гг., но в подтексте звучит совсем иной мотив — автор и положительные герои не просто против королевской власти, а против власти самодуров, деспотов и тиранов. Вся тоталитарная система должна быть уничтожена как антигуманная. К середине 1930-х гг. в СССР заработал маховик репрессивной машины, сложился культ личности «отца всех времен и народов», что в гротесковом виде удалось не только передать, но и высмеять в сказке для детей, имеющей глубокий подтекст для взрослых.

Произведением с двойным адресатом можно назвать и пьесу-сказку «Снежная королева» (1938), в основе которой одноименная сказка Г.Х.Андерсена. Но у Андерсена это рождественская сказка, пропитанная религиозным духом. Силы Божественные и сатанинские избрали полем брани людские, а точнее, детские души. И только сам человек способен сделать определенный выбор. Однако Шварцу удалось по-иному расставить акценты, чуть изменить сюжет и внести коррективы в образную систему. Шварц переносит борьбу сил добра и зла на землю, персонафицировав их в образах Сказочника и Советника. Роль этих персонажей не совсем обычная. Сказочник начинает вести действие, он придумывает «пока только начало да кое-что из середины» (133). Сама сказка, ее справедливые законы оказываются сильнее даже мудрого Сказочника. Герой шварцевской сказки молод, ему лет 25, он гибче и легче откликается на все перипетии, он не только рассказчик, но и участник сказочного действия. Он появляется в трудные для героев минуты, но роль волшебного помощника в его лице ограничена — герои сами делают свой выбор.

Е.Шварц лишает события чудесной подоплеки и сосредотачивает внимание на человеческой личности. Так, по Андерсену, первопричина всех драматических событий — козни дьявольских сил, а для Шварца — борьба внутри человека доброго и злого начал. Неустойчивый человек подвержен влиянию внешних сил, прежде всего человеческих (Совет-

ник), волшебные же силы могут лишь как-то манипулировать сознанием и поведением человека. Цельные натуры с горячим сердцем (Герда) для них вообще оказываются недоступны.

Андерсеновская волшебница из райского сада, заставляющая Герду забыть Кая, лишний раз проверяет девочку, ее целеустремленность и силу. Шварцу эта проверка не нужна, он усиливает мотив борьбы с уже заявленным злом (Король-предатель, коварный Советник-банкир, Снежная королева). Не волшебство и чудо, а горячее сердце, сильное желание спасти Кая³³² указывают Герде путь во дворец Снежной королевы.

Шварцу удалось не только иначе расставить основные акценты андерсеновской сказки, но и создать оригинальное произведение с яркими, четко прописанными характерами, с неординарным сюжетом и с остро-современной тематикой. Писатель опирается не только на сказку Андерсена, но и творчески переосмысливает огромный пласт русских народных сказочных сюжетов: о взаимоотношениях короля со своими подданными; о поисках принцессой женихов; о волке и семерых козлятах и т. д. Как это обычно бывает у Шварца, метатекст иронически преобразен в его пьесе и наполнен новым содержанием, а отвлеченные типы превращаются в живые характеры. Так, принцесса Несмеяна из народной сказки, ищущая жениха, способного ее рассмешить, превращается в молоденькую девочку-принцессу, которая недавно вышла замуж, но осталась по сути ребенком. Вместе со своим мужем — Принцем она шалит, забавляется, играет: «Сначала мы играли в дочки-матери. Я была дочка, а ты — мама. Потом в волка и семерых козлят. Ты был семеро козлят и поднял такой крик, что мой отец и повелитель, который спал после обеда, свалился с кровати» (154). Так, Шварц, очевидно, показывает инфантильность и псевдонародность царской власти, хотя и не только эти качества. Образы Короля и его Советника весьма антипатичны. Кратко, остроумно и в доступной ребенку форме Шварц раскрывает перед читателем двуличие, подлость, обман и мошенничество правителя, показывает типичность такого правления (Эрик Третий Отчаянный), а также разоблачает принцип получения прибыли «олигархами» королевства, их денежные манипуляции и т. д. Все эти реалии вписаны в воссозданный бытовой ан-

³³² У Шварца имя этого героя звучит иначе, чем у Андерсена, — Кей.

тураж: деление территории, взаимоотношения родителей и детей, мрачные тайны дворца и т. д.

Проблемы власти и воспитания детей решаются и на примере образов Атаманши и ее дочери. Решительная сильная женщина способна взять в свои руки самое сложное дело, отстранить от него даже самого свирепого разбойника: «После того как умер от простуды мой муж, дело в свои руки взяла Я» (167). Она не только ловко управляет разбойничьей шайкой, но и под стать себе воспитывает свою дочь. Маленькая разбойница смела, решительна, умеет добиваться своего уже с детства. Но даже воспитание в разбойничьей среде не лишили ее главного — умения сострадать, жалеть, сочувствовать. Она отпускает Герду на поиски Кея, отдает даже ей в спутники Северного оленя. Ее отношения с матушкой довольно странные: при встрече обе дают друг другу щелчок в нос, их приветствия довольно грубы:

А т а м а н ш а. Здравствуй, козочка! (Щелчок.)

М а л е н ь к а я р а з б о й н и ц а. Здравствуй, коза! (Отвечает ей тем же.) (173).

Шварц приветствует любое проявление внимания и заботы, даже такое странное. Гораздо страшнее холодность, равнодушие и безразличие. И время подтверждает справедливость этого. Маленькая разбойница, обеспокоенная судьбой Герды и Кея, одной из первых пришла в их дом. И пусть она грубовата и резковата, читатель чувствует искреннюю заботу и боль за другого. И правой оказывается ее мать, которая воспитывает свою дочь, не ущемляя ее натуры, не уродуя ее: «Я дочери ни в чем не отказываю. Детей надо баловать — тогда из них вырастают настоящие разбойники»³³⁵ (174). Шварц всячески протестует против догм и нравочечений — этим убивается живая душа ребенка, сковывается льдом безразличия и равнодушия.

Символом холодности души, бессердечия становятся Советник и Снежная королева, ненавидящие детей и людей вообще. Их идеал — человек с ледяным сердцем (реализованная метафора). Однако этим персонажам в пьесе отданы небольшие роли (особенно Снежной королеве). Это скорее

³³⁵ Правда, здесь можно увидеть и совсем иной подтекст, скрытый за авторской иронией, — вседозволенность может быть чревата непредсказуемыми последствиями.

персонифицированные человеческие пороки — холодность души, ледяное спокойствие, ледяное сердце. Истинными оппонентами этих героев являются люди с горячими сердцами, импульсивные, равнодушные, добрые и любящие — Герда, Сказочник, Маленькая разбойница и др.

Если для Андерсена важны приключения Герды во имя спасения души Кая, то для Шварца — победа любви (не только Герды, но и всех остальных, не случайно положительные герои собираются в конце в доме Герды и Кея) над холодностью и равнодушием не столько физическая, сколько моральная (все персонажи сумели выдержать натиск Снежной королевы и Советника и даже прогнать их).

Яркая индивидуализация, четкая прописанность и разработанность характеров отличают версию сказки «Золушка» Е.Шварца от первоисточника. Шварц намеренно «обытовляет» и приближает к обыденной жизни своих героев. Его король — хлопотливый домоправитель, заботливый любящий отец, гостеприимный хозяин. Он человечен и искренен, но очень обидчив и порой капризен (король все-таки!). Ему противостоит сварливая злыдня, глумящаяся над мужем и падчерицей, но прячущаяся за маской благопристойности, — Мачеха. Это неуживчивая сплетница «со связями», ссорящаяся со всеми и всех сживающая со света. Но Шварц доказывает, что сказочный антураж скрывает довольно типичный характер: «Я бегаю, хлопочу, очаровываю, ходатайствую, настаиваю. Благодаря мне в церкви мы сидим на придворных скамейках, а в театре — на директорских табуреточках. <...> Моих дочек скоро запишут в бархатную книгу первых красавиц двора! Кто превратил наши ногти в лепестки роз? Добрая волшебница, у дверей которой титулованные дамы ждут неделями. А к нам волшебница пришла на дом» (540).

Таким образом, сказочный антураж, жанровая условность, сопряженные с реалиями современной Шварцу действительности, позволили в необычайно остроумной форме поставить и попытаться решить актуальные для любого времени нравственные вопросы. Чужой сюжет оказался стартовой площадкой для вечного эксперимента — только любовь, доброта и доброта способны победить зло и вознаградить несправедливо страдающего. Это чудо воспринято как единственно значимое, а традиционные чудеса — превращения намеренно обытовлены и приземлены. Волшебная палочка феи «очень скромная, без всяких украшений, просто алмазная с золотой ручкой» (545), а чудесные превращения пажа — про-

стая проба волшебного инструмента. Сказочное платье для Золушки появляется на манекене и оказывается сшитым в волшебной мастерской. Сами старые сказки оказываются сыгранными и всем знакомы, а их персонажи утрачивают свое волшебство: «Кот в сапогах. Славный парень, умница, но как приедет, сейчас же снимет сапоги, ляжет на пол возле камина и дремлет. Или мальчик с пальчик. Милый, остроумный человек, но отчаянный игрок. Все время играет в прятки на деньги» (550). Эти сказки, лишённые чуда, волшебства, живой жизни, кипения страстей становятся скучными и неинтересными. Лишь вечный бой добра со злом и решительная победа добра способны быть интересными и актуальными даже в старых одеждах. Только такие сказки способны явить настоящее чудо — триумф любви.

Фактически Шварц и его современники вплотную подошли к созданию особого жанра — драматургической инсценировки. Проблемы переводов-переложений особую актуальность получают в XX в., хотя и в XIX в., и раньше заимствованные сюжеты проникали в русскую культуру. Однако серьезно заниматься переводом начали в серебряном веке (В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт), а в XX в. в основном детские поэты обращались к переводу как детской, так и взрослой литературы. Поистине свой расцвет перевод-переложение переживает в 1930-е гг. Одни очень плотно следовали за первоисточником (А. М. Волков, С. Я. Маршак и др.), а другие заимствовали лишь отдельные сюжетные ходы и наполняли обновленное произведение остросовременной проблематикой, яркими пластичными образами (А. Толстой, Л. Лагин, К. Чуковский, Е. Шварц, Т. Габбе и др.). Так, свою версию сказки о Золушке предложила Т. Габбе в драматической сказке «Хрустальный башмачок» (1941) по мотивам сказки Ш. Перро о Золушке. Она идет по пути Е. Шварца, но и предлагает свой оригинальный вариант известного сюжета. Габбе удалось условные сказочные стереотипы насытить конкретной и яркой образностью. Драматург вдохнула жизнь в персонажей Перро и заставила их действовать в соответствии с индивидуальным характером каждого. Оригинальность творению Габбе придают сочность языка и авторская ироничность. В отличие от Перро Габбе вводит новых персонажей и достаточно четко прописывает их характеры. Сухой занудный историк, составивший жизнеописание предков принца, «состоящее из 60 томов, 120 частей и 240 глав», от Дидерика Смелого до Бударика Кроткого, презентует этот опус на восемнадцатиле-

тие наследника престола. Напыщенный и важный Придворный старается придать вес и усилить позиции короля. Этот персонаж настолько высокомерен, что не в силах понять юмор шута, оценить его по достоинству. Мудрый сердцевед шут готов высмеять любой негатив, но он же помогает принцу не ошибиться в выборе достойной невесты.

В традиционную сказку проникают элементы иных жанров, обогащая ее и придавая ей особую пикантность. Так, под новым углом зрения предстают традиционные персонажи. Родители Принца превращаются в анекдотическую пару: «очень маленький, очень старый, утопающий в длинных локонах парика и складках горностаевой мантии король. Рядом с ним — большая, пышная, моложавая королева»³³⁴. Всем важным государственным делам они предпочитают игру в домино. А шут не раз недвусмысленно намекает на глупость королевы. Элементы фарса и анекдота оживляют сказку и делают ее интересной не только для детей, но и для взрослых.

Особая авторская удача Габбе — образы сестер Золушки. Заимствованные образы-маски художник насыщает бытовыми подробностями и дополняет традиционными для русского фольклора чертами. В результате перед читателем предстают полнокровные выпуклые характеры. У Габбе они получают звучные имена — Гортензия и Жавотта. На самом деле, у них прескверные характеры — они едят поедом не только Золушку, но и друг друга, порой дело доходит до драки. Они грубы и дерзки и с матерью, и с феей Мелюзиной, и даже с придворными. В довершение Габбе награждает их и физическим уродством: высокая, дюжая Гортензия косоглаза, а толстая низенькая Жавотта кривобока. Автор не дает им даже надежды на исправление³³⁵ (у Перро они повинились и испросили прощение у Золушки). Фея-крестная по сути выполняет ту же функцию, что и у Перро: она играет роль чудесного помощника и устраивает счастье Золушки. Но Мелюзина у Габбе не только творит чудеса, она обладает необычайно ярким характером, который не меняют даже явные метаморфозы с внешностью. Фея Мелюзина прежде всего женщина. Она кокетлива, умеет скрыть свой истинный возраст: «По меньшей мере мне девяносто девять. По правде сказать, мне гораздо больше. Но я давно уже решила не начинать второй сотни. Так я себя чувствую бодрее

³³⁴ Габбе Т.Г. Город мастеров. М., 1958. С. 198.

³³⁵ Русская фольклорная сказка тоже чаще наказывает зло, чем прощает его.

и моложе»³³⁶. Она знает себе цену и ставит себя выше королевы. Одно из ее творений — прекрасная карета из тыквы для Золушки. Ее волшебный инвентарь более разнообразен, чем у ее предшественниц. Помимо традиционной волшебной палочки у нее есть волшебная сумка, где оказывается все самое необходимое, волшебная серебряная дудочка, небольшой коврик (ковер-самолет), на котором она передвигается. В целом же намечена тенденция некоторого обывования чуда — определенные приспособления и предметы помогают совершать чудеса, но не менее важно, конечно, мастерство волшебницы. Однако и обыкновенные герои тоже оказываются способны к волшебству — происходит узнавание друг друга под самыми неожиданными масками. Принц узнает Золушку в бедном и стареньком платьице. И Золушка узнает переодетого Принца. Основа сюжета сохранена, но лишь дополнена разными эстетическими деталями — песнями, стихами и т. д.

Таким образом, литературная сказка первой половины XX в. всё больше отходит от фольклорного первоисточника, но и сохраняет некоторые его жанровые особенности. В орбиту жанра литературной сказки вовлекаются и другие фольклорные жанровые элементы (легенда, историческая песня и т. д.). Сказка XX в. синкретична и подвижна, поэтому она реагирует и на влияние со стороны других явлений культуры — органично связана с предшествующей литературной традицией как отечественной литературы, так и западной, а также с другими видами искусства — цирком и театром. Живо реагирует этот жанр и на процессы, происходящие в общем литературном процессе и в детской литературе в частности. Так, органичным становится включение в ткань сказочного произведения элементов романа воспитания и романа испытания. Эти тенденции пока лишь заявлены в детской литературной сказке, но уже нашли продолжение в дальнейшей её судьбе. Литературная сказка первой половины XX в. вмещает в себя самые разные жанровые образования и модификации. Сказочная литература, как и драматическая сказка оригинально и органично входят в сказочный жанр и занимают прочное место в своеобразной жанровой иерархии. Сама же литературная сказка, стремящаяся к синкретичности, очень активно поворачивается и к решению важных проблем современности.

³³⁶ Габбе Т.Г. Город мастеров. М., 1958. С. 117.

Заключение

Детская литература XX в. — явление феноменальное, возникшее на фоне радикального пересмотра взглядов на искусство и культуру в целом. Новизна эстетических принципов, синкретизм искусства XX в., высокий уровень его универсализации, размывание четких границ творческих методов и стилевых направлений, существенно обновлённая жанровая система предопределили возможность разного рода экспериментов, что стало актуальным для детской литературы XX в.

Пути развития детской литературы XX в. оказались неровными и тернистыми уже с самого начала, когда русская литература вынужденно разделилась на литературу метрополии и зарубежья. Детская литература русского зарубежья в большей степени ориентировалась на традиции русской классики и фольклора. Писателям необходимо было сохранить «русский дух» и передать его детям. Поэтому в этой литературе господствовало ностальгически-патриархальное настроение. Художники обращались к патриотической тематике, воскрешали знаковые события русской истории, исследовали своеобразие русского национального характера (И. Бунин, А. Куприн, В. Набоков и др.). Собственные яркие воспоминания детства тоже становились основой литературы для детей (И. Шмелев, А. Толстой, Тэффи, И. Болдырев и т. д.).

Советскую детскую литературу взрастили те же мощные источники — русский и шире — мировой фольклор, русская и мировая детская классика. Однако эта литература начала с главного — параллельно художественной литературе складывалась и развивалась теоретическая база, которая, в свою очередь, способствовала утверждению многосторонности позиций в творчестве для детей, а также требовала от художников высокого мастерства и качества в создании «большой литературы для маленьких». Детская книга становилась приоритетным направлением государственной политики и рычагом воспитания нового человека. Далекое не всегда это было положительным явлением. Детская литература первой половины XX века развивалась, скорее, не благодаря, а вопреки идеологическим и политическим установкам, поэтому путь развития русской детской литературы 1920–50-х гг. можно назвать драматическим и одновременно плодотворным. Вместе с тем детская литература смелее шла на эксперимент и чаще рисковала, осваивая новые горизонты. Эзопов язык

детской литературы, относительная лояльность цензуры к этой области давали возможность самореализации тем художникам, чье творчество для взрослых оказывалось неуютным в новых условиях. Так, в детскую литературу ушли С.Маршак, Д.Хармс, Н.Олейников. На стыке детской и взрослой литературы балансировал Е.Шварц и т. д. Детская литература дала уникальную возможность остаться в литературе и писать, выходя не только на непосредственного адресата — ребенка, но и на его родителя, который увидел или почувствовал многое из того, что хотел сказать художник, Чуковскому, Гайдару, обэриутам и др.

В то же время происходит и очень важный для детской литературы обратный процесс — детскую, а особенно подростково-юношескую литературу стали обогащать те художники, которые не адресовали напрямую свои произведения только молодежи, но их творческие порывы оказались созвучны настроению подрастающего поколения (А.Грин, А.Беляев, Е.Шварц, Ю.Олеша и др.). Кроме того, идеи обновления мира, детства, юности страны, бывшие актуальными в молодой советской литературе, выдвинули соответствующего героя, а им оказался подросток или юноша. И эта тенденция в первую очередь была органична детской литературе.

За очень короткий период были обозначены принципиально новые направления детской прозаической книги. Довольно активно развивалась обратная связь с читателем, что позволило писателям выявить горизонт читательских ожиданий и предложить ребенку интересную и актуальную для него литературу. Наблюдался подъем в развитии поэзии и сказки для малышей, наполнилась новым содержанием историческая, научно-познавательная, биографическая литература для более взрослого ребенка. Преломляя фольклорную традицию, авторская литература предлагает ребенку новый тип освоения действительности — преимущественно игровой. В игру с ребенком вступили и художники, и писатели. Причем игра понималась в самом широком смысле этого слова. Это была и весьма оригинальная лингвистическая игра, и ассоциативная игра, и традиционные детские развлечения. Все это необычайно расширило возможности детской литературы и подняло ее на принципиально новый качественный уровень.

Особый статус и в детско-подростково-юношеской литературе, и в обществе приобрел ребенок. Он оказался весьма значимой и знаковой фигурой в системе отсчета советской идеологии. На ребенка возлагались

основные надежды на будущее развитие общества, поэтому особые требования предъявлялись как объекту воспитания — ребенку, так и самому воспитателю, в число которых органично входили авторы детских книг.

Детская литература этого периода как в зеркале отразила все общественные и литературные вопросы того времени. Полифония 1920-х гг. отразилась в смелых экспериментах писателей на стыке реализма и модернизма. Но именно в эти годы детская литература стала ареной ожесточённой битвы за мировоззрение и воспитание читателя. Основательность и монументальность 1930-х и 1950-х гг. создала детский эпос, сказочный, фантастический, комический, романтико-реалистический, но тоже в серьёзной борьбе с господствующей идеологией. Трагизм 1940-х-роковых нашел адекватное отражение и в литературе для детей, которая не скрывала от ребенка драматизма происходящего и на фронте, и в тылу, направляла читателя, воспитывала патриотизм и давала четкие нравственные установки. В то же время именно детская литература в суровую эпоху охраняла нежный и хрупкий мир детства, давала надежду на будущее благополучие.

И всё-таки путь развития литературы XX в. был далеко не гладким, безоблачным и победным. Он содержал очень много драматических моментов как внутрילитературных, так и социокультурных. Детская литература метрополии оказалась в очень жёстких идеологических тисках и не могла не реагировать на этот прессинг. В то же время создавалась особая ценностная шкала, которая корректировала традиционные нравственно-гуманистические постулаты, а детская аудитория идеально подходила для рецепции новых идей и обновления системы ценностей. Но в целом же детская литература первой половины XX в. сохранила верность традициям, но вместе с тем была дидактична и идеологична. Однако главная заслуга детской литературы первой половины XX в. состояла в том, что ей удалось достичь необычайно высокого художественного уровня, и, таким образом, литература создала золотой фонд детской классики, востребованной до сих пор. Об этом говорят и высокий процент переизданий, и большие тиражи книг, и неослабевающий интерес у самых разных читательских категорий.

Именно в 1920–50-е гг. сформировалась уникальная жанровая система русской детской литературы на основе использования традиций

и творческих экспериментов с жанровыми формами, создавались и развивались и принципиально новые жанровые образования.

Так, русская детская литература продолжает и **развивает традиционные жанры, адресованные детям**. В литературу нового времени органично входят жанры школьной повести и романа (повести) воспитания, хотя они и претерпевают существенные изменения. При сохранении основных жанровых черт (приоритетное решение внутришкольных проблем, полицентризм повествования, особый хронотоп, ограниченный учебным процессом или лагерной сменой, локализацией конфликта между учениками и педагогами или в рамках детского коллектива) школьная повесть насыщается новым содержанием и выходит на решение новых проблем. Повесть о школе 1920–х гг. изображает борьбу двух типов школ — старой и новой, в 1930–е годы внешний конфликт переносится на межличностные отношения, взаимодействие личности и коллектива. Школьная повесть 1940–50–х гг. возвращается к решению собственно детских проблем, связанных со школьной жизнью.

Новым содержанием наполняется и роман (повесть) воспитания, который тоже сохраняет традиционные жанровые черты — моноцентризм повествования, актуальная педагогическая идея, стадийность развития характера — но реализуется в новых жанровых модификациях: роман-биография, роман о карьере, роман испытания, повесть о сильной личности — на фоне быстроменяющегося времени.

Жанр рассказа, традиционный для детской литературы, в 1920–50–х гг. претерпевает ряд изменений и реализуется в таких жанровых модификациях, как рассказ — событие, рассказ — исповедь, рассказ — характер. Но при этом сохраняет основные черты жанра рассказа, выраженные в концентрированности и лаконизме повествования, сосредоточенности на действии, типизирующем героя, выявляющем его поступки и особенности характера.

Существенны изменения и в жанре рассказа о животных. Расширяется возрастная адресация такого типа рассказа. Занимательность уступает место постановке и решению естественнонаучных проблем. Писатели предлагают читателю разные жанровые формы рассказа о животных, рассказа о природе в зависимости от возраста целевой аудитории: рассказ-загадка, рассказ-путешествие, рассказ-событие и рассказ-портрет адресованы самой младшей возрастной категории. Этологическая сказ-

ка, рассказ–воспоминание, рассказ–наблюдение предназначены старшему дошкольнику и младшему школьнику, а философский рассказ, рассказ–исследование рассчитаны в основном на средний детский возраст.

Изменения коснулись и сказки — центрального жанра детской литературы. Продолжая традиции Серебряного века, развивается стихотворная сказка, насыщается как игровой, так и социальной составляющей, соединяется с другими видами искусства — кинематографом, живописью, музыкой, граничит как с реальностью, так и с абсурдом. Прозаическая литературная сказка сохраняет народную основу и «память жанра», но поворачивается к решению актуальных проблем эпохи и реализуется в трёх основных жанровых разновидностях — сказка искусства (Ю. Олеша, А. Толстой, Н. Носов), сказка воспитания (В. Губарев, Л. Лагин, А. Волков), сказ, вбирающий мифологическую первооснову, фольклорную сказочную составляющую и социальную проблематику, реализованный в творчестве П. Бажова, Б. Шергина и др.

Русская детская литература 1920–50-х гг. *обращается к жанрам взрослой литературы и творчески их использует*, приспособлявая к требованиям адресата и эпохи и учитывая горизонт читательских ожиданий. В частности, юмористический рассказ. В детской литературе он не только развлекает читателя, но и высмеивает распространённые «болезни роста» ребёнка. Авторы, воссоздавая типичные ситуации, подсказывают адресату и их родителям (исподволь и ненавязчиво) определённую модель поведения в том или ином случае. Юмористический рассказ 1920–50-х гг. закладывает новые традиции, которые будут актуальными для литературы второй половины XX в. В целом в жанре юмористического рассказа XX в. можно выделить две основные тенденции — игровую (Голявкин, Драгунский) и философско-лирическую (Носов, Драгунский).

Научно–художественный рассказ воплощен в русской детской литературе первой половины XX в. в жанре рассказа-исследования, рассказа-приключения, цикла рассказов-случаев, благодаря которым читатель вовлечён в непростые сферы научного знания. Собственно жанровыми чертами стали небольшой объём произведений, динамичный сюжет, имеющий, как правило, приключенческий характер, информативность и насыщенность рассказа энциклопедическими сведениями.

Все это позволяет говорить о цельном и вместе с тем многомерном и многоуровневом явлении, состоявшемся и занявшем особую нишу в общем литературном процессе — детской литературе. Она оказалась востребована не только современным ей непосредственным адресатом, но вся литература XX в. для детей выдержала проверку временем, оказалась актуальной для многих поколений читателей.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

- Алтаев Ал.* Впереди веков. М.: Изд-во детской литературы, 1959. 495 с.
- Алтаев Ал.* Микеланджело. Петрозаводск: Карельское книжное изд-во, 1966. 180 с.
- Алтаев Ал.* Рафаэль. Петрозаводск: Карельское книжное изд-во, 1966. 112 с.
- Алтаев Ал.* Чайковский. М.: Изд-во детской литературы, 1954. 528 с.
- Акимушкин И.* Мир животных: В 6 кн. М.: Молодая гвардия, 1974. 1816 с.
- Арсеньев В.К.* В дебрях Уссурийского края. М.: Мысль, 1987. 490 с.
- Бажов П.П.* Уральские сказы. М.: Московский рабочий, 1976. 440 с.
- Бажов П.П.* Уральские сказы. М.: Детская литература, 1970. 384 с.
- Барков А.* Мои друзья. М.: Художественная литература, 1976. 189 с.
- Беляев.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Детская литература, 1983. 1430 с.
- Бианки В.* Рассказы. М.: Мир искателя, 2001. 160 с.
- Бианки В.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Детская литература, 1972. 1600 с.
- Бляхин П.* Красные дьяволята. М.: ОНИКС 21 век, 2004. 240 с.
- Бруштейн А.* Дорога уходит вдаль... В рассветный час. Весна. М.: АСТ; Харвест, 2014. 864 с.
- Волков А.* Волшебник изумрудного города. М.: АСТ, 2001. 160 с.
- Волков А.* Сказочные повести: В 3 кн. М.: Lexica, 1992. 784 с.
- Вопреки эпохе и судьбе: Возвращенная детская литература: Хрестоматия, библиогр. словарь / Сост. В.Н. Бредихина, И.В. Алясова. Псков: Псковское возрождение, 2001.
- Воскресенская З.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Детская литература, 1974. 1430 с.
- Вслух про себя:* В 2 кн. М.: Детская литература, 1975. 672 с.
- Габбе Т.Г.* Город мастеров. М.: Изд-во детской литературы, 1958. 384 с.
- Гайдар А.* Избранное. М.: Детская литература, 1986. 386 с.
- Гайдар А.* Повести. М.: Мир искателя, 2008. 460 с.
- Гайдар А.* Чук и Гек. М.: Эксмо. 640 с.
- Голявкин В.* Тетрадки под дождем. М.: Детская литература, 2013. 288 с.
- Голявкин В.* Раз, два, три. Л.: Детская литература, 1978. 167 с.

- Грин А.* Алые паруса. М.: Эксмо, 2005. 576 с.
- Губарев В.* Королевство кривых зеркал. М.: Детская литература, 2012. 128 с.
- Губарев В.* Путешествие на утреннюю звезду. М.: Рипол Классик, 1997. 448 с.
- Давыдычев Л.* Жизнь Ивана Семенова, второклассника и второгодника. М.: АСТ; Астрель, 2012. 416 с.
- Давыдычев Л.* Лелишна из второго подъезда. Л.: Детская литература, 1977. 160 с.
- Давыдычев Л.* Руки вверх! Или Враг № 1. М.: АСТ, 1996. 304 с.
- Драгунский В.* Денискины рассказы; *Медведев В.* Баранкин, будь человеком; *Алексин А.* В стране Вечных Каникул. М.: ОЛМА-ПРЕСС Гранд, 2004. 446 с.
- Дружков Ю.* Приключения Карандаша и Самоделкина. М.: Сантакс-Пресс, 1997. 160 с.
- Дуров Ю.* Мои звери. М.: Машаоп; Азбука-Аттикус, 2013. 144 с.
- Дурова Н.* Мой дом на колесах. М.: Дрофа-Плюс, 2004. 128 с.
- Дурова Н.* Повести и рассказы. М.: Советская Россия, 1986. 432 с.
- Житков Б.* Рассказы для детей. М.: Мир искателя, 2003. 160 с.
- Житков Б.* Собр. соч.: В 4 кн. М.: Книжный клуб «Киновок», 2010. 2160 с.
- Житков Б.* Что я видел. М.: Стрекоза-Пресс, 2003. 64 с.
- Зоценко М.* Рассказы для детей. М.: Детская литература, 2014. 208 с.
- Зоценко М.* Рассказы о Ленине. М.: Изд-во Детская литература, 1939. 56 с.
- Иванов С.* Зимняя девочка. М.: АСТ; Астрель, 2005. 368 с.
- Иванов С.* Ольга Яковлева. М.: Детская литература, 1976. 160 с.
- Ильин С.* Рассказы о вещах. М.: Детская литература, 1968. 192 с.
- Ильин М.* Сто тысяч почему. М.: АСТ; Астрель, 2004. 206 с.
- Ильина Е.* Четвертая высота. М.: Детская литература, 1977. 304 с.
- Ишимова А.* История России в рассказах для детей. М.: ОлмаМедиаГрупп, 2015. 448 с.
- Каверин В.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Художественная литература, 1980. 4736 с.
- Кассиль Л.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Детская литература, 1987-1988. 3280 с.
- Катаев В.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Художественная литература, 1983. 6000 с.
- Катаев В.* Сын полка. М.: Детская литература, 1974. 256 с.

- Козлов С.* Все о Ежике, Медвежонке, Львенке и Черепахе. М.: Азбука-классика, 2006. 512 с.
- Коллоди К.* Пиноккио. М.: Астрель, 1997. 232 с.
- Космодемьянская Л.* Повесть о Зое и Шуре. М.: Детская литература, 1976. 207 с.
- Крапивин В.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Независимое издательское предприятие «91», 1992. 3624 с.
- Куприн А.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. 4518 с.
- Ларри Я.* Необыкновенные приключения Карика и Вали. М.: Machaon, 2010. 320 с.
- Лагин Л.* Старик Хоттабыч. М.: Олма-Пресс, Ковчег, 1996. 224 с.
- Ласкин С.* Главный доктор Республики. Л.: Детская литература, 1977. 128 с.
- Лиханов А.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Молодая гвардия, 1986. 2320 с.
- Лукашевич К.* Мое милое детство. М.: Сибирская благовонница, 2007. 208 с.
- Лурье С.* Заговорившие таблички. М.: ЗАО «МК-Периодика», 2002. 208 с.
- Макаренко А.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1987. 2208 с.
- Манасеина Н.И.* Цербстская принцесса. М.: Детская литература, 1994. 304 с.
- Маршак С.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Художественная литература, 1968. 4352 с.
- Носов Н.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Детская литература, 1980. 1640 с.
- Носов Н.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Оникс, 1998. 1704 с.
- Одоевский В.* Городок в табакерке. М.: Советская Россия, 1989. 24 с.
- Одоевский В.* Сказки. М.: Эксмо, 2007. 128 с.
- Олеша Ю.* Зависть. Три толстяка. Рассказы. М.: АСТ, Олимп, 1998. 512 с.
- Осеева В.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Ладомир, 1996. 2040 с.
- Пантелеев Л.* Собр. соч.: В 4 т. Л.: Детская литература, 1983. 1784 с.
- Паустовский К.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Книжный клуб Книговек, 2012. 3472 с.
- Пермяк Е.* Собр. соч.: В 4 т. Екатеринбург: Средне-Уральское книжное клуб изд-во, 1977. 2176 с.
- Перечитываемая Гайдара сегодня.* М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. 320 с.
- Перовская О.* Ребята и зверята. М.: АСТ; Астрель, 2005. 192 с.
- Петросян М.* Дом, в котором. М.: Гаятри/ Livebook, 2015. 960 с.
- Пионерский характер.* М.: Детская литература, 1977. 174 с.

- Пришвин М.* Дневниковая проза. В 2 т. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2007. 1232 с.
- Пришвин М.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1956. 3450 с.
- Разумневич В.* Веснушки – от хорошего настроения. М.: Детская литература, 1976. 254 с.
- Рассказы о Кирове. М.: Детская литература, 1976. 224 с.
- Рыбаков А.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Терра, 1995 – 2800 с.
- Святочные рассказы. М.: Детская литература, 1996. 223 с.
- Скребицкий Г.* Длиннохвостые разбойники. М.: Детская литература, 2012. 288 с.
- Скребицкий Г.* Рассказы. М.: Мир искателя, 2003. 96 с.
- Сладков Н.* Лесные тайнички. М.: Детская литература, 2011. 432 с.
- Сладков Н.* Собр. соч.: В 3 т. Л.: Детская литература, 1987. 1098 с.
- Снегирев Г.* Охотничьи истории. М.: ОЛИСЕ, Эксмо, 2007. 128 с.
- Снегирев Г.* Рассказы и повести. М.: АСТ; Астрель, ВКТ, 2011. 320 с.
- Снегирев Г.* Умный дикобраз. М.: Стрекоза-Пресс, 2006. 64 с.
- Сотник Ю.* Эликсир Купрума Эса. М.: ОЛМА-Пресс; Ковчег, 1996. 224 с.
- Субботин В.* Первая книга. М.: Детская литература, 1977. 111 с.
- Сутеев В.* Сказки и картинки. М.: АСТ, 2013. 224 с.
- Тендряков В.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Художественная литература, 1978. 1980 с.
- Толстой А.* Золотой ключик, или Приключения Буратино. М.: Малыш, 1976. 146 с.
- Толстой А.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1951. 10140 с.
- Томин Ю.* Карусели над городом. М.: Стрекоза, 2008. 304 с.
- Томин Ю.* Шел по городу волшебник. М.: Детская литература, 2012. 304 с.
- Успенский Э.* Все Простоквашино. М.: АСТ; Астрель, 2005. 672 с.
- Успенский Э.* Общее собрание: В 10 кн. М.: Комета, 1993. 2056 с.
- Фадеев А.* Молодая гвардия. Л.: Лениздат, 1976. 656 с.
- Фролов Л.* Грузди-рыжики. М.: Детская литература, 1978. 159 с.
- Хавкин О.* Бурундук. М.: Детская литература, 1976. 96 с.
- Хрестоматия по детской литературе / Сост.: И.Н. Арзамасцева, Э.И. Иванова, С.А. Николаева. М.: Академия, 2000. 544 с.

- Цыферов Г.* Большая книга сказок. Азбука Аттикус, Машаон, 2011. 240 с.
- Чалый Б.* Сто приключений Барвинка и ромашки. М.: Детская литература, 1978. 127 с.
- Чаплина В.* Питомцы зоопарка. М.: Гиперокс, 1997. 272 с.
- Чаплина В.* Фомка – белый медвежонок. САНТАКС-Пресс, 1997. 136 с.
- Чарушин Е.* Друзья. М.: Азбука-Аттикус; Машаон, 2015. 176 с.
- Чарушин Е.* Тюпа, Томка и Сорока. М.: Мир искателя, 2013. 64 с.
- Черный Саша.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Эллис Лак, 1996. 2320 с.
- Чуковский К.* Дневник (1901-1929). М.: Современный писатель, 1997. 544 с.
- Чуковский К.* Дневник (1930-1969). М.: Современный писатель, 1997. 560 с.
- Чуковский К.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1969. 4696 с.
- Шагинян М.* Семья Ульяновых. М.: Молодая гвардия, 1958. 144 с.
- Шварц Е.* Дракон. Клад. Тень. Обыкновенное чудо и другие произведения. М.: Гудьял-Пресс, 1998. 640 с.
- Шварц Е.* Новые приключения Кота в сапогах. М.: Стрекоза-Пресс, 1996. 104 с.
- Шварц Е.* Пьесы: В 2 т. М.: Флюид Фри Флай, 2008. 940 с.
- Шим Э.* Рассказы и сказки о природе. М.: Детская литература, 2011. 64 с.
- Шмелев И.* Мой Марс: Рассказы о животных. М.: Отчий дом, 2007. 120 с.
- Шмелев И.* Богомолье. М.: Детская литература, 2008. 364 с.
- Энсти Гатри Т.* Медный кувшин. М.: Никая, 2015. 328 с.
- Яковлев Ю.* Рассказы и повести. М.: Детская литература, 2013. 272 с.

Литература по психологии и педагогике

- Адлер А.* Очерки по индивидуальной психологии. М., 2002. 220 с.
- Бехтерев В.М.* Общие основы рефлексологии человека. М.: Гос. изд-во, 1928. 544 с.
- Бехтерев В.М.* Объективная психология. М.: Наука, 1991. 480 с.
- Блонский П.* Избр. педагогические и психологические сочинения: В 2 кн. М.: Педагогика, 1979. 704 с.
- Блонский П.* О школе и учителе. М.: Знание, 1979. 96 с.
- Блонский П.* Психология младшего школьника. М.: МОДЭК, 1997. 576 с.
- Блонский П.* Психология. М.: Владос, 2000. 288 с.

- Вологодина Н.* Сказкотерапия, или Как стать победителем. Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. 256 с.
- Выготский Л.С.* Собр. соч.: В 6 т. + доп. том. М.: Педагогика, 1982. 2754 с.
- Гамезо М., Петрова Е., Орлова Л.* Возрастная и педагогическая психология. М.: Педагогическое общество России, 2009. 512 с.
- Гиппенрейтер Ю.Б.* Введение в общую психологию. М.: АСТ; Астрель, 2014. 352 с.
- Гиппенрейтер Ю.Б.* Общаться с ребенком. Как? М.: АСТ; Астрель, 2014. 304 с.
- Гиппенрейтер Ю.Б.* Продолжаем общаться с ребенком. Так? М.: АСТ; Астрель, 2014. 288 с.
- Гиппенрейтер Ю.Б., Романова В.Я.* Психология индивидуальных различий. АСТ; Астрель, 2008. 720 с.
- Гриценко З.А.* Детская литература. Методика приобщения детей к чтению: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. М.: Academia, 2008. 320 с.
- Давыдов В.В.* Проблемы развивающего обучения. М.: Педагогика, 1986. 240 с.
- Занков Л.В.* Избр. педагогические труды. М.: Педагогика, 1990. 424 с.
- Кон И.* Ребенок и общество. Историко-этнографические перспективы. М.: Академия, 2003. 336 с.
- Королева К.П.* Семейное воспитание и школа в России в мемуарной и художественной литературе: середина XIX – начало XX века. М.: Капитал и культура, 1994. 160 с.
- Леонтьев А.Н.* Избр. психологические произведения: В 2 т. М.: Педагогика, 1983. 703 с.
- Макаренко А.С.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1987. 2208 с.
- Марцинковская Т.* История детской психологии. М.: Владос, 1998. 272 с.
- Марцинковская Т., Изотова Е., Счастливая Т., Калягина Е., Смирнова Е.* Детская практическая психология. М.: Гардарики, 2000. 256 с.
- Мухина В.С.* Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество: Учеб. для студ. вузов. 7-е изд., стереотип. М.: Издат. центр «Академия», 2002. 456 с.
- Николаева Е.* Психология детского творчества. М.: Речь, 2006. 220 с.
- Осорина М.В.* Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. СПб.: Питер, 2008. 304 с.

- Павлов И.П.* Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных. М.: Гос. изд-во медицинской литературы, 1951. 508 с.
- Пиаже Ж.* Избр. труды / Пер. с франц. М., 1969.
- Пиаже Ж.* Речь и мышление ребенка. М.: Педагогика-Пресс, 1999. 528 с.
- Смирнова Е.* Детская психология. М.: Владос, 2003. 368 с.
- Спенсер Г.* Основы психологии. М.: Типография Пороховщикова, 1897. 438 с.
- Сухомлинский В.* О воспитании. М.: Изд-во политической литературы, 1973. 272 с.
- Урунтаева Г.А.* Дошкольная психология. М.: Издат. центр «Академия», 1996. 336 с.
- Флерина Е.А.* С ребенком надо говорить всерьез // Литературная газета. 1929. № 37.
- Фрейд З.* Лекции по введению в психоанализ. М.: Эксмо-Пресс; Апрель-Пресс, 2001. 528 с.
- Фрейд З.* Я и Оно. По ту сторону принципа удовольствия М.: АСТ; Астрель, 2011. 160 с.
- Холл С.* Очерки по изучению ребенка. Тула: Пучина, 1925. 142 с.
- Эльконин Д.Б.* Детская психология. М.: Академия, 2006. 384 с.
- Эльконин Д.Б.* Избр. психологические труды. М.: Педагогика, 1989. 560 с.
- Эльконин Д.* Психология игры. М.: Книга, 2012. 228 с.
- Эльконин Д.* Психическое развитие в детских возрастах. М.: МОДЭК, 1997. 416 с.
- Эстетическое самосознание русской культуры. 20-е годы XX века / Сост. Г. Белая. М.: РГГУ, 2003. 720 с.

Диссертации и авторефераты диссертаций

- Арзамасцева И.Н.* Идеино-эстетические взгляды Ю.К. Олеси. (На материале прозы 1920-х годов): Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1994.
- Арзамасцева И.Н.* «Художественная концепция детства в русской литературе 1900–1930-х годов»: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2006.
- Атрощенко О.С.* Орнаментальный стиль как теоретико-литературное понятие: Дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2013.
- Аутлева Ф.А.* Фольклорные и литературные традиции в художественном творчестве и переводческой деятельности С.Я. Маршака: Дисс. ... канд. филол. наук. Майкоп, 2005.

- Ачкасова Г.Л.* Литературная экскурсия как средство формирования эстетической восприимчивости читателя-школьника: Дисс. ... кандидата педагогических наук. Л., 1985.
- Башкеев В.В.* Русский словесный портрет. Лирика и проза к. XVIII – первой трети XIX века: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2000.
- Богатырева Н.Ю.* Литературная сказка В.П. Крапивина: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1998.
- Бородин П.А.* Вопросы происхождения и поэтики современного народного анекдота: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2001.
- Бревнова С.В.* Системно-функциональное описание орнаментального поля художественного текста (на материале произведений Е. Замятина и Б. Пильняка): Дисс. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2002.
- Великанова Е.А.* «В глубине Великого Кристалла» В.П. Крапивина: проблематика и поэтика: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2010.
- Герлован О.К.* Русская литературная сказка XVIII – начала XIX веков: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1996.
- Гилева Е.Ф.* «Пути развития русской драматической сказки конца XX века: 1970–2000 гг.»: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011.
- Глазкова Т.А.* Демифологизация реальности в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина: Дисс. ... канд. культурологических наук. М., 2009.
- Голдовский Б.П.* Историческое развитие и сценическая жизнь русской драматургии театра кукол XVIII–XX вв.: Дисс. ... докт. искусствоведческих наук. СПб., 2007.
- Головчинер В.Г.* «Эпическая драма в русской литературе XX века»: Дисс. ... докт. филол. наук. Томск, 1995.
- Гончарова М.А.* Полиметрическая композиция в авторском стихотворном цикле XX века как смыслообразующий механизм: Дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2011.
- Гусарова А.Д.* Жанр фэнтези в русской литературе 90-х годов двадцатого века: проблемы поэтики: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2009.
- Данилова И.Ф.* Литературная сказка А.М. Ремизова: 1900–1920-е годы: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008.
- Даньдань У.* Традиции фольклора и авангард в поэзии С.А. Есенина 1910-х годов: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2013.
- Егнинова Н.Е.* Рассказы Ю.П. Казакова в контексте традиций русской орнаментальной прозы: Дисс. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2006.

- Емец Д.* Произведения для детей и о детях в творчестве русских писателей второй половины XIX века: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2001.
- Еремеев С.Н.* Русская литературная сказка первой половины XIX века: структурно-познавательный аспект: Дисс. ... канд. филол. наук. Ми-чури-нск, 2002.
- Еремкин А.В.* Поэтика мордовской литературной сказки: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008.
- Жердев Д.В.* Поэтика сказа Бажова: Дисс. ... канд. филол. наук. Екате-рин-бург, 1997.
- Жиляков А.С.* Жанровое своеобразие литературной сказки рубежа XIX–XX веков: «Посолонь» А.М. Ремизова – «Пак с Волшебных Холмов» Р. Ки-плинга»: Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2008.
- Забурдяева В.И.* Ритм и синтаксис русской художественной прозы конца XIX – первой трети XX вв. (орнаментальная проза и сказовое пове-ствование): Дисс. ... канд. филол. наук. Ташкент, 1985.
- Иванова Е.Л.* «Часослов» Р.М. Рильке как лирический цикл: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2006.
- Иванова Л.В.* Стихотворный рассказ в русской поэзии 1950–80-х годов: Дисс. ... канд. филол. наук. Бишкек, 1999.
- Изотова Г.Н.* Русская литературная стихотворная сказка конца XIX – на-чала XX веков: Дисс. ... канд. филол. наук. Орел, 2006.
- Исаковская А.Ю.* Детская сказка в русской советской литературе: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012.
- Квак Хэ Ми.* Время, пространство и герой в сказках К.И. Чуковского: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012.
- Кирьянова О.В.* А.П. Зонтаг (Юшкова) – личность и литературная деятель-ность: феномен «писательницы для детей»: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008.
- Ковалева Т.В.* Эволюция русской поэзии для детей: стиховедческий аспект: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2006.
- Колосова С.Н.* Типология и поэтика портрета в русской лирической по-эзии: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2012.
- Комия Митико.* Романы Ю.К. Олеси «Зависть» и «Три толстяка» как мета-проза: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2013.
- Кочеткова А.А.* К.И. Чуковский – литературный критик 1900–1910-х го-дов: Дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2004.

- Кравцова О.В.* Социоантропологическая доминанта лирики Е.А. Евтушенко 1950–1990-х годов: Дисс. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2009.
- Кривокрысенко А.В.* Нравственно-философские аспекты драматургии Е.Л. Шварца: Дисс. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2007.
- Кузьмина М.Ю.* Сказочный эпос К. Чуковского: Стилевое выражение авторской позиции: Дисс. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 1997.
<http://www.dissercat.com/content/skazochnyi-epos-k-chukovskogo-stilevoe-vyrazhenie-avtor-pozitsii>
- Литовская М.А.* Социохудожественный феномен В.П. Катаева: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2000.
- Лобанова Ю.А.* Роль женских архетипов в метасюжете инициации героев Ю. Олеши: Дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2007.
- Малюкова Л.Н.* Русская философская лирика: генезис, проблематика, поэтика (1950–1990 гг.): Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2006.
- Михайлов В.А.* Эволюция жанра литературного путешествия в произведениях писателей XVIII–XIX веков: Дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999.
- Михайлова О.О.* Формы выражения авторской адресации в рассказах В.Ю. Драгунского для детей: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2013.
- Можаева Т.Г.* Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте: Дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006.
- Мокрушина О.А.* Топос постсоветской школы в русской литературе рубежа XX–XXI веков: Дисс. ... канд. филол. наук. Пермь, 2014.
- Неелова А.Е.* Повесть-сказка в русской детской литературе 60-х г. XX века: Дисс. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2004.
- Некрылова А.Ф.* Русский народный кукольный театр Петрушки в записях XIX–XX веков: Дисс. ... канд. искусствоведческих наук. Л., 1973.
- Никищенкова Г.В.* Послания и поучения Феодосия Печерского: Дисс. ... канд. филол. наук. Орел, 2010.
- Николаева Т.В.* Историческая поэзия Ф.И. Тютчева в контексте развития русской поэзии XIX в.: Дисс. ... канд. филол. наук. Мурманск, 2006.
- Обухова М.А.* К.И. Чуковский и С.Я. Маршак в контексте биографий и автобиографической прозы: Дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2007.
- Овчинникова Л. В.* Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2001. 387 с.

- Омраан А.Х.* Аксиологические модели авторских сказок в русской литературе конца 1930-х – 1950-х годов (Л. Лагин, А. Волков): Дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2012.
- Павлова А.А.* Конструктивные принципы художественного мира М.Е. Салтыкова-Щедрина: Дисс. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2011.
- Павлова Т.А.* Лингвокультурологические характеристики коммуникативного пространства детской поэзии (на материале английских и русских стихов для детей): Дисс. ... канд. филол. наук. Калининград, 2011.
- Плотникова Е.А.* «Настоящие сказки» Л.С. Петрушевской в контексте традиционной культуры: Дисс. ... канд. филол. наук. Йошкар-Ола, 2011.
- Покотыло М.В.* В.В. Маяковский в оценке отечественной критики и литературоведения: Дисс. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2008.
- Полонский В.В.* Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе к XIX – начала XX вв.: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2008. 383 с.
- Попова О.В.* Русская философская поэзия конца XIX – начала XX вв.: историко-философский анализ: Дисс. ... канд. филол. наук. Мурманск, 2009.
- Посашкова Е.В.* Нравственно-дидактическая тенденция в русской подростковой прозе 1960–80-х годов: Дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1992.
- Привалова З.В.* Советская детская литературная сказка 20–30-х гг.: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1959.
- Пустошкина Т.В.* Мифологема детства в русской прозе 20–40-х гг XIX века, ее своеобразие и развитие: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011.
- Ремпель Е.* Библиейские речения, сюжеты и мотивы в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина («История одного города», «Господа Головлевы», «Пошехонская старина»): Дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2004.
- Решетова А.А.* Древнерусская паломническая литература XVI–XVII вв.: история развития и жанровое своеобразие: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2006.
- Саблина Е.Е.* Поэтика Хармса: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2009.
- Сарин Е.И.* Автобиографический дискурс в литературе Древней Руси XI–XIII веков (жития, поучения, послания): Дисс. ... канд. филол. наук. Брянск, 2014.
- Сейткалиева Г.Х.* Литературная сказка Е.Л. Шварца в аспекте сказочности и реализма: Дисс. ... канд. филол. наук. Алматы, 2008.

- Сильченко Г.В.* Литературное творчество П.П. Ершова: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012.
- Соболева Н.В.* Русские народные сатирические сказки Сибири в записях XIX–XX вв.: Дисс. ... канд. филол. наук. Киев, 1984.
- Соколова Е.К.* Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния (на примере интерпретации романов Ф.М. Достоевского): Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2013.
- Стрельникова Л.Н.* Творчество А.С. Шишкова в области русской детской литературы: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2006.
- Тарасов О.Н.* «Школьные повести» в системе художественного творчества В.Ф. Тендрякова: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1994.
- Тихомирова А.В.* Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX – начала XXI вв.: Дисс. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2011.
- Токарев Д.В.* Феномен литературы абсурда во Франции и России в XX в.: Сэмюэль Беккет и Даниил Хармс: Дисс. ... канд. филол. наук. Экс-ан-Прованс, 1998. <http://www.dissercat.com/content/fenomen-literatury-absurda-vo-frantsii-i-v-rossii-v-khkh-v-semyuel-bekket-i-daniil-kharms#ixzz4Ab5TqCfJ>
- Токарева Г.Н.* Формирование принципов изображения героев в советской детской прозе 1920–30-х гг.: Дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2013.
- Трыкова О.Ю.* Отечественная проза последней трети XX века: Жанровое взаимодействие с фольклором: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 1999.
- Урванцева Н.Н.* Поэтика зеркала в русской детской литературе XX века: Дисс. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2006.
- Уртминцева М.Г.* Жанр литературного портрета в русской литературе второй половины XIX в.: генезис, поэтика, типология: Дисс. ... докт. филол. наук. Нижний Новгород, 2005.
- Урюпина А.* Необарокко в поэзии русского зарубежья 1960–80-х годов: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2006.
- Фирсова А.М.* Социокультурная трансформация ритуалов и обрядов инициации в мировой традиции: Дисс. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2005.
- Фомин И.В.* Поэтика лирического цикла: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 1990.
- Харитонова Е.В.* Репрезентация русской ментальности в сказах Бажова: Дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2004.

- Харитонова Е.В.* Феномен детства в прозе Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2010.
- Хо Хе Ен.* Ранняя драматургия Е.Шварца (1920–30). Проблемы поэтики и эволюции: Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2007. Дисс. ... канд. филол. наук.
- Хуссейн А.Ф.* Иносказание в сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1984.
- Челюканова О.Н.* Художественный и внутрилитературный синтез в развитии русской прозы для детей и юношества 50–80-х гг. XX века: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2015.
- Чинаева М.И.* Тенденции развития повести о школе в советской детской и юношеской литературе 1970–80-х гг. (проблематика, конфликты, характеры): Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1989.
- Чойнжурова Ю.Ж.* Поэтика жанра миниатюры в русской литературе Бурятии второй половины XX века: Дисс. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2005.
- Шацкий Е.О.* Нравственно-эстетическое своеобразие и актуальность творчества Лидии Александровны Чарской: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2010.
- Шебловинская А.Н.* «Фейные сказки» К.Д. Бальмонта в контексте творчества писателя: особенности поэтики: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008.
- Шевченко Е.С.* Эстетика балагана в русской драматургии 1910–30-х годов: Дисс. ... докт. филол. наук. Самара, 2010.
- Штец Т.П.* Русская философская поэзия XIX–XX веков как культурно-историческая рефлексия национального мировоззрения: Дисс. ... канд. филол. наук. Мурманск, 2003.
- Яковлева В.Д.* Циклы лирических стихотворений в якутской поэзии: типология и поэтика: Дисс. ... канд. филол. наук. Якутск, 2006.

Научная литература

- Аверинцев С.С.* О духе времени и чувстве юмора // Новый мир. 2000. № 1. С. 137–140.
- Абашева М.П.* Семиотика девичьей инициации: от институтской повести к советской детской прозе // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е – 1930-е гг.): Сб. статей / Сост. и ред. М.Р. Балина, В.Ю. Вьюгин. СПб.: Алетейя, 2014. 364 с. – С. 77–87.

- Акимов В.* Сто лет русской литературы. От Серебряного века до наших дней. СПб.: Лики России, 1995. 384 с.
- Акимова А. Н., Акимов В. М.* Семидесятые, восьмидесятые. М.: Детская литература, 1989. 221 с.
- Александров В.* Сквозь призму детства: О советской многонациональной литературе 70–80-х годов для дошкольников и младших школьников. М.: Детская литература, 1988. 176 с.
- Алексеева М.* Советские детские журналы 20-х годов / Под ред. проф. А.В. Западова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 132 с.
- Альми И.Л.* Из истории миниатюры первых десятилетий XIX века: Пушкин // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 2008. С. 91–103.
- Альми И.Л.* Миниатюра в русской лирике первой трети XIX века (Батюшков, Баратынский, Дельвиг, Пушкин) // Ученые записки. Т. 19. (Сер.: Литература). Вып. IV. Владимир, 1969. С. 67–95.
- Андреева А., Куклев В., Ровнер А.* Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: Локион-Миф, 2000. 576 с.
- Аникин В.* Русское устное народное творчество. М.: Высшая школа, 2001. 726 с.
- Аникин В.* Теория фольклора. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996. 406 с.
- Арзамасцева И.Н.* «Век ребенка» и русская литература 1900–1930-х годов. М.: Прометей, 2003. 404 с.
- Арзамасцева И.Н.* Детская Россия // Интернет-ресурс: [magazines.russ.ru > plo > 2011|/||| / a 42. html](http://magazines.russ.ru/plo > 2011|/||| / a 42. html).
- Арзамасцева И. Н., Николаева С. А.* Детская литература: Учеб. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Издат. центр «Академия», 2005. 576 с.
- Арзамасцева И. Н., Николаева С. А.* Детская литература: Учеб. М.: Academia, 2013. 576 с.
- Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М.: Современный писатель, 1995. 400 с.
- Бабушкина А.П.* История русской детской литературы: Учеб. пособие. М.: Гос. учебно-педагогическое изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1948. 480 с.
- Балина М.* Воспитание чувств à la soviétique: Повести о первой любви // Неприкосновенный запас. 2008. №2 (58) // magazines.russ.ru/Неприкосновенный_запас/2008/2/ba13.html.

- Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. 368 с.
- Барт Р.* Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М.: Книга по требованию, 2012. 616 с.
- Баруздин С.* Заметки о детской литературе. М.: Детская литература, 1975. 366 с.
- Батин М.А.* П. Бажов. Жизнь и творчество. М., 1963.
- Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
- Бахтин М.М.* Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 544 с.
- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 446 с.
- Бахтина В.* Литературная сказка в научном осмыслении последних десятилетий // Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1979.
- Бегак Б.* Классики в Стране Детства. М.: Детская литература, 1983. 112 с.
- Бегак Б.* Правда сказки: Беседы о сказках русских советских писателей. М.: Детская литература, 1989. 128 с.
- Бегак Б.* Тропинками тайны: Приключенческая литература и дети. М.: Детская литература, 1985. 96 с.
- Белая Г.А.* Дон Кихоты революции: опыт побед и поражений. М.: РГГУ, 2004. 624 с.
- Беленький И.Л.* Проблемы биографического жанра в советской исторической науке. М., 1988.
- Белецкий А.И.* Избр. труды по теории литературы. М.: Просвещение, 1964. 483 с.
- Белинков А.* Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. М.: РИК «Культура», 1997. 539 с.
- Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т.5, М.: Изд-во АН СССР, 1954.
- Белинский В.Г., Чернышевский Н.Г., Добролюбов Н.А.* О детской литературе: Сб. / Сост. В.В. Терновская и Н.И. Якушин. 2-е изд., перераб., дополн. М.: Детская литература, 1983. 430 с.
- Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971.

- Борев Ю.Б.* Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М.: Искусство, 1970. 275 с.
- Брауде Л.Ю.* К истории понятия «Литературная сказка» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1977. Т. 36. № 3.
- Будур Н.В., Иванова Э.И., Николаева С.А., Чеснокова Г.А.* Зарубежная детская литература. М.: Академия, 2000;
- Буланин Д.М.* Летописи // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 181–182.
- Буренина О.* Предисловие. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг: Сб. статей / Отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. 448 с.
- Бухштаб Б.* Стихи для детей // Детская литература: Критич. сб. / Под ред. А.В. Луначарского. М.; Л., 1931.
- Варламов А.Н.* Пришвин. М.: Молодая гвардия, 2008.
- Веселовский А.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 648 с.
- Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980.
- Волков И.* Теория литературы. М.: Просвещение, Владос, 1995. 256 с.
- Вологодина Н.* Сказкотерапия, или Как стать победителем. Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. 256 с.
- Вулис А.З.* Литературные зеркала. М.: Советский писатель, 1991. 480 с.
- Выгон Н.С.* Юмористическое мироощущение в русской прозе: проблемы генезиса и поэтики. М.: Книга и бизнес, 2000. 368 с.
- В поисках новой идеологии: Социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920–1930-х годов / Отв. ред. О.А. Казнина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 608 с.
- Вслух про себя:* Сб. статей и очерков советских детских писателей: В 2 кн. М., 1975.
- Галанов Б.* Книжка про книжки. М.: Детская литература, 1978. 144 с.
- Гаспаров М.Л.* Избр. статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 473 с.
- Гаспаров М.* Маршак и время // О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001. С. 410–430 // <http://s-marshak.ru/articles/gasparov01.htm>
- Гейзер М. М.* Маршак. М.: Молодая гвардия, 2006 (Жизнь замечательных людей. Сер.: Биографии. Вып. 989). 327 с.

- Геллер Л.* Из древнего в новое и обратно. О гротеске и кое-что о сэре Джоне Раскине. Абсурд и вокруг: Сб. статей / Отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. 448 с.
- Герчук Ю. Я.* Художественные миры книги. М.: Книга, 1989. 240 с.
- Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л.: Советский писатель, 1974.
- Гиппиус В.В.* Люди и куклы в сатире Салтыкова. Пермь: Издание Общества философских, исторических и социальных наук, 1927 // feb-web.ru/feb/classics/critics/gippius_v/gip/gip-295.htm
- Головкин В.М.* Историческая поэтика русской классической повести: Учеб. пособие. М.: Наука; Флинта. 2002. 424 с.
- Голубков М.М.* Русская литература XX века. После раскола. М.: Аспект-Пресс, 2002. 273 с.
- Горький М.* Человек, уши которого заткнуты ватой // Правда. 1930. 19 янв. № 19.
- Горький М.* О безответственных людях и о детской книге наших дней // Правда. 1930. 10 марта. № 68.
- Гриценко З.А.* Детская литература. Методика приобщения детей к чтению: Учеб. пособие для студ. фак. дошк. воспитания высш. пед. учеб. заведений. М.: Издат. центр «Академия», 2004.
- Гуральник У.А.* Русская литература и советское кино. М.: Наука, 1968. 432 с.
- Дайс Е.* Остановивший Солнце (Мистериальные корни «Старика Хоттабыча») // Русский журнал. 22.01.2013. www.academia.edu/3225971/Остановивший_Солнце._Мистериальные_корни_Старика_Хоттабыча
- Дарвин М.Н., Тюпа В.И.* Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001.
- Двинский Е.* Как «Еж» обучает детей хулиганству // Комсомольская правда. 1928. 24 апр.
- Демурова Н. М.* Кэрролл Льюис // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 ч. Ч. 1: А–Л / Под ред. Н.П. Михальской. М., 1997.
- Дети эмиграции: Воспоминания. М.: Аграф, 2001. 256 с.
- Детская литература: Учеб. / Е.Е. Зубарева, В.К. Сигов, В.А. Скрипкина и др.; Под ред. Е.Е. Зубаревой. М.: Высшая школа, 2004. 551 с.
- Детская литература: Учеб. пособие / Под ред. Зубаревой Е.Е. М.: Просвещение, 1985. 399 с.
- Детский поэтический фольклор. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. 578 с.

- Диалектова А.В.* Воспитательный роман в немецкой литературе эпохи Просвещения. Саранск, 1972.
- Добренко Е.* «...Весь реальный детский мир» (школьная повесть и «наше счастливое детство») // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е – 1930-е гг.): Сб. статей / Сост. и ред. М.Р. Балина, В.Ю. Вьюгин. СПб.: Алетейя, 2014. 364 с. С. 189–230.
- Долгов К.М.* Эстетика природы как форма философской антропологии // Эстетика природы. М., 1994.
- Долженко Л. В.* Рациональное и эмоциональное в русской детской литературе 50–80-х годов XX в. (Н.Н. Носов, В.Ю. Драгунский, В.П. Крапивин). Волгоград: Перемена, 2001. 239 с.
- Друскин Я.С. Д. Хармс* // Д. Хармс. О явлениях и существованиях. СПб., 2000. <http://www.d-harms.ru/misli.html>
- Егоров Б.Ф.* Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб.: Искусство-СПб, 2007. 416 с.
- Екимова Т.А.* Специфика жанровой природы драматической сказки // Режим доступа: [www.lib.csu.ru > vch/2/1997_02/010pdf](http://www.lib.csu.ru/vch/2/1997_02/010pdf).
- Елеонская Е.Н.* Сказка, заговор и колдовство в России. М.: Индрик, 1994. 272 с.
- Еремин И.П.* Лекции и статьи по истории древнерусской литературы. Л., 1987. С. 65–71.
- Жаккар Ж.-Ф.* «CISFINITUM» и СМЕРТЬ. «Каталепсия времени» как источник абсурда // Абсурд и вокруг: Сб. статей / Отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. 448 с.
- Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф.А. Перовской. СПб.: Академический проект, 1995. 471 с.
- Жибуль В.* Детская поэзия Серебряного века. Модернизм. Минск: И.П. Логвинов, 2004. 103 с.
- Жизнь и творчество Маршака. М.: Детская литература, 1975. 495 с.
- Жизнь и творчество Корнея Чуковского. М., 1978
- Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 408 с.
- Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л., 1975.
- Зубарева Е.Е.* «Несущие тягу земную». Очерки о проблемах соцреализма в детской и юношеской литературе. М.: Детская литература, 1980. 192 с.

- Зуева Т.В.* Загадка // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред., сост. А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 234.
- Исупов К.Г.* Культурный концепт «учитель/ученик» на фоне русской правды // Исупов К.Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура серебряного века. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. С. 403–420.
- История русской литературы XX века (20–50-е годы). Литературный процесс: Учеб. пособие. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2006. 776 с.
- Калашиников В.А.* Памфлет // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 266. 752 с.
- Карабанова О.А.* О «Детской психологии» Корнея Ивановича Чуковского // Чуковский К.И. От двух до пяти. М.: КДУ, 2005. С. 373–397.
- Карасев Л.В.* Философия смеха. М.: Российский гуманитарный ун-т, 1996. 224 с.
- Карлов Т.С.* Корней Чуковский – журналист и литературный критик. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1989. 144 с.
- Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1996.
- Коваленко А.А.* Кинематографический код в русской литературе // www.rusnauka.com > Филология/3.
- Ковалева Т.В.* Русская поэзия для детей XVI – первой половины XIX века. Орел.: ОГУ, 2001. 300 с.
- Ковтун Е. Н.* Художественный вымысел в литературе XX века. М.: Высшая школа, 2008. 408 с.
- Кожевников В.В.* Происхождение романа. М.: Советский писатель, 1963.
- Кожевникова Н.А.* Из наблюдений над неклассической (орнаментальной) прозой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 1. С. 55–69.
- Колобаева Л.А.* Русский эрос: философия и поэтика любви в романе начала и конца XX в. // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2001. № 6. С.43–60.
- Кондаков И.В.* «Лепые нелепицы» Корнея Чуковского: текст, контекст, интертекст // Общественные науки и современность. Культура. М., 2003. №1. С. 158–176.
- Костихина М.С.* «Вратарь республики» Л. Кассиля: к проблеме спортивного формата в советской детской литературе // «Убить Чарскую...»: па-

- радоксы советской литературы для детей (1920-е – 1930-е гг): Сб. статей / Сост. и ред. М.Р. Балина, В. Ю. Вьюгин. СПб.: Алетейя, 2014. 364 с.
- Костюхина М.С.* «Детская литература о проблемах детства». СПб.: Детство-Пресс, 2003.
- Кошмаль В.* Новелла и сказка: Событие, случай, случайность (Гумилев, Гиппиус, Набоков, Хармс) / В. Маркович, В. Шмид (ред.). Русская новелла: Проблема теории и истории. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1993. С. 235–248.
- Кравцов Н.И., Лазутин С.Г.* Русское устное народное творчество. М.: Высшая школа, 1983. 448 с.
- Краснова Т.* В ладу со сказкой: Традиции фольклорной сказки в творчестве русских писателей XX века. Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1993. 98 с.
- Краснощекова Е.А.* И.А. Гончаров: Bildungsroman на русской почве // Гончаров И.А. Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 7–19.
- Краснощекова Е.А.* Роман воспитания – Bildungsroman – на русской почве: Карамзин, Пушкин, Гончаров, Толстой, Достоевский. СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2008. 408 с.
- Кривошапова Т.В.* Русская литературная сказка конца XIX – начала XX веков: Учеб. пособие по спецкурсу. Акмола: Изд-во Акмолинского ун-та, 1995. 80 с.
- Круглова Т.А.* Произведения соцреализма как свидетельства «революции чувств». Экзистенциальные проблемы героев Аркадия Гайдара // Политики культурной идентичности. 2010. № 1. С. 37–51.
- Крупская Н.К.* Детская книга – мощное орудие социалистического воспитания // Правда 1931. 3 февр. № 33.
- Крупская Н.К.* Какая книжка нужна нашим детям // Литературная газета. 1932. 23 нояб. № 53.
- Крупская Н.К.* Об учебнике и детской книге для I ступени // На путях к новой школе. 1926. № 7–8.
- Крупская Н.* Педагогические сочинения: В 6 т. М.: Педагогика, 1978. 2208 с.
- Крупская Н.К.* «Чудо-дерево» и «Туфелька» Чуковского // callmuscow. Livejournal.com/4610.html (цит. по: ЦПА ИМЛ, ф. 12, оп. 3, ед. хр. 26, л. 484–485).

- Кудрявцева Л.* Собеседники поэзии и сказки. Об искусстве художников детской книги. М.: Московские учебники и картолитографии, 2008. 288 с.
- Кузнецова Н.И., Мещерякова М.И., Арзамасцева И.Н.* Детские писатели. М.: Баллас; С-Инфо, 1995. 176 с.
- Кулешов Е.* Самуил Маршак (1887–1964): Биография. Маршак в литературной полемике 1920–1930-х гг. // Детские чтения. 2012. № 2 (002). С. 76–86.
- Кунгурова И.М., Ткаченко К.И.* Лимерик как особый жанр стихотворного абсурда (на примере творчества Э. Лира // <http://gigabaza.ru/doc/32544-p25.html>
- Курганов Е.Я.* Анекдот как жанр. СПб.: Академический проект, 1997.
- Курий С.* Перевоспитание джина («Старик Хоттабыч») // Время Z. 2013. №1. www.ytime.com.ua/85/4338
- Кусков В.В.* История древнерусской литературы: Учеб. для филол. спец. вузов. 8-е изд. М.: Высшая школа, 2008. 336 с.
- Левин-Стросс К.* Структурная антропология. М.: Наука, 1985.
- Левина Е. Р., Иноземцева М. Б.* Современная советская научно-познавательная литература для детей и юношества. М.: МГИК, 1991. 88 с.
- Лейдерман Н.Л.* Русская литературная классика XX века: Монографические очерки. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1996. 308 с.
- Лейдерман Н., Липовецкий М.* Русская литература XX века (1950–1990-е годы): В 2 т. М.: Academia, 2013. 418 с.
- Леонова Т. Н.* Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1982. 195 с.
- Лепская Н.* Язык ребенка (Онтогенез речевой коммуникации). М.: Изд. филол. ф-та Моск. ун-та, 1997. 152 с.
- Линкова И.* Дети и книги. М.: Знание, 1970. 80 с.
- Липовецкий М. Н.* Поэтика литературной сказки. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1992. 183 с.
- Литература Древней Руси. Хрестоматия. М.: Высшая школа, 1990. 544 с.
- Литературная сказка: История, теория, поэтика: Сб. материалов и статей. М.: МПГУ, 1996.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.

- Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: Издательский дом «Согласие XXI век», 2000. 680 с.
- Литовская М.А.* «Оружие и амуницию держать в полном порядке: войны А. Голикова в текстах А. Гайдара // Травма: Пункты: Сб. статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 936 с. С. 73–106.
- Литовская М.А.* Школьная повесть как инструмент анализа повседневности советской школы // Антропология советской школы. Культурные универсалии и провинциальные практики: Сб. статей. Пермь, 2010. С. 278–291.
- Литовская М.А., Матвеева Ю.В.* Мальчики и девочки времен Республики ШКИД: о двух «школьных» повестях 1920-х годов // Семантическая поэтика русской литературы. Екатеринбург, 2008. С. 313–321.
- Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. 352 с.
- Лихачев Д.С.* Человек в литературе Древней Руси. М.: Наука, 1970. 134 с.
- Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В.* Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с.
- Лойтер С.* Феномен детской субкультуры. Петрозаводск: Карельский гос. пед. ин-т, 1999. 46 с.
- Лосев А.Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Учпедгиз, 1957.
- Лотман Ю.* Избр. статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992-1993. 1451 с.
- Лотман Ю. М.* Литературная биография в историко-культурном контексте. // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство, 1997. С. 804-817.
- Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М.* «Литература и мифы» // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. /Под ред. С.А. Токарева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. Т. 2. С. 58–65.
- Лотман Ю.* Чему учатся люди: статьи и заметки. М.: Центр книги Рудомино, 2010. 416 с.
- Лукьянова И.* Корней Чуковский. М.: Молодая гвардия, 2007. 991 с.
- Лупанова И.* Полвека. Советская русская литература 1917–1967. М.: Детская литература, 1969. 672 с.
- Лупанова И.П.* Современная литературная сказка и ее критики // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1981. С. 76–90.
- Ляпина Е.Л.* Лирический цикл в русской поэзии 1840-1860-х годов. -Л., 1977.

- Маймин Е.А.* Русская философская поэзия. М.: Наука, 1976.
- Мальчики и девочки: Реалии социализации: Сб. статей. Екатеринбург: УрГУ, 2004. 373 с.
- Мартьянова И.А.* Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб.: Сага, 2002. 240 с.
- Маслинская (Леонтьева) С.* Корней Чуковский (1882–1969) // Детские чтения. 2012. № 2 (002). С. 58–75.
- Маслинский К. А.* Советский учитель на фоне школьной повести: корпусная перспектива // Детские чтения. 2014. Т. 6. № 2. С. 112–126.
- Маслова Н.М.* Путевой очерк: Проблемы жанра. М.: Знание, 1980. 116 с.
- Медриш Д.* Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1980. 175 с.
- Мелетинский Е.* Герой волшебной сказки. М.: Академия исследований культуры АИК; Традиция, 2005. 240 с.
- Мелетинский Е.* Избр. статьи. Воспоминания. М.: РГГУ, 2008. 578 с.
- Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. 279 с.
- Мелетинский Е.М.* «Культурный герой» // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Под ред. С.А. Токарева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. Т. 2. С. 25–28.
- Мелетинский Е.* Поэтика мифа. М.: Книга по требованию, 1995. 408 с.
- Мелетинский Е.М.* От мифа к литературе. М., 2000.
- Меццарькова М. И.* О школе – с тревогой и любовью: Поиски и обретения современной «школьной» прозы для детей и юношества. М., 1993.
- Меццарькова М. И.* Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: Проблемы поэтики. М.: Мегатрон, 1997. 380 с.
- Минеев В.Н.* О жанровой специфике литературной сказки // Проблемы детской литературы: Сб. / Отв. ред. Л.Н. Колесова. Петрозаводск, 2001.
- Минералова И.Г.* Детская литература: Учеб. пособие. М.: Владос, 2007. 175 с.
- Минералова И.Г.* Практикум по детской литературе. М.: Владос, 2001. 256 с.
- Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. 1390 с.
- Михайловский Б.* Русская литература XX века. М.: Гос. учебно-педагогическое изд-во Наркомпроса РСФСР, 1939. 420 с.
- Михалева Т.И.* Великая Отечественная война в литературе для детей и юношества: 60–80-е гг. М.: МГИК, 1992. 43 с.

- Михалева Т.И.* Нравственный смысл труда в литературе для детей и юношества: 60–80-е гг. М.: МГИК, 1992. 32 с.
- Михнюкевич В.А.* Литературный сказ Урала: Истоки. Традиции. Поиски. М., 1990.
- Молдавский Д.М.* Русская сатирическая сказка // Русская сатирическая сказка. В записях середины XIX – начала XX века / Подг. текстов, статья и коммент. Д.М. Молдавского. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. <http://www.e-reading.club/book.php?book=1026242>
- Москвин В.П.* Типология повторов как стилистическая фигура // Русский язык в школе. № 2. 2000. С. 81–85
- Москвин В.П.* Тропы и фигуры: параметры общей и частных классификаций // Филологические науки. № 4. 2002. С. 75–85.
- Москвичева О.А.* Над чем смеются дети // Вестник Московского гос. гуманитарного ун-та им. М.А. Шолохова. Сер.: Филологические науки. 2009. Вып. 3. С. 80.
- Мотяшов И.П.* Агния Барто: Очерк творчества. М.: Детская литература, 1979. 336 с
- Мотяшов И.П.* Жизненная правда и художественный вымысел. М.: Искусство, 1960. 80 с.
- Мотяшов И.П.* Избранное. М.: Детская литература, 1988. 432 с.
- Мотяшов И.П.* Книги и дети (о воспитательном значении советской художественной литературы для детей). М.: Знание, 1960. 48 с.
- Мотяшов И.П.* Мастерская доброты: Очерки современной детской литературы. М.: Детская литература, 1969. 320 с.
- Мотяшов И.П.* Сергей Алексеев. Очерк творчества. М.: Детская литература, 1976. 128 с.
- Неелов Е.М.* Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986.
- Неелов Е.М.* Легкое дыхание волшебной сказки // Детская литература. 1977. № 8. С. 7–10.
- Неелов Е.М.* Научно-фантастические мотивы в сказочном цикле А.М. Волкова «Волшебник Изумрудного города» // Проблемы детской литературы: Межвуз. сб. Петрозаводск, 1976. С. 133–148.
- Неелов Е.М.* Научно-фантастические мотивы в сказочном цикле В. Каверина // Традиции и новаторство. Вып. 3 (Башк. гос. ун-т). Уфа, 1975.

- Неелов Е.М.* Образ океана в народной сказке и научной фантастике // Проблемы детской литературы: Межвуз. сб. Петрозаводск, 1979. С. 127–141.
- Неелов Е.М.* О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке // Художественный образ и историческое сознание: Межвуз. сб. Петрозаводск, 1974. С. 39–52.
- Неелов Е.М.* Переступая возрастные границы. (Заметки о «взрослом» содержании сказок К.И.Чуковского) // Проблемы детской литературы: Межвуз. сб. Петрозаводск, 1976. С. 53–70.
- Неелов Е.М.* Сказка, фантастика, современность. Петрозаводск: Карелия, 1987. 126 с.
- Неелов Е.М.* Снегурочки не умирают: (Трансформация фольклорного образа в психологической новелле, литературной сказке, научно-фантастическом рассказе) // Русская литература и фольклорная традиция: Сб. науч. тр. Волгоград, 1983. С. 75–92.
- Неелов Е.М.* Фантастический мир Ольги Ларионовой («Сказка королей») // Проблемы детской литературы: Межвуз. сб. Петрозаводск, 1989. С. 95–109.
- Неелов Е.М.* Фольклорно-сказочный «мир без выбора» в литературной сказке и научной фантастике // Проблемы детской литературы: Межвуз. сб. Петрозаводск, 1987. С. 126–145.
- Непомнящий В.* Что ждет сказку. Памяти К.И.Чуковского // Детская литература. 1973. № 3.
- Николаев Д.П.* Смех Щедрина. Особенности поэтики. М.: Советский писатель, 1988. 400 с.
- Николаева С.А.* Дети и война. М: Детская литература, 1991. 160 с.
- Николина Н.А.* Поэтика русской автобиографической прозы: Учеб. пособие. М: Наука; Флинта, 2002. 424 с.
- Овчарова Е.Э.* Рассуждение о кинематографичности в докинематографическую эпоху // <http://whitestone2006.narod.ru/simple9.html>
- Овчинникова Л.В.* Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика. М.: Флинта; Наука, 2001. 320 с.
- Опарина А.А.* Эволюция жанра древнерусского хождения и проблема метатекста в паломнической литературе XVI–XVII вв. // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Серия «Symposium». Вып. 26: Материалы Международного научного симпо-

- зиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 146-150.
- Орлицкий Ю.Б.* Большие претензии малого жанра (по итогам первого Тургеневского фестиваля малой прозы) // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. Режим доступа: Журнальный зал [http:// magazines.russ.ru/НЛО/1999/38/orlic.html](http://magazines.russ.ru/НЛО/1999/38/orlic.html)
- Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. М.: АСТ; Ермак, 2003. 269 с.
- Павлова Н.* Лирика детства: Некоторые проблемы поэзии. М.: Детская литература, 1987. 144 с.
- Павлова Н.* Четверо в пути (Некоторые проблемы прозы). М.: Детская литература, 1984. 128 с.
- Пахомова М.Ф.* Михаил Михайлович Пришвин. Л.: Просвещение, 1970. 128 с.
- Пашигорев В.Н.* Роман воспитания в немецкой литературе XVIII–XX веков. Саратов, 1993.
- Пельтцер А.П.* Происхождение анекдотов в русской народной словесности // Сборник Харьковского историко-филологического общества. Т. 1. Харьков, 1888. С. 57–118.
- Переверзев В.Ф.* Гоголь, Достоевский. Исследования. М.: Советский писатель, 1982. 512 с.
- Петровский М.* «В Африку бегом» // Новый мир. № 1. 2011. С. 145–170.
- Петровский М.* Книга о Корнее Чуковском. М.: Советский писатель, 1966. 416 с.
- Петровский М.* Книжки нашего детства. М.: Книга, 1986. 288 с.
- Петровский М.* Поэт Корней Чуковский: Вступит. статья // Чуковский К. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002 // <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/Petrovsky.htm>
- Писатели нашего детства. Сто имен: Биографический словарь: В 3 ч. М.: Либерия, 1998–2000. 1326 с.
- Плеханов Г.В.* Эстетика и социология искусства: В 2 т. М.: Искусство, 1978. 1070 с.
- Плеханова И.И.* Категория трагического в скрещении философского, психологического и литературоведческого видения // Литературоведение на пороге XXI века / Отв.ред. П.А. Николаев. М.: Рандеву-АМ, 1998.
- Погодин Р.* Гуси-лебеди. О законах жанра сказки // Детская литература. 1993. № 2. С. 3–8.
- Полозова Т. А., Полозова Т. Д.* «Всемирным лучшим во мне я обязан книгам». М.: Просвещение, 1990. 254 с.

- Померанцева Э.* Русская устная проза. М.: Просвещение, 1985. 271 с.
- Поспелов Г.Н.* Проблемы исторического развития литературы. М.: Просвещение, 1972. 272 с.
- Поспелов Г.Н.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1978. 351 с.
- Потебня А.* Символ и миф в народной культуре. М.: Лабиринт, 2007. 480 с.
- Почепцов Г.* Сказка должна быть сказкой // Литературная газета. 1984. 14 марта. № 11. С. 3.
- Притягательная сила сказки // В мире книг. 1978. № 2. С. 74–76.
- Прокофьев Н.И.* Хождение: путешествие и литературный жанр // Книга хождений. Записки русских путешественников XI–XV вв. М., 1984. С. 5–20.
- Пропп В.* Русская сказка. М.: Лабиринт, 2005. 384 с.
- Пропп В.* Собр. трудов. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
- Психология. Словарь / Под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. М.: Политиздат, 1990. 494 с.
- Путилова Е.О.* «Все сущее – увековечить» (О прозе Виталия Бианки) // Материалы научно-практической конференции «Виталий Бианки – писатель, ученый, педагог» 14–15 февраля 2005 г. Великий Новгород: МУК «Городские библиотеки», 2005.
- Путилова Е.О.* Осип Манделъштам: детские стихи поэта в контексте времени (1920-е гг.) // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е – 1930-е гг.): Сб. статей / Сост. и ред. М.Р. Баликова, В.Ю. Вьюгин. СПб.: Алетейя, 2014.
- Путилова Е. О.* Очерки по истории критики советской детской литературы 1917–1941. М.: Детская литература, 1982. 175 с.
- Разумневич В. Л.* С книгой по жизни: О творчестве советских детских писателей. М.: Просвещение, 1986. 240 с.
- Рассадин С.Б.* Николай Носов: Критико-биографический очерк. М.: Детская литература, 1961.
- Рассадин С.* Обыкновенное чудо: Книга о сказках для театра. М.: Детская литература, 1964. 192 с.
- Рассказы об авторах ваших книг. XX век: Справочник для учащихся средней школы / Под ред. М.И. Мещеряковой. М.: Мегатрон., 1997. 234 с.
- Решения партии о печати: Сб. М.: Политиздат при ЦК ВКП(б), 1941.
- Родари Д.* Грамматика фантазии. М.: Самокат, 2011. 240 с.

- Родников В.* Детская литература. Киев: Книгоизд-во И.И. Симоненко, 1915. 220 с.
- Руднева Е.Г.* «Эпоха детства» в русской литературе // Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты / Под ред. М.Л. Ремневой, А.А. Клинга, А.Я. Эсалнек. М.: МАКС Пресс, 2011.
- Рудова Л.В.* Экологическое сознание советской детской литературы 1930-х гг. // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е – 1930-е гг.): Сб. статей / Сост. и ред. М.Р. Балина, В.Ю. Вьюгин. СПб.: Алетейя, 2014. 364 с. С. 152–169.
- Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 5: Гедонистическое мироощущение и гедонистическая этика в интерпретации русской литературы XX века / Ред. Т.Л. Рыбальченко. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2003.
- Русская литература для детей: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений / Под ред. Т. Д. Полозовой. М Academia., 2000. 512 с.
- Русские детские писатели XX века: Биобиблиографический словарь / Под ред. А.В. Терновского. М.: Наука; Флинта, 2001. 512 с.
- Русский космизм: Антология философской мысли. М.: Педагогика-Пресс, 1993. 368 с.
- Рыбаков Н.И.* Из наблюдений над послевоенными сказами П. Бажова и Б. Шергина // Русская литература XX в. Советская литература: Сб. трудов. (МГПИ). М., 1975.
- Рымарь Н.Т.* Введение в теорию романа. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1989.
- Рюмина М.Т.* Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М.: УРСС, 2003. 320 с.
- Савельева В.В.* Образ солнца и солярный миф в произведениях русских писателей // Русская словесность. 2009. № 5.
- Сапогов В.А.* Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе: Сб. статей. Даугавпилс, 1980.
- Сарнов Б.* Страна нашего детства. М., 1965.
- Сатуновский Я.* Корнеева строфа // Детская литература. 1995. № 1–2.
- Сахно И.М.* Морфология русского авангарда. М.: РУДН, 2009. 352 с.
- Сетин Ф. И.* История русской детской литературы, конец X – первая половина XIX в.: Учеб. пособие для ин-тов культуры, пед. ин-тов и ун-тов. М.: Просвещение, 1990. 304 с.

- Сивоконь С. И.* Веселые ваши друзья: Очерки о юморе в советской литературе для детей. М.: Детская литература, 1986. 272 с.
- Сивоконь С. И.* Уроки детских классиков. М.: Детская литература, 1989. 286 с.
- Сказка и фантастика в нравственном развитии читателей-детей. М.: Российская гос. детская библиотека, 1993. 127 с.
- Сказочная энциклопедия / Под ред. Н.В. Будур. М.: Олма Медиа Групп, 2005. 606 с.
- Скобелев В.П.* Поэтика рассказа. Воронеж, 1982.
- Скорospelова Е. Б.* Русская проза XX века. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. 358 с.
- Смирнова А.И.* Русская натурфилософская проза второй половины XX века: Учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2009.
- Смирнова В.* Книги и судьбы. Статьи и воспоминания. М.: Советский писатель, 1968. 472 с.
- Смирнова В.* О детях и для детей. М.: Детская литература, 1967. 382 с.
- Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. 1040 с.
- Спивак Р.С.* Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1985. 140 с.
- Степанов Ю.* Константы. М.: Академия, 2004. 982 с.
- Таинства игры: Аделаида Герцык и ее дети. М.: Эллис Лак, 2007. 568 с.
- Тарасова С. В.* Новый взгляд на малую прозу // Вестник СамГУ. Сер.: Литературоведение. 2003. № 1. С. 2.
- Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа; под ред. Н.Д. Тamarченко. 2-е изд., стереотип. М.: Издат. центр «Академия», 2012. 256 с.
- Тимофеева Н.В.* Сто книг вашему ребенку. М.: Книга, 1987. 255 с.
- Томашевский Б.* Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4(28). С. 6–9.
- Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс; Культура, 1995. 624 с.
- Тренин Д.* О смешной поэзии // Детская литература. 1939. № 9.
- Трыкова О.Ю.* Сказка, быличка, страшилка. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2000. 301 с.

- Трыкова О.Ю.* Современный детский фольклор и его взаимодействие с художественной литературой. Ярославль, 1997. 132 с.
- Тубельская Г.Н.* Детские писатели России. 130 имен: Биобиблиографический справочник. М.: Русская школьная библиотечная ассоциация, 2007. 400 с.
- Тынянов Ю.Н.* Литературная эволюция: Избр. труды. М.: Аграф, 2002. 496 с.
- Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.
- Тынянов Ю.Н.* Корней Чуковский // Воспоминания о Корнее Чуковском. М.: Советский писатель, 1977. <http://profilib.com/chtenie/85987/kollektiv-avtorov-vospominaniya-o-kornee-chukovskom-14.php>
- Устрялов Н.В.* Религия революции // Владимир Маяковский: pro et contra / Сост., вступ.ст., коммент. В.Н. Дядичева. СПб.: РХГА, 2006. С. 499–514.
- Фомина М.А.* Лингвистические средства реализации монтажа в художественном произведении // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2010. № 32 (213). Филология. Искусствоведение. Вып. 48. С. 153–156.
- Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 449 с.
- Фрейлих С.* Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992. 251 с.
- Фриче В.М.* Проблемы искусствоведения. М.; Л.: Гос. изд-во, 1930. 184 с.
- Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 398 с.
- Харченко В.* Словарь детской речи. Белгород: Белгородский гос. пед. ин-т, 1994. 256 с.
- Хейзинга Й.* Homo Ludens. Опыт определения игрового элемента культуры. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
- Холиков А.А.* Биография писателя как жанр: Учеб. пособие. М.: Книжный дом Либроком, 2014.
- Циммерлинг А.* Логика парадокса и элементы абсурдистской эстетики. Абсурд и вокруг: Сб. статей / Отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. 448 с.
- Чернец Л.В.* Как слово наше отзовется. Судьбы литературных произведений. М.: Высшая школа, 1995. 237 с.
- Чернец Л.В.* Литературные жанры: (Проблемы типологии и поэтики). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 192 с.
- Чижик-Полейко А.И.* О диалектной лексике сказов П.П. Бажова «Малыхитовая шкатулка». // Труды Воронежского гос. ун-та. 1995. Т. 42: Сб. кратких сообщений кафедры общественных наук. Вып. 3. С. 88–90.

- Чудакова М.О.* Сквозь звезды к терниям: Смена литературных циклов // Литература советского прошлого: Сб. М., 2001. С. 339–366.
- Чуковская Л.* В лаборатории редактора. М.: Время, 2011. 416 с.
- Чуковский К.* Высокое искусство. М.: Советский писатель, 1988. 352 с.
- Чуковский Н.* Литературные воспоминания. М.: Советский писатель, 1989. 336 с.
- Шачкова В.А.* «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 3. С. 277–281.
- Шишова Т.* Ребенок не слушается... Что делать? Клин: Христианская жизнь, 2008. 319 с.
- Шкловский В.Б.* Литература и кинематограф. Берлин, 1923.
- Шкловский В.Б.* О теории прозы. М., 1983. 384 с.
- Шкловский В. Б.* Старое и новое: Книга статей о детской литературе. М.: Детская литература, 1985. 160 с.
- Шпет Г.Г.* Театр как искусство // Шпет Г.Г. Философия и психология культуры. М.: Наука, 2007. С. 394–411.
- Щемелева Л.М.* О русской философской лирике XIX в. // Вопросы философии. 1974. № 5. С. 90–100.
- Эйхенбаум Б.М.* Литература и кино // Советский экран. 1926. № 42 (перезд.: Киноведческие записки. 1990. №5).
- Эйхенбаум Б. М.* О прозе: Сб. статей. Л.: Художественная литература, 1969.
- Элиаде М.* Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2001. 240 с.
- Энциклопедия фантастики: Кто есть кто / Под ред. Вл. Гакова. Минск: Галаксиас, 1995. 694 с.
- Эсалнек А.Я.* Антропологический принцип в изучении романа // Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты / Под ред. М.Л. Ремневой, А.А. Клинга, А.Я. Эсалнек. М.: МАКС Пресс, 2011.
- Юдин Ю.И.* Дурак, шут, вор и черт. Исторические корни бытовой сказки. М.: Лабиринт, 2006. 336 с.
- Якушин Н.И., Овчинникова Л.В.* Русская литературная критика. М.: ИД «Камерон», 2005. 816 с.
- Яновская Э.* Сказка как фактор классового воспитания. Харьков, 1923. 44 с.

