

О. С. ЛЕВЧЕНКОВА

**ПУТИ РАЗВИТИЯ
РУССКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА
(1920–2000-е гг.)**

Москва • 2010

Оброт тигула

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Русская детская литература в социокультурном контексте 1920–1930-х гг.	6
Раздел I. Детская поэзия 1920–1950-х гг.	19
§ 1. Корней Иванович Чуковский.....	28
§ 2. Владимир Владимирович Маяковский.....	44
§ 3. Группа ОБЭРИУ	56
§ 4. Агния Львовна Барто	68
§ 5. Самуил Яковлевич Маршак.....	94
§ 6. Сергей Владимирович Михалков.....	115
§ 7. Елена Александровна Благинина	127
Раздел II. Проза для детей 1920–1950-х гг.	135
Глава I. Повесть о детях	135
§ 1. Лев Абрамович Кассиль.....	138
§ 2. Аркадий Петрович Гайдар.....	150
§ 3. Повесть о детях 1940–1950-х гг.....	161
Глава II. Научно-художественная книга.....	170
§ 1. Рассказы о вещах и профессиях.....	170
§ 2. Литература о животных	176
§ 3. Человек и природа	186
§ 4. Художественно-исторический жанр	191
Глава III. Условно-фантастические жанры прозы.....	196
§ 1. Литературная сказка 1920–1950-х гг.....	196
§ 2. Научная фантастика	228
Раздел III. Литература для детей и юношества второй половины XX в.	236
Глава I. Поэзия	238
Глава II. Проза	272
§ 1. Природоведческая литература.....	273
§ 2. Историческая проза	283
§ 3. Повесть о детях.....	291
§ 4. Юмористическая проза	303
§ 5. Литературная сказка.....	313
§ 6. Фантастика	347
Заключение	353
Список художественной литературы	356
Список учебно-научной литературы	358

ВВЕДЕНИЕ

Детская литература XX в. – явление сложное, уникальное, вобравшее в себя классические традиции и породившее самые разнообразные инновации. Эту область литературы отличал необычайно богатый спектр творческих экспериментов. XX век стал для развития детской литературы поистине золотым, так как именно этот период стал наиболее плодотворным и продуктивным для формирования солидной научной, психолого-педагогической и собственно художественной базы этого феноменального явления. В XX в. детская литература перестала быть падчерицей «большой» литературы, узкоспециализированным явлением, преследующим практические цели. Этот пласт художественного творчества вливается в общий мощный литературный поток и становится его важной и неотъемлемой частью. Синкретизм литературы XX века позволил и детской литературе стать явлением полноценным, многомерным, обращенным к самым разным читательским категориям.

Развитие детской литературы стимулировало и развитие возрастной психологии, и педагогической мысли. В результате в XX веке были сделаны важнейшие научные открытия в области изучения языка ребенка, его психофизических возрастных особенностей, в сфере психологии взаимоотношений ребенка и взрослого, в детском коллективе и т. д.

Вместе с тем история детской литературы XX века полна трагизма. Это и судьба отдельных художников (Д. Хармса, Н. Олейникова и др.), и вынужденное отречение от собственного творчества (К. И. Чуковский в период борьбы за сказку), и сознательный уход в детскую литературу при невозможности реализации творческого потенциала в литературе для взрослых (С. Маршак, Д. Хармс, Б. Заходер и др.). Это ещё и мощнейшее идеологическое давление. Детская литература оказывалась заложницей собственной специфичности. Дидактизм детской литературы воспринимается главным рычагом воздействия на формирующееся сознание, поэтому одной из составляющих детской литературы 1920–50-х гг. была её жёсткая нормативность. Однако детские писатели, поэты и драматурги пытались найти выход даже в самых неблагоприятных условиях, хотя и их произведения несли на себе печать времени, сурового, жёсткого, драматичного.

На рубеже XX–XXI вв. необычайно возрос интерес к личности ребенка и субкультуре детства. Это связано и с изменившейся ситуацией в стране, и с иной ролью ребенка в современном обществе. Конец XX –

начало XXI вв. – время переоценки устоявшихся ценностей и одновременно открытие новых неизвестных ранее явлений детской литературы. Литературоведение рубежа веков более спокойно, взвешенно и объективно оценивает и материал, и творческие индивидуальности писателей всего XX века. Результатом осмысления развития детской литературы XX века стали учебники, учебные пособия, монографии нового поколения: *И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева «Детская литература»*. – М.: Академия, 2005; «Детская литература» / под ред. *Е. Е. Зубаревой*. – М.: Высшая школа, 2004; «Русская литература для детей» / под ред. *Т. Д. Полозовой*. – М.: Академия, 2000; *Н. В. Будур, Э. И. Иванова, С. А. Николаева, Г. А. Чеснокова «Зарубежная детская литература»*. – М.: Академия, 2000; *М. С. Костюхина «Детская литература о проблемах детства»*. – СПб.: Детство-Пресс, 2003; *И. Г. Минералова «Детская литература»*. – М.: Владос, 2002; *Е. Н. Ковтун «Художественный вымысел в литературе XX века»*. – М.: Высшая школа, 2008 и др.

Все это свидетельствует о необходимости тщательного изучения и феномена детской литературы XX века в целом, и средств и способов ее воздействия как на непосредственного адресата, так и на взрослого читателя – родителя, педагога, специалиста-филолога или психолога, а то и выросшего ребенка.

В связи с этим определяются и задачи настоящего учебного пособия – осмыслить с высоты нынешнего времени процесс развития детской литературы XX века, обозначить наиболее актуальные для конкретного временного промежутка проблемы, выявить своеобразие наиболее ярких творческих индивидуальностей и вписать детскую литературу в единый литературный процесс XX века.

Эти задачи определили структуру настоящей работы. Она состоит из трех разделов и дробится далее на главы и параграфы. Литература 1920–1950-х гг. (I, II разделы) представлена прежде всего самобытными творческими индивидуальностями, которые закладывали художественный, научный и психолого-педагогический фундамент литературы для детей нового типа. В литературе второй половины XX века, (III раздел) больший интерес представляет сам литературный процесс, порождающий порой феноменальные явления. Каждая глава и параграфы завершаются списком критической литературы и перечнем тем-вопросов, которые могут стать предметом самостоятельной научной работы.

РУССКАЯ ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ 1920–1930-Х ГГ.

Детская литература – особая самостоятельная сфера художественного творчества. Её специфика определяется адресатом, его возрастными, психическими и психологическими особенностями. 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 до сегодняшнего дня сохранилась в виде отдельных сюжетов благодаря своему высокому художественному уровню, фабульной занимательности, относительной дидактичности, пластичности образов. Античность создавала и 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 в круг детского чтения (подвиги Тесея и Гильгамеша, завоевание Золотого Руна, Троянская война, сказания о Раме и т. д.).

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.

Распространение письменности способствует развитию и детской литературы вначале как обучающей и не имеющей эстетического начала (азбуки, канонические тексты, наставления детству и юношеству). Но уже с XVII в. появляется авторская детская литература: букварь Василия Бурцова, вирши Савватия. В круг детского чтения входят поэзия Симеона Полоцкого, книги Кариона Истомина, а позже – в

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

XVIII в. – век Просвещения, поэтому литература направила свою дидактичность не только на взрослого адресата, но и на ребенка. Распространяется жанр поучения («Юности честное зеркало, или Показание к житейскому обхождению», 1717; «Первое учение отрокам» Феофана Прокоповича), появляется первая энциклопедическая литература («Видимый мир» Я. А. Коменского, 1768; «Письмовник» Н. Г. Курганова, 1769; «Детская философия, или Нравоучительные разговоры между одною госпожой и ея детьми, сочиненные для поспешствования истинной пользе молодых людей» А. Т. Болотова, 1760). Активно развиваются просветительские идеи Ж.-Ж. Руссо, Вольтера, Дж. Локка, И. Г. Песталоцци и др.

Специально для детей пишут, перерабатывают народные и переводят сказки других народов М. Д. Чулкова, В. А. Левшин, Н. М. Карамзин, И. И. Дмитриев, 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, комедий Д. И. Фонвизина и др. В детскую литературу приходят произведения различных жанров и направлений (сентименталистов И. Ф. Богдановича и Н. М. Карамзина, классицистов А. С. Шишкова и А. П. Сумарокова, романтиков И.-В. Гёте и И. Х. Ф. Шиллера; появляются наряду со сказками басни, комедии, трагедии, 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».

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 критиков, осмысливших специфику детской литературы, ее задачи и актуальные проблемы (В. Г. Белинский, Н. А. Добролюбов, А. И. Герцен, Н. Г. Чернышевский).

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. Валуева «Библиотека для воспитания» (1843–1846). Научно-популярные материалы стали основой для журнала «Новая библиотека для воспитания» (1847–1849), издавал который П. Г. Редкин. Специфическим был адресат журналов А. О. Ишимовой «Звездочка» (1842–1863) и «Лучи» (1850–1860) – девочка, для которой особую важность приобретал религиозный аспект 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, 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 треть XX в. познала три войны и три революции), и оригинальным культурным феноменом – серебряным веком. В этот период обозначилось несколько тенденций: 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 и в детскую литературу: усилилась социально-демократическая струя, приобретая модернистскую окраску (рассказы Л. Андреева, А. Куприна, М. Горького и др.). В этот период возрождаются традиции сентиментализма и неомифологизма (К. Бальмонт, А. Блок, В. Авенариус, А. Ремизов, Д. Мамин-Сибиряк и др.). Романтическая литературная традиция реализуется в

творчестве К. Лукашевич, Л. Чарской, В. Желиховской, которые во многом опускали детскую литературу до уровня массовой.

Многообразие литературного процесса рубежа XIX–XX вв. иллюстрирует и русская журналистика. Сусальско-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 о русской природе (редактор А. А. 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 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 подъём детской литературы произошёл в 1920–1930-е гг., когда стала возникать принципиально новая система воздействия на формирование общественного сознания. Русская литература разделилась на литературу метрополии и зарубежья. «Большая» литература выделила еще одно явление – создание «катакомбной», или «потаенной», литературы. Эта литература создавалась на родине, в Советском Союзе, но не была напечатана в то время, когда была написана, поэтому до широкого непосредственного читателя так и не дошла. Через много лет «катакомбная» литература стала «возвращенной» и пришла в другую историческую эпоху, к другому читателю. В детской литературе такого явления практически не было. Произведения детских писателей и поэтов с боем и ожесточенными дискуссиями почти без потерь доходили до читателя-ребенка, может быть, несколько позже, чем были написаны.

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, С. Чёрный). Собственные тёплые воспоминания детства тоже становились основой литературы для детей (И. Шмелёв, А. Толстой, И. Тэффи и др.). Эмиграция издавала журналы и альманахи (например, «Русская земля»), но особо популярны были сборники («Родное» – Па-

риж, 1921; «Радуга» – Берлин, 1922; «Молодая Россия» – Париж, 1927; «Колос» – Шавиль, 1928 и др.).

В 1920-е гг. в недавно образованной Стране Советов стала возникать принципиально новая система воздействия на формирование общественного сознания. Особое место в этой системе было отведено детской литературе, которая стала объектом пристального внимания общества и власти. 29 октября (по старому стилю) 1917 г. была создана Комиссия по просвещению, руководителем которой стал А. В. Луначарский. Основные первоочередные задачи этой комиссии были необычайно сложны – ликвидация безграмотности, введение всеобщего и бесплатного обучения, повсеместная организация школ. А 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 приобрела особый статус – становилась важным средством воспитания, а также идеологическим оружием. Именно поэтому 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 новым обществом стояли и другие задачи – необходимо было 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, сотысячные 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 известную новизну 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 выдержанность произведений для детей. Но этот процесс имеет и обратную сторону: началось научное изучение детской литературы.

С рядом статей о новом наполнении 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, способствовали формированию нового круга детского чтения. Так, благодаря **А. В. Луначарскому** в детской переводной зарубежной литературе появился довольно обширный пласт питейной статьи вышел первый научно-критический сборник «Детская литература» (1931), именно А. В. Луначарский активно поддержал К. И. Чуковского и других писателей-сказочников в период борьбы за сказку.

Роль **Н. К. Крупской** в развитии новой литературы для детей была существенна, но неоднозначна. Она ратовала за качество и доступность книги для ребят, но настаивала на «насыщении» детской литературы «социальным содержанием», на использовании литературы в качестве мощного средства формирования нового идеала – юного ленинца. Именно Н. К. Крупская в числе прочих не поняла и недооценила значение сказки, выдумки, фантазии в воспитании нового поколения.

В предыстории «большой литературы для маленьких» весьма значительную роль сыграли М. Горький, С. Маршак, К. Чуковский и близкие им писатели и «бывалые люди», то есть те, кто пришел в литературу для детей из других профессий. Наиболее велико было значение в создании новой детской литературы **М. Горького**, который борется за переиздание для школьников произведений русских и зарубежных классиков, лучших образцов фольклора. При его активнейшем участии было организовано Государственное издательство «Всемирная литература». Ему принадлежала идея создания первого в мире специализированного издательства для детей. Таким образом, «Детгиз» (1933) – во многом «детище» Горького. Этот художник и общественный деятель обратился в 1933 г. к требовательному и строгому читателю – детям – с открытым письмом, которое призывало самих ребят обозначить горизонт читательских ожиданий. Обобщить полученный материал М. Горький доверил **С. Маршаку**, ему же по-

ручил выступить с содокладом по детской литературе на I съезде советских писателей, возведя тем самым литературу для детей в ранг приоритетнейших явлений современной литературы.

Решительное обновление всех сторон жизни общества привело к качественному изменению всей детской литературы в целом, а также детской журналистики. В 1919 г. М. Горьким был основан первый советский журнал для детей – «Северное сияние» (1919–1920).

Принципиальная новизна этого детского издания заключалась уже в четком обозначении своего адресата – «простой ребенок», «ребенок из народа», то есть дети рабочих, крестьян, солдат-красногвардейцев, «кухаркины дети» и т. д. Журнальные статьи отличались яркой политической направленностью. 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. Весьма силен был сопоставительный аспект – ужасного «вчера» и светлого «сегодня», решаемый в романтическом ключе. Таким образом, появление нового круга тем, усиление идеологичности, политизированности открыло дорогу литературе подобного рода.

В конце 1922 г. при библиотеке детской литературы Педагогического института дошкольного образования в Петрограде организовался кружок единомышленников-оригиналов, которых объединило стремление сказать весело и остроумно новое слово для детей и о детях. Детскими писателями становились так называемые «бывалые люди», которые пришли в литературу для детей из других профессий: 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 невозвратно 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, выбрасы-

вавшие на рынок дешевую макулатуру в пестрых обложках. Детская литература нуждалась в более решительном обновлении, чем «взрослая» литература. Рухнули стены, отгораживавшие 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»¹.

С. Я. Маршаку, вдохновителю дружного творческого коллектива, удалось привлечь к детской литературе талантливых писателей, педагогов, художников, которые превратили «Новый Робинзон» в творческую лабораторию, где приветствовались эксперимент, поиск, 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»².

«Новый Робинзон» просуществовал больше двух лет, а потом его издание было прекращено, потому что «журнал не вполне соответствовал принятому тогда графаретному образцу пионерских журналов, хоть и был подлинно пионерским по своему духу и направлению»³.

Когда издание журнала «Новый Робинзон» было прекращено, С. Я. 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. Увлеченные заразительно. Маршаку было во имя чего увлекать, организовать»

¹ *Маршак С.* Собр. соч. в 8 тт. М., 1971. Т. 7. С. 560–561.

² *Шкловский В.* Старое и новое. Книга статей о детской литературе. М., 1966. С. 13.

³ *Маршак С.* Указ. соч. С. 566.

вать, 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»¹.

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. Венденский 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 С. Маршака, то в Москве таким же ярким объединяющим началом стал журнал «Пионер» (издается с 1924 г.) и заведующий редакцией журнала Бениамин Ивантер, привлечший в детскую литературу молодых и сумевший удержать в ней уже известных писателей и увлечь всех новыми идеями и задачами. 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 весьма перспективные задачи – формирование человека будущего, завтрашнего строителя и преобразователя мира, культурного героя. С другой, 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, прогнозированному поведению участника производственного процесса. Таким образом, наряду с сохранявшейся 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 детская уходят постепенно в прошлое, а их место занимает улица, двор, открытое и порой бескрайнее пространство. Деревенский пейзаж все чаще заменяется

¹ Чуковская Л. В Лаборатории редактора. М., 1960. С. 233–234.

городским. Благополучные семьи и даже «несчастные сиротки» уступают место беспризорникам, современным «гаврошам». Особое внимание уделяется непростому становлению личности в постреволюционной действительности. Все это предопределяет пестроту и мозаичность полотна детской литературы 1920-х гг.

В 1930-е гг. 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. Одним из основных продуктивных методов 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 гг.¹ 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 оригинальное 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, четко регламентируя и анализируя все основные этапы этого путешествия. Специфика детской литературы потребовала и на новом этапе своего развития паритетного соотношения основных своих составляющих: этического начала, дидактики, обучающе-игрового компонента.

Переход от многостильности и эксперимента 1920-х гг. к монументальному единообразию 1930-х гг. шел тяжело и мучительно – через

¹ Более подробно см.: *Кларк К.* Сталинский миф о «великой семье» // Соцреалистический канон. – СПб, 2000. С. 785–797.

диспуты, дискуссии, жесткие меры руководства и т. д. Предметом дискуссии становились такие понятия, как воображение, игра, смех.

В 1920–1930-х гг. группа критиков-вульгаризаторов под предлогом защиты детей от влияния буржуазной 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 Чуковского (см. об этом главу «Борьба за сказку» в книге К. И. Чуковского «От двух до пяти»). Эти же «теоретики» детского чтения выступили против игр и смеха в литературе для детей, утверждая, что «с ребенком надо говорить всерьез». Статья под таким названием появилась в 1929 г. на страницах «Литературной газеты» (№ 37, 30 декабря). Ее автор – Е. Флерина, председатель комиссии по детской книге НКП РСФСР, – выражала обеспокоенность тем, что талантливые авторы объединились вокруг журнала «Еж» и Ленгиза, защищая принцип игры в детской литературе¹. «Тенденция позабавить ребенка, дурачество, анекдот, сенсация и трюки даже в серьезных общественно-политических темах – это есть не что иное, как недоверие к теме и недоверие, неуважение к ребенку, с которым не хотят говорить всерьез о серьезных вещах», – писала Флерина.

Сходную позицию занимала и Н. К. Крупская. Эти партийные деятели не могли понять и принять «чуждое содержание», «чужую идеологию» волшебной сказки, они видели в популяризации литературы такого рода лишь вред и уход от остросовременных проблем. Четко сформулированная идеологическая основа любой детской книги, ярко выраженная дидактика и современное и актуальное содержание произведения – такой виделась им хорошая детская литература.

В противовес им 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 гг. касались важных проблем содержания детской литературы: затрагивалась тематика произ-

¹ Письма в «Литературную газету» В. Смирновой, Б. Житкова, К. Федина и др. против реакционной статьи Д. Кальма «Против халтуры в детской литературе» («Литературная газета» за декабрь 1929 г.) вызвали бурную реакцию Е. Флериной.

ведений, 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 не только от нападков критики, но и от партийных и административных оргвыводов и взысканий. Так, в защиту Ленинградской редакции и ее творческих принципов выступил **М. Горький** (см. статьи: «Человек, уши которого заткнуты ватой» – «Правда», 1930, № 19, 19 января; «О безответственных людях и о детской книге наших дней» – «Правда», 1930, № 68, 10 марта). Горький высоко оценивал работу Маршака и его коллег, писал, что работники детского отдела ГИЗа «сумели выпустить ряд весьма талантливо сделанных книг для детей» («Правда», 1930, № 68, 10 марта). Точку в дискуссии пришлось поставить официальным органам. Постановления ЦК ВКП(б) «О мероприятиях по улучшению детской и юношеской печати» (1928) и «Об издательстве “Молодая гвардия”» (1931) указали на порочность идеологических позиций вульгаризаторской критики. В докладе на Первом съезде советских писателей М. Горький уделил особое внимание роли сказки в социальном воспитании. Но в ход шли разные методы борьбы. В декабре 1931 г. Д. Хармс вместе с некоторыми другими работниками детского сектора Госиздата, в том числе А. И. Введенским, был арестован. Им было предъявлено обвинение во «вредительстве в области детской литературы» (газета «Санкт-Петербургский университет», 1991, 1 ноября). 21 марта 1932 г. коллегия ОГПУ своим решением освободила Введенского из-под стражи, лишив права проживания в 16 городах и пограничных пунктах в течение трех лет. После ссылки, которую Введенский отбывал частично в Курске вместе с Хармсом, а потом в Вологде и Борисоглебске, он вернулся в Ленинград.

Вместе с тем, весной 1933 г. М. Горький пригласил С. Я. Маршака в Сорренто с тем, чтобы разработать проект социального издательства детской книги и подготовить докладную записку в ЦК ВКП(б). 9 сентября 1933 г. было принято постановление об организации издательства детской литературы, где сказка была причислена к жанрам, необходимым советской литературе для детей.

Однако вопреки даже такому сопротивлению за первые два десятилетия новой эстетической эпохи был создан тот золотой фонд детской литературы, который воспитал не одно поколение детей. 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 веселым (прибаутки, считалки и т.

п.). Была создана солидная теоретическая база литературы для детей. Стройная система взглядов о задачах, функциях, тематическом наполнении детской литературы принадлежит М. Горькому. 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. Чуковский. За статьями, заметками, рецензиями, написанными С. Я. Маршаком, вырисовывается последовательная и целостная система взглядов. Она включает и теоретические разработки по детской литературе, и заметки критика, участника литературного процесса, и наблюдения исследователя. Таким образом, советская детская литература этого периода отличается принципиальной новизной, оригинальностью в сочетании с преемственностью лучшим традициям классики и серебряного века и противоречиями.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Новизна отношений между литературой и государством, писателем и читателем в 1920-е гг.
2. Литературные дискуссии 1920–1930-х гг. в области детской литературы.
3. Детская журналистика 1920–1930-х гг.: новизна, эксперимент, рубрикация.
4. Ленинград и Москва 1920–1930-х гг. – творческие центры формирования новой детской литературы: общность и различие позиций.

Литература:

1. *Алексеева М.* Советские детские журналы 1920-х годов / Под ред. проф. А. В. Западова. М., 1982.
2. *Лупанова И.* Полвека. Очерки. М., 1969.
3. *Путилова Е. О.* История критики советской детской литературы. 1917–1941. М., 1982.
4. *Чуковский К. И.* От двух до пяти. М., 1957.

РАЗДЕЛ I ДЕТСКАЯ ПОЭЗИЯ 1920–1950-Х ГГ.

Новые тенденции в общественной жизни, культуре, искусстве прежде всего затронули самую чувствительную область литературы – поэзию. Наиболее существенные изменения произошли прежде всего в поэзии для детей, которая оказалась весьма удобной площадкой для разного рода экспериментов.

Особо сильное влияние на детскую поэзию оказала литература серебряного века с ее разнообразными стилевыми тенденциями, лингвистическими изысканиями, обновлением словаря, оригинальным сопряжением поэзии и прозы, неомифологизмом и т. д. На фоне формирования новых общественных отношений произошло радикальное переосмысление представлений об искусстве, культуре, художественном творчестве, их роли и функциях.

Корректируются отношения между писателем и адресатом. Существенно меняются и сами эти составляющие. Литература все чаще обращается к носителям массового сознания, пытаясь воздействовать на них определенными способами. Детская поэзия оказалась наиболее востребованной в младшей и средней детской возрастной аудиториях (младший и средний дошкольный; дошкольный и младший школьный возрасты), что и предопределило активное развитие малышовой, преимущественно дидактико-познавательной поэзии и поэзии для среднего детского возраста, преимущественно игровой. Правда, порой эти тенденции становились двунаправленными и взаимопроницаемыми.

Пестрота детской поэзии на первых порах определялась наличием весьма разнообразной писательской аудитории. Продолжали какое-то время писать представители дореволюционного «цеха» детских поэтов: Р. Кудашева, М. Моравская, П. Соловьева, М. Клокова и др. В детскую поэзию активно шли и представители «взрослой» поэзии серебряного века: В. Маяковский, С. Есенин, Б. Пастернак, О. Мандельштам, Н. Агнивцев. Так, **Николай Агнивцев** (1888–1932) создает особый оригинальный игрушечно-машинный мир, где главными героями становятся новейшие механизмы и технические изобретения. В игровой форме происходит знакомство ребенка с техническими достижениями инженерной мысли XX в. «Машинный, пружинный, бензинный народ» приходит в его творчестве на смену традиционно-сентиментальным «цветкам», «мотылькам», «щеглятам» и «котяткам».

Приключения машин, веселые игровые ситуации – основа таких поэтических сборников Агнивцева для детей, как «Как примус захотел Фордом сделаться» (1925), «От пудры до грузовика» (1926), «Твои машинные друзья» (1926). Познавательный характер произведений, индустриальная тематика облекались в знакомую ребенку форму – сказки, загадки, лирического стихотворения. Так, в сборнике «Твои машинные друзья» строки, посвященные различным машинам или приборам, напоминают загадки:

Прытко, лихо и гулко
На полях роюсь Я...
Если ты любишь булку,
Полюби и меня!¹

(«Трактор»)

Порой представлен несколько ироничный взгляд на качество очередного технического достижения:

Молоко, чай, картошку –
Все варю горячо!
Только... пахну немножко
И – взрываюсь еще!
Ну да, впрочем, понятно:
«И на солнце есть пятна!»
Всем ведь не угодишь!
Пш! Пш! Пш!²

(«Примус»)

На приеме олицетворения выстроены детские поэтические сборники **О. Э. Мандельштама** (1891–1938) «Примус» (1925), «Кухня» (1925), «Трамвай» (1925), «Шары» (1926), который тоже обращается к индустриальной теме. «Героями» этих произведений становятся окружающие ребенка предметы: утюг, кухонные ножи, молоко и т. д. Основные задачи этих стихотворений – ознакомительная и познавательная, решенные в оригинальном игровом ключе.

Совершенно иная интонация у **Веры Михайловны Инбер** (1890–1972). Эта поэтесса вошла и во взрослую, и в детскую литературу тихо и без излишнего пафоса, но сразу завоевала своего читателя. Незадолго до смерти, подводя итог своей творческой деятельности, В. Инбер очень точно определила суть своей поэзии:

¹ Агнивцев Н. Трактор // Вопреки эпохе и судьбе. Возвращенная детская литература: Хрестоматия. Библиографический словарь. Псков, 2001. С. 220.

² Агнивцев Н. Примус // Там же.

То будет книжка малого формата,
Чтоб можно было брать ее с собой.
Чтобы она у сердца трепетала
В кармане делового пиджака,
Чтобы ее из сумки извлекала
Домохозяйки теплая рука.
Чтоб девочка в капроновых оборках
Из-за нее бы не пошла на бал,
Чтобы студент, забывши про пятерки,
Ее во время лекции читал...¹

Мягкая интонация, камерность, искренность и лиричность поэзии В. Инбер нашли дорогу к детскому сердцу, тем более, что начинает поэтесса писать для детей после того, как сама познала радость материнства. Первые серьезные стихотворения для детей были написаны в 1913 г. Создана идиллическая картина – между матерью и ребенком царит гармония. Сам мир ограничен пространством дома, даже детской комнаты, где могут происходить самые разные чудеса: у подушки вырастают ушки, она слышит сны и живо реагирует на это («Поздно ночью у подушки...»). Детский сон реализует все ребячьи желания и мечты.

Начиная с 1919 г. реальная жизнь все активнее проникает в поэтический мир В. Инбер. Это могут быть насущные бытовые проблемы («Сороконожки»), а могут и трагические жизненные обстоятельства («Сеттер Джек»). Но в целом детский поэтический мир остается светлым, мажорным, чудесным. В нем даже обычная муха умеет радоваться солнцу, жизни, весне («У первой мухи головокружение...»). Поэзия В. Инбер более позднего периода поднимает важные философские вопросы: проблему патриотизма («Товарищ виноград», «Сдается квартира», «Домой, домой»), закономерности жизни («Что такое весна», «Сыну, которого нет...»). Но при всей серьезности и значимости тем их облачение остается детски наивным и весьма интересным. Яркая образность, дозированная и очень уместная игра слов («Сороконожки», «Сдается квартира» и др.), четкость ритма и рисунка, богатая точная рифма, оригинальные сравнения вызывают живой интерес у читателя-ребенка.

Но самой яркой тенденцией детской поэзии 1920–1930-х гг. стала оригинальная игра словом, которая вышла прежде всего из футуристического лона и нашла свое самобытное воплощение в творчестве для детей В. Маяковского, К. Чуковского, С. Маршака, представите-

¹ *Инбер В.* Анкета времени (избранные стихи). – М., 1971. С. 23–24.

лей группы ОБЭРИУ и др. Крупные детские поэты во главу угла поставили именно эстетические задачи, сделав идеологический аспект важным, но не решающим фактором новой детской литературы. Сами мастера слова всерьез начали изучать возрастные потребности ребенка, средства наилучшего эмоционального воздействия, спрос и вкусы маленького читателя. С научной точки зрения талантливые поэты подошли к проблемам слова в языке, языковой игры, самого детского языка.

Если поэзия для детей вносила очень яркое игровое начало, соединяло его с дидактикой, познавательным аспектом, учила ребенка чувствовать слово, его красоту и оригинальность, то *поэзия для юношества* жила по совсем иным законам. Она вырастала из гущи событий, остро, динамично и точно реагировала на все явления действительности, но воспринимала окружающий мир в романтическом ключе. В молодежную, а потом и во «взрослую» поэзию пришла целая плеяда художников, активно участвовавших как в революционных событиях, так и прошедших боевое крещение на полях гражданской войны. Комсомольскими поэтами становились юные романтики, окунувшиеся в водоворот трагических событий, познавшие беды, голод, неустроенность, но свято верившие в светлое и обязательно прекрасное будущее. *Александр Безыменский, Михаил Исаковский, Яков Шведов, Михаил Голодный, Иосиф Уткин, Михаил Светлов, Александр Жаров* и др. пришли к юному читателю со своим мировидением, особой философией, оригинальным словом. Это был четкий чеканный слог, осложненный современной политической лексикой («в тенетах рабских пут», «республика труда», «сыны батрацкие», «нэпман», «застрельщик», «победный кумач» и т. д.), профессионализмами военных («атака», «кордон», «штык», «скатки» и т. д.) и рабочих («мартен», «проходчик» и др.). Эти поэты привели в литературу особого героя-деятеля: он воюет, сметает все на своем пути, но и строит новую жизнь. Наиболее точно охарактеризовал такого героя В. Маяковский:

строит,
рушит,
кроит
и рвет,
тихнет,
кипит
и пенится,
гудит,
говорит,
молчит

и ревет –
юная армия:
ленинцы¹.

Прежде всего это был боец, сражающийся за какую-то светлую идею-мечту. За будущую хорошую и счастливую жизнь. Это мог быть персонифицированный герой (Щорс, Чапаев, Буденный), мог быть представитель социальной группы (комсомолец, мальчишка, юнец), а мог быть романтизированный, героизированный и даже мифологизированный персонаж (орленок, всадник, трубач и т. д.). Явлена новизна такого героя – это не просто новая социальная группа, пришедшая в поэзию – рабочий, батрак, крестьянин, – а представитель иной ментальности:

Не сынки у маменек
В помещичьем дому,
Выросли мы в пламени,
В пороховом дыму...²

Такие герои выступают родоначальниками новой эры и берут на себя функции создателей нового мира:

И не древней славою
Наш выводок богат –
Сами литься лавою
Учились на врага³.

Это единый большой коллектив, который противостоит уходящему в прошлое миру: «молодая гвардия», «орлят миллионы», «конница красная», «юность новая» и т. д. Духовное единение оказывается гораздо важнее кровного родства. Прежние ценности новая молодость, как правило, отвергает. Пионерка Валя равнодушна к скопленному приданному, не приемлет она и прежнюю веру, отвергая «золоченый, маленький... крестильный крест»⁴. Она заменяет традиционные ценности, близкие и дорогие ее матери, новыми: крестное знамение – пионерским салютом, желание создать семью – жаждой борьбы и желанием абстрактной победы светлого завтра. Умиравшая героиня встает в один ряд с идущими на вечерний сбор пионерскими отрядами. Автор на стороне девочки, которая салютует своим собратьям.

¹ Маяковский В. Комсомольская // Маяковский В. Собр соч. в 12 тт. – М., 1978. Т. 3. С. 26.

² Асеев Н. Марш Буденного // Асеев Н., Багрицкий Э., Луговской В., Тихонов Н. Сборник стихов. – М.: Советская Россия, 1971. С. 4.

³ Там же. С. 4.

⁴ Багрицкий Э. Смерть пионерки // Указ. изд. С. 82.

Такой выбор предоставлен событиями революции и гражданской войны. Это была борьба за идею, мечту, которая поведет и дальше молодежь. Молодость жива, пока жива идея и пока она актуальна. Настойчиво проводится идея жертвы. Чтобы родилось что-то новое, надо пожертвовать важным и дорогим. Но единичная жертва не уничтожает целого. Со смертью пионерки Вали «не погибла молодость, молодость жива»¹. Ее смерть – закономерная жертва. Она необходима, «чтобы юность новая из костей взошла»².

Таким образом, светлое будущее – недостижимый пока идеал, путь к которому тернист и труден, он проходит через смерть, лишения, неустройство жизни, но поддерживается горячим желанием приблизить радужную мечту. Поэзия для подростков и юношества вводит ряд символов, актуальных как для того времени, так и для будущего. Более того, эти символы (всадник, орленок, дым пожарищ, горнист-трубач и др.) оказались востребованными в детско-подростковой прозе 1930-х гг.

Тема *битвы*, сражения с врагом в конце 1920-х гг. сливается с темой *труда*, трудовой битвы и трудовых подвигов. Актуальной эта тема оказывается и для младшего возраста, и для подростково-юношеского. Если для дошкольника и младшего школьника эта тема представлена в творчестве С. Маршака, А. Барто, В. Маяковского, то для старшего возраста она явилась в поэзии Ивана Молчанова, Якова Шведова, Василия Лебедева-Кумача, Михаила Светлова, Евгения Долматовского и др. Эта поэзия воспевала человека труда, выполняющего и перевыполняющего производственный план, рвущегося на передовые рубежи, смело вступающего в противоборство с какими-либо трудностями. Воспроизведен коллективный портрет молодого поколения и выписаны индивидуальные яркие портреты современников (Е. Долматовский «Лелька», Ив. Молчанов «Петр Дьяков» и др.). Молодежная поэзия благодаря романтическому пафосу, музыкальности стиха, четкости ритма и востребованности в обществе постепенно сливается с советской массовой песней 1930-х гг., но и дает мощный толчок развитию тем труда, борьбы с врагом, социалистического строительства в литературе для детей и подростков.

На поэзию 1940-х гг. в целом существенно повлияла общественная ситуация в стране и мире и заставила ее коренным образом измениться. Поэзия этих лет быстро опровергла бытующее мнение о том, что когда «говорят пушки, лиры молчат». Лирь «заговорили» практически моментально и привнесли в литературу новое мировидение,

¹ Там же. С. 82.

² Там же. С. 83.

появился новый герой. Ставка была сделана прежде всего на индивидуальное сознание простого человека, у которого война отняла счастье, покой и заставила смотреть смерти в лицо. Через личную драму конкретного человека воспринимался общий трагизм всего народа, противостоящего фашизму.

В то же время личный вклад каждого человека в борьбу с врагом (будь то боевые действия, партизанское движение, работа в тылу, в госпиталях, даже умение ждать любимого человека, который сражается на фронте) воспринимался как дело государственной важности и личной ответственности за судьбу страны. Таким образом, возрастает роль индивида, его личная ответственность за происходящее. Формула «единица – вздор, единица – ноль» уходит в прошлое, но человек остается неотъемлемой частью коллектива, определенного целого. Этот обновленный герой вписан в новое единство – советский народ. Классовое разделение общества все больше отступает.

Единение людей перед лицом опасности естественно и очевидно. Только сообща возможно дать отпор хорошо отлаженной германской машине, поэтому образ русского воинства, как правило, многогранен: это и бойцы действующей армии, и партизаны, и ополченцы, объединенные в едином порыве отбросить врага назад и в конце концов уничтожить его. Уже в начале войны в словах В. Лебедева-Кумача заявлена уверенность в конечной победе:

Гнилой фашистской нечисти
Загоним пулю в лоб,
Отребью человечества
Сколотим крепкий гроб¹.

В дальнейшем особое звучание приобретает идея сохранения нации, русского слова. Лирическая героиня А. Ахматовой клянется самым дорогим и святым для нее в том, что все приложат максимум усилий для сохранения самобытности и самостоятельности «великого русского слова» (А. Ахматова «Клятва»).

Героем поэзии первой половины 1940-х гг. становится защитник Родины на фронте, в тылу или партизанском отряде или жертва бесчинств фашистов. Персонажи четко поделены на «своих» – советских граждан – и чужих – врагов. В соответствии с романтической традицией поэзия военных лет создает положительно-прекрасный образ соотечественника и также изрядно гиперболизированный образ его антипода – фашиста, предателя, чаще «из бывших».

¹ *Лебедев-Кумач В.* Священная война // Дорога победы. Стихи советских поэтов о Великой Отечественной войне. – М., 1980. С. 156.

Советский солдат воплощает в себе черты богатыря (влияние жанра былины): он отчаянно храбр, могуч, патриотичен, готов в любой миг совершить подвиг, за ним всегда нравственная правота. Враг же – полная противоположность герою. Он жесток, коварен, изощрен в пытках, в нем нет ни великодушия, ни милосердия.

Детская поэзия органично впитывает в себя все тенденции поэзии «взрослой». Однако её герои – в основном ровесники адресата, то есть дети и подростки, которые встают к станкам или как-то иначе помогают взрослым бороться с врагом. Эти персонажи на себе испытывают все тяготы войны, они с нетерпением ожидают победы и возвращения братьев и отцов. Но они могут и сами дать отпор врагу или явить пример мужества и героизма (А. Безыменский «О чем говорило молчание», М. Алигер «Зоя», В. Боков «Таран Талалихина»). Детская поэзия становится строгой и суровой, где-то даже жесткой, особенно когда речь идет о детской ненависти к врагу, ожесточенности и мести. Положительным персонажем становится маленький мститель, который готов убивать, нести смерть ради спасения страны от фашизма. Проблема жестокости и насилия окрашивается в социально-политические тона: врага и предателя нужно уничтожить физически (не перевоспитывать, как раньше). Натуралистически подробно описываются зверства фашистов, эмоционально остро воспроизведена боль от потери близких, статистически точно указан размах трагедии.

Особый статус в детской литературе 1940-х гг. получает мотив жертвенности. Невинная жертва, особенно юная, становится символом эпохи, примером для подражания, положительным героем не только конкретного художественного произведения, но и времени в целом и шире – истории. Создается целый ряд романтизированных биографий героев Великой Отечественной войны, павших смертью храбрых. В произведениях такого типа можно усмотреть элементы житийной литературы. Борьба за веру, христианские ценности заменены истовой борьбой за освобождение родной страны, отстаивание и сохранение её социалистических завоеваний.

Особое звучание получает и тема сиротства, обездоленного войной детства. Однако постепенно эмоциональное воспроизведение праведного негодования и острой боли от потерь и несправедливости сменяется чуть более спокойными и оптимистичными картинками. Детское сиротство скрашивается заботой взрослых людей о чужих ребятах. Трагизм ситуации отчасти оказывается смягченным и особенностями детской психологии, верой ребенка в конечное торжество добра и справедливости.

В период войны для детей продолжают писать С. Маршак, К. Чуковский, Е. Благинина, С. Михалков, А. Барто, З. Александрова и др.,

в круг детского и подросткового чтения входят произведения К. Симонова, А. Суркова, М. Исаковского, А. Твардовского и др. Эти поэты напрямую обращаются к ребенку, предлагают им серьезный разговор, «поднимают» своего адресата до «взрослого» уровня решения сложных проблем: К. Симонов «Сын артиллериста» (1941), «Родина» (1942), А. Твардовский «Рассказ танкиста» (1941), П. Антокольский «Сын» (1943); «Баллада о мальчике, оставшимся неизвестным» (1942), М. Алигер «Зоя» (1942) и т. д.

Поэты создают образы воюющих, страдающих, но мужественных и стойких юных солдат и рабочих. Однако идея этих произведений – показать не только суровую жестокую школу войны, которая до срока сделала ребенка взрослым, но и силу детского противостояния неестественности этого процесса. Тема войны оказалась настолько всеобъемлющей и масштабной, что определила своё развитие и в послевоенный период. Однако важность темы, её актуальность не могли затмить появление произведений иного типа, другой тематики.

Быстрее всего переключилась на мирную жизнь после окончания войны детская поэзия, которая всегда откликалась на наиболее актуальные вопросы современной жизни. Поэзия 1940–1950-х гг. для детей решает и другие, по большей части мирные проблемы, она медленно и неуверенно, но поворачивается к проблемам сугубо детским. В детскую поэзию приходит плеяда талантливых художников, продолжающих традиции футуристов и обэриутовцев: в начале 1950-х гг. на литературной сцене появляются Я. Аким, Б. Заходер, В. Берестов и другие. Они предлагают ребенку веселую и остроумную языковую игру, занимательные сюжеты, точные психологические наблюдения над маленькими героями и оригинальное воплощение этих наблюдений. Литература этого первого послевоенного десятилетия, вдохнувшая относительной свободы в период Великой Отечественной войны, вновь попадает под мощный прессинг – вмешательство в литературные дела партии, а следовательно, и под строгий цензурный контроль. Поэтому круг тем и идей был сужен, а творческие возможности весьма ограничены.

Поэзия 1920–1950-х гг. для детей, подростков и юношества разнообразна, многофункциональна и разнопланова. Каждая возрастная группа находит для себя те произведения, которые отвечают их интересам, темпераменту и настроению. Но не только спрос рождает предложение, но и требование времени, общественные задачи, дидактическая составляющая активно формулируют круг детского чтения.

Каждое десятилетие отмечено своим конкретным рисунком, каждое рождает определенные традиции, которые получают свое развитие в дальнейшем, а все вместе создают уникальное явление – рус-

скую детскую поэзию первой половины XX века, которая выдерживает проверку временем и в начале XXI века востребована как в детской, так и в родительской аудитории.

§ 1. Корней Иванович Чуковский

Истоком детской поэзии 1920–1930-х гг. и научным обоснованием многих поэтических особенностей, сопряженных с детской психологией, явились работы **Корнея Ивановича Чуковского** (наст. фамилия, имя и отчество – Николай Васильевич Корнейчук, 1882–1969). Творчество этого литератора многожанрово: критические статьи и заметки, переводы и литературные монопортреты, публицистика, стихи и сказки для детей. Писать для детей для К. И. Чуковского было делом и смыслом жизни. Этот художник стал одним из первых писателей-сказочников, которые не только создавали литературу для детей, но и теоретически обосновывали ее основные принципы, исходя из психологии и потребностей детей, их возраста, а также активно используя богатые фольклорные традиции русского и английского народов.

С благословения М. Горького Чуковский стал одним из первых критиков детской литературы XX в., начиная с небольших замечаний и обзоров («Матерям о детских журналах», 1911) и с изучения детской психологии (статья «Детский язык», 1907, «Спасите детей», 1909). Впоследствии на протяжении сорока лет создавалось и корректировалось его главное научно-педагогическое сочинение «От двух до пяти», выдержавшее 21 издание и получившее широкое признание не только в нашей стране, но и в мире. В СССР К. И. Чуковскому присвоена ученая степень доктора филологических наук, а в Англии (Оксфорд, 1962) – почетное звание Доктора литературы.

В 1920-е гг. К. Чуковский становится детским писателем нового типа. Вместе с Чуковским ровесник юных читателей – Ваня Васильчиков («Крокодил», 1917) – выходит из детской на улицу современного города. С одной стороны, это идет вразрез с традициями народной сказки, где место действия максимально обобщено (чаще всего тридесятое царство в волшебной сказке, лес в сказках о животных, абстрактные город или деревня, а может быть и изба в бытовых сказках). С другой стороны, нет уже и сентиментальной детской комнаты, где разворачивались события многих литературных произведений для детей XIX в. Сказка К. Чуковского становится максимально приближенной к реальной действительности. Большинство маленьких читателей любит гулять и играть на улице или в саду, как и герои Чуковского. Герой «Мойдодыра» бежит к Таврическому саду, Ваня Василь-

чиков «без няни гуляет по улицам» («Крокодил»). Бибигон почти все время играет в саду на даче в Переделкино.

Таким образом, герой К. Чуковского погружается в совершенно новый для себя мир борьбы, движения, приключений, что отвечает и велению времени, и психологии маленького ребенка, который сам весь находится в движении.

Вслед за Ваней Васильчиковым в детскую сказку приходят Муха-Цокотуха, Айболит, Бармалей, Мойдодыр, – чтобы закружить ребенка в вихре радостного действия, праздника. Знакомые ситуации, которые разворачиваются в более или менее изученном ребенком и уже освоенном им мире делают произведения понятными даже малышу, но и развивают его воображение. Автор старается опираться на уже встречавшиеся детям ситуации: разговор по телефону («Телефон»), катание на каруселях («Телефон»), спасение мухи, попавшейся в паутину («Муха-Цокотуха»), нежелание ребенка умываться («Мойдодыр») и т. д. Однако на основе этих небольших сюжетов Чуковский выстраивает целые картины, подключая выдумку и фантазию. По телефону звонят и крокодил, и газели, и зайчатки, досаждающие главному герою нелепыми, но смешными сообщениями; муху освобождает доблестный рыцарь – смелый комарик, отсекая пауку-злодею голову; за поимку и усмирение таракана назначена сказочная награда – лягушки и еловая шишка.

Кроме того, писатель наделяет своих героев такими чертами характера, какие есть у адресата сказок, – любопытство, доброта, желание победить зло, но и проказливость, эгоцентричность, лень. Не случайно романтически-положительный герой сказки Чуковского (как правило, совершающий подвиг и спасающий кого-либо – Комарик, Воробей, Ваня Васильчиков, Бибигон и др.) близок маленькому читателю, так как он так же мал, слаб физически, но способен бросить вызов страшной силе и победить ее своими доблестью и отвагой. Таким образом, художник не только приближает героя к ребенку, но и формирует соответствующий времени героический идеал, что достигается при помощи персонификации добрых и злых сил.

Так, например, в «Мухе-Цокотухе» портрет героини определяется яркой, красивой деталью – «позолоченное брюхо», а антигерой маркируется иначе: нет портретной детали, но автор характеризует персонажа через действие, поведение, что выражается посредством глаголов:

Хочет бедную *убить*,
Цокотуху *погубить*.

Поступок характеризует и его антипода – Комарика. В данном случае глаголы движения передают быстроту, четкость, ловкость героя, что свидетельствует о храбрости и отваге Комара:

*Подлетает к Пауку,
Саблю вынимает
И ему на всем скаку
Голову срубает!*

Продолжая традиции фольклора и литературы XIX в., Чуковский использует принципы антропоморфизма, очеловечивает и наделяет индивидуальным характером не только животных и насекомых, но и домашние предметы, кухонную утварь («Мойдодыр», 1923, «Федорино горе», 1926). Но они если и совершают какие-либо поступки, то это лишь ответная реакция на действия людей:

*Утюги бегут покрякивают,
Через лужи, через лужи перескакивают.
А за ними блюдца, блюдца –
Дзынь-ля-ля! Дзынь-ля-ля!
Вдоль по улице несутся –
Дзынь-ля-ля! Дзынь-ля-ля!
(«Федорино горе»)
И сейчас же щётки, щётки
Затрещали, как трещотки,
И давай меня тереть,
Приговаривать ...*

(«Мойдодыр»)

Для Чуковского важна довольно сложная классификация «живых/неживых» субстанций, которая опирается на реальное представление о мире. Ребенок интуитивно понимает, что самое «живое» существо – человек (Ваня Васильчиков, Таня и Ваня, Лена и Тата и т. д.). У лилипута Бибигона, необычного человечка, появляются черты и свойства игрушки. Животные, как правило, символизируют какую-либо одну черту характера человека или персонифицируют социальный тип, а предметы, посуда еще дальше отдаляются от живой природы человека. Несмотря на яркую образность, роль этих персонажей вторичная, вспомогательная.

Продолжая традиции басни и народной сказки о животных, Чуковский под маской зверей выводит определенные типы: деспота-самозванца («Тараканище»), храброго спасителя (Комарик из сказки «Муха-Цокотуха»), возмутителя спокойствия (Крокодил из «Краденого солнца») и т. д., а также наделяет своих героев-животных челове-

ческими чертами характера. И трусость, и храбрость, и лень, и жестокость, и жадность – все качества, которые свойственны людям, представлены в сказках этого писателя. Художник представляет на суд маленького ребенка и более сложные ситуации, но при этом четко расставляет акценты. Так, К. Чуковский возмущен предательством гостей в самый трудный для Мухи-Цокотухи момент и убожеством «зубастых» и «клыкастых» хищников, покоровшихся «козявочке» – Таракану; восхищен силой Медведя, спасшего солнышко, храбростью маленького Комарика; насторожен «разумом» зайныки, не пожелавшего принять участие в общем веселье и поменяться своим голосом с кем-либо («Путаница»).

Однако у писателя нет единой *маски* для его героев – животных, как в народной сказке или басне. Если в фольклорной традиции лиса всегда хитрая, заяц – трусливый, медведь – глупый, то у Чуковского нет строгой связи между животным и определенным качеством характера.

Например, во многих сказках К. Чуковского действующим лицом является Крокодил. В «Тараканище» и в «Краденое солнце» Крокодил – отрицательный персонаж. Он трус, который не хочет бороться с маленьким, но страшным Тараканом, или эгоист, который проглотил солнце. Но Крокодил может выступить и в качестве положительного героя. В «Мойдодыре» он заставляет ребенка умыться, а в «Бармалее» спасает детей и доктора Айболита. В «Крокодиле» же этот герой сочетает как положительные черты характера, так и отрицательные. Он нарушает общие правила поведения («Папиросы курил, по-турецки говорил»), глотает городского и Барбоса и даже ведет из Африки звериные полки в Петроград. Вместе с тем он показан любящим, но строгим отцом, заботливым мужем, радушным хозяином.

Характерной особенностью произведений Чуковского является их кажущаяся *неполитичность*, хотя «второй смысл», обращенный ко взрослому, в каждом произведении Чуковского есть. Так, еще в 1923 г. писатель заговорил о власти тирана и о причинах его силы: «Мы врага бы на рога бы. Только шкура дорога, и рога нынче тоже не дешево». Все пасуют перед мнимым превосходством и самовосхвалением «жидконогой козявочки – букашечки», которая в глазах обывателей превращается в «тараканище». Ему может противостоять индивидуальность (воробей), но не масса. Лишь смелость, храбрость способны бросить настоящий вызов злу. Особенно ярко «второй пласт» выявляется в самой первой сказке К. Чуковского – «Крокодил». Именно здесь рождается подлинное открытие К. Чуковского – *сатиричность* детской литературной сказки. Основным приемом становится пародия, которая в данном произведении многофункциональна. Текст сказки органично вобрал в себя ритм, словесные конструкции, инто-

нации известных творений классической русской литературы. Это, скорее, ассоциативная игра со взрослым читателем или подготовка малыша к будущему восприятию серьезной литературы. Элементы пародии заключены и в образах главных героев, которым нельзя дать однозначную характеристику. Ваня Васильчиков – и быллинный богатырь, побеждающий «кроважадную гадину», спасающий петроградцев и освобождающий зверей из зоосада, и просто храбрый малыш – обладатель игрушечной сабли, «он без няни гуляет по улицам». Не случайно и крокодил одновременно и жертва разнузданности толпы, и «кроважадная гадина», и предводитель зверей, ведущий их в бой и при этом повторяющий наполеоновский жест («скрестивши руки на груди»).

Время диктовало свои условия и в других случаях. Так, сказка «Бармалей» написана в 1925 г., когда весьма актуальной была проблема перевоспитания людей и формирования нового человека. Художник завершает рассказ об африканских приключениях Тани и Вани сообщением о чудесном превращении злого Бармалея в доброго друга детей. Идеи перевоспитания характерны и для сказок «Федорино горе» и «Мойдодыр», в которых автор использует различные виды игры с маленьким читателем или слушателем.

Процессы развития ребенка совершаются преимущественно в движении и в *игре*. Игра развивает малыша, обогащает знаниями, помогает приобрести некоторый опыт. Кроме того, это еще и источник удовольствия. Именно поэтому такое большое значение придают детские писатели игровому характеру своего стиха. Очень развито игровое начало и в сказках К. Чуковского. Так, в «Мойдодыре» герои – вещи убегают от маленького грязнули, в «Бармалее» Таня и Ваня играют с животными: «Оседлали носорога, покаталися немного», «со слонами на ходу поиграли в чехарду» и т. д. Активно использует Чуковский и ролевою игру, маркируя ее в зависимости от пола ребенка. Например, мотивы героической борьбы, защиты слабых характерны для мальчишеских игр («Крокодил», «Бибигон», «Краденое солнце» и др.). Девочек же больше интересует игра в «дочки-матери» и другие.

Практически каждая сказка Чуковского содержит элемент традиционной детской игры. В сказке «Муха-Цокотуха» воспроизводятся ролевые игры в куплю-продажу повседневных предметов, в магазин, чаепитие-угощение. Сказка «Путаница» же создана полностью при помощи перевертышей, в которые дети с удовольствием играют.

В сказке «Тараканище» используется традиционная игра в транспорт:

Ехали медведи
На велосипеде.
А за ними кот

Задом наперед.
А за ним комарики
На воздушном шарике.
А за ними раки
На хромой собаке.
Волки на кобыле,
Львы в автомобиле.
Зайчики в трамвайчике,
Жаба на метле.
Едут и смеются,
Пряники жуют.

(«Тараканище»)

В сказке «Айболит» реализуется одна из самых распространенных детских игр – игра в доктора.

И пришла к Айболиту лиса:
«Ой, меня укусила оса!»
И пришел к Айболиту барбос:
«Меня курица клюнула в нос!»

(«Айболит»)

В сказке «Федорино горе» фигурируют любимые игрушки девочек, с которыми они могут играть часами: посуда.

Дети с удовольствием играют не только различными предметами, но и словами и даже звуками. *Словесная речевая игра* занимает почетное место в детской игротеке.

Чуковский обращает внимание на то, что ребенок особенно гениален в словообразовании. Писатель подошел к важному пониманию сущности формирования детской речи как к отражению внутренней психической деятельности. Детская речь, ее особенности напрямую связаны с формированием человеческой личности и характера ребенка. Именно детская речь играет, с точки зрения К. Чуковского, ключевую роль в общем психологическом развитии ребенка. Сходным путем в исследовании речи ребенка шел В. Штерн, автор оригинальной теории интеллектуального развития речи, согласно которой практическое овладение родным языком идет на уровне постижения общей языковой действительности и оторвано от реально-предметной деятельности. Ребенок сам открывает законы языка, а не номинирует лишь отдельные предметы. Такой подход к детской речи обусловил яркие оригинальные лингвистические опыты, которые писатели могут предложить маленькому ребенку, усиливая его аналитическую языковую деятельность. Ребенок не знает многих слов, но когда в разговоре необходимо употребить незнакомое слово, он пытается его

объяснять другими словами или придумывает свой вариант (бес-смертник – непогибник, молоток – колоток и так далее). Чуковский так же, как ребенок, придумывает новые слова, более точные названия («Айболит», «Мойдодыр»).

Его необычные словосочетания близки к восприятию языка у детей. Он смело играет в различные лингвистические игры, уча и забавляя ребенка. В стихах поэта звуки – живая русская речь, его стихи отличаются богатой рифмой, динамичным ритмом, легко читающейся, поющей лексикой. Чуковский знакомит ребенка с широкими возможностями русского языка. Он не только представляет все синонимическое богатство родной речи, но и разнообразные грамматические формы русского литературного языка.

Так, в сказке «Айболит» глагол «лечить» предстает во всевозможных формах: «лечиться», «излечит», «вылечил», «лечил» и так далее, а в сказке «Бармалей» представлены вся парадигма склонения существительного «Африка» с разными предлогами: «по Африке», «на всю Африку», «в Африку», «в Африке» и так далее. Таким образом, дети могут запомнить не только новые слова, но и грамматические формы русского языка без особого труда.

В игре со словом писатель использует довольно широкий арсенал фольклорных жанров, исстари входящих в арсенал детских игр. Это считалка, поговорка, перевертыш, скороговорка и т. д. Но очень органично вписываются в произведения К. Чуковского его собственные наработки: авторская динамичность стиха, оригинальная строфика и т. д. Все это помогает создать эффект радостного движения, веселой пляски, детского праздника. Талант художника помогает Чуковскому самому стать автором крылатых слов («слониха читает», «ох, нелегкая эта работа – из болота тащить бегемота» и т. д.).

Скороговорка – знакомый ребенку и любимый им жанр, полезный для развития речевого аппарата, активно вводится Чуковским в его произведения. Так, скороговорочный характер стиха мы видим и в сказке «Бармалей»:

Выходила к ним горилла,
Им горилла говорила,
Говорила им горилла,
Приговаривала...¹,

и в «Айболите»:

¹ Чуковский К. И. Любимые стихи. М., 1997. С. 57. Далее стихотворения К. Чуковского цитируются по этому изданию с указанием страницы.

Вот и Гиппо, вот и Попо,
Гиппо-попо, Гиппо-попо!
Вот идет Гиппопотам...

(с. 50)

и других.

Произнося эти непростые слова, малыш приобретает артикуляционные навыки, учится правильно и чисто произносить слова, причем делает это невольно, играя.

Ритм большей части стихов Чуковского родствен ритму *считалки*. Считалка сопровождает практически все игры детей, являясь их непременным атрибутом. Она имеет особую стихотворную форму, имитирующую тактовый музыкальный ритм.

Например, народная считалка выглядит так:

Раз, два, три, четыре, пять –
Вышел зайчик погулять.
Вдруг охотник выбегает,
Прямо в зайчика стреляет.
Раз, два, три, четыре, пять –
Выходи, тебе искать.

Чуковский использует формальные принципы и признаки считалок и включает их в свои произведения, вызывая у ребенка ассоциацию с увлекательной игрой.

Моем, моем трубочиста,
Чисто, чисто, чисто, чисто!
Будет, будет трубочист
Чист, чист, чист, чист!

(с. 27)

Соединяя ритм считалки с таким жанром, как *дразнилка*, Чуковский пишет стихотворение «Барабек» (из цикла «Английские народные песенки»):

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

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

(с. 228)

Из фольклорных традиций Чуковский заимствует такой жанр, как *перевертыши*. Это, пожалуй, наиболее любимый детьми жанр. Сами дети прекрасно понимают вздорность перевертышей и радуются тому, что поняли, разгадали их нелепость. Чуковский перенес перевертыши в литературную сказку. Особенно ярко они заблистали в сказке «Путаница»:

Замяукали котята:
«Надоело нам мяукать!
Мы хотим, как поросята,
Хрюкать!»
А за ними и утята:
«Не желаем больше крякать!
Мы хотим, как лягушата,
Квакать!»
Свинки замяукали:
Мяу! Мяу!
Кошечки захрюкали:
Хрю! Хрю!

(с. 110)

Одной из особенностей произведений Чуковского является активное *включение голоса автора-рассказчика в повествование*. Это исключено в народной сказке и почти не встречалось у писателей-сказочников, предшественников Чуковского. Но все же за этим нововведением кроется традиция. Личностное отношение автора к героям и событиям формирует у ребенка четкие представления о добре и зле, о справедливости, заставляет верить в реальность рассказанной истории, а, следовательно, принимать авторские оценки и соглашаться с его выводами. Возникает самый настоящий диалог между писателем и ребенком, разговор откровенный и доверительный. Автор сообщает о проделках Бибигона:

Глядите: он скачет верхом на утенке
С моим молодым петухом вперегонки.

(с. 168)

...
Но если б вы знали, какой безобразный,
Дрожащий и мокрый,
И жалкий, и грязный,

Всклооченный, еле живой,
Предстал он тогда предо мной!

(с. 186)

Автор может отвечать на звонки разным животным («Телефон»). Мягкий, озорной голос юмориста и сатирика четко расставляет акценты: маленький и слабый герой побеждает великанов и силачей, которые держат в страхе всю округу: маленький воробей единственный не испугался Тараканища:

Взял и клюнул Таракана –
Вот и нету великана.

(с. 21)

Самое маленькое насекомое – комарик – справляется с пауком.

Чуковский использует уменьшительно-ласкательные и увеличительные суффиксы для маркирования героев. Например: комаркомарик, Ваня-Ванечка, а Бибигона называют герои-внучки автора Бибой, Бибочкой, Бибигулей, Бибом, Бибигончиком, Бибишкой.

Голос автора-повествователя заставляет читателей не только радоваться победе над страшными и антипатичными героями, но и смеяться над более или менее нейтральными персонажами, над их трусостью (гости Мухи-Цокотухи, звери в сказке «Тараканище» и т. д.).

Благодаря авторскому юмору, сами того не замечая, дети воспринимают определенные моральные правила. Не всегда дети с удовольствием «умываются по утрам и вечерам», но под воздействием сказки Чуковского они включаются в интересную игру и осознают, что умываться, купаться, мыться – такое же проявление радости, как и плясать, танцевать, прыгать.

Да здравствует мыло душистое,
И полотенце пушистое,
И зубной порошок,
И густой гребешок!

Форма традиционной басенной морали пришлась как нельзя кстати. Ребенок не просто усваивает четкий ритмический рисунок стиха, задорный ритм, но и дидактическую суть поэмы, выраженную предельно ясно и доходчиво для детского сознания. Басня сопрягается с другим жанром – одой. Чуковский слагает гимн средствам гигиены и воде:

В ванне, и в бане,
Всегда и везде –
Вечная слава воде!

(с. 31)

Присутствие образа автора делает сказки еще более реальными, интересными и смешными, придает динамичность и увлекательность повествованию.

В сказках Чуковский использует практически весь арсенал фольклорных жанров, во многом их творчески перерабатывая. Писатель привлекает фантазию, воображение и собственные открытия, которые были результатом его наблюдений над формированием психологии ребенка и развитием его речи.

Применяя свои теоретические посылки на практике, Чуковский создает такие сказки, которые доступны и понятны самым маленьким его читателям и слушателям.

Сказка Чуковского выполняет одновременно разные *функции*: она развлекает малыша, сообщая ему, к примеру, о путешествии посуды, ушедшей от хозяйки-грязнули, о приключениях Крокодила или Айболита. Сказка Чуковского учит наблюдательности (поведение животных и насекомых в момент опасности: «Бармалей», «Муха-Цокотуха», «Тараканище»); знакомит с речью разных животных – «Путаница» и т. д.). Кроме того, сказка имеет воспитательное значение: учит умываться, жить в чистоте и опрятности, аккуратно пользуясь хозяйственными предметами («Федорино горе», «Мойдодыр»), утверждает этические нормы – не быть эгоистом, а думать о других («Краденое солнце»); с добротой общаться с другими людьми и заботиться о маленьких и слабых («Приключения Бибигона», «Айболит»); смело бороться со злом («Тараканище», «Крокодил») и т. п.

Не только слово, но и традиционные средства художественной выразительности стиха у Чуковского вовлечены в игру с ребенком. Так, использование звукоподражательных слов приближает произведения Чуковского к живой разговорной речи, понятной для малыша и интересной ему:

Разве это великан?
(Ха-ха-ха)
Это просто таракан!
(Ха-ха-ха)

(«Тараканище», с. 19)

К. Чуковский широко использует тропы, благодаря которым дети легко представляют себе ситуацию. Яркие, доступные детскому пониманию сравнения создают объемные хорошо знакомые ребенку образы. К примеру, мыло

И юлило, и мылило,
И кусало, как оса.

(с. 27)

Стихи этого поэта обладают особой музыкальностью, которую создают не только частотное употребление гласных звуков, но и ритм, рифма и, в частности, повтор:

Чудо, чудо, чудо, чудо
Расчудесное!

(«Чудо-дерево», с. 32)

«Бармалей, Бармалей, Бармалей!
Выходи, Бармалей, поскорей!
Этих гадких детей, Бармалей...»

(«Бармалей», с. 60)

У Чуковского есть два типа повторов. Первый – это простой, обыкновенный словесный повтор, как в данном примере. Второй – смысловой повтор однородных конструкций:

Давайте же мыться, плескаться,
Купаться, нырять, кувыркаться
В ушате, в корыте, в лохани,
В реке, в ручейке, в океане,
И в ванне, и в бане...

(«Мойдодыр», с. 31)

Данный смысловой повтор служит не только средством создания определенного ритма, музыкально организует строфу, но и выполняет познавательную функцию: ребенок узнает слова, связанные с водой. Призыв «давайте же мыться, плескаться...» настраивает детей на увлекательную игру, в которую должно превратиться обыкновенное купание. Смысловой повтор также способствует увеличению словарного запаса ребенка, выстраивает целый синонимический ряд.

Музыка, громкий звук, мелодия сопрягаются у Чуковского с темой праздника. Для ребенка радость и счастье – это абсолютно неизбежная норма жизни. Он постоянно пребывает в состоянии праздника, радости, веселья. И само слово «радость» – любимое слово Чуковского. В его стихах это слово многократно повторяется и звучит празднично, забавно и весело:

Рады, рады, рады
Светлые березы,
И на них от радости
Вырастают розы.
Рады, рады, рады
Темные осины,

И на них от радости
Растут апельсины.

(«Радость», с. 214)

Как правило, счастливым концом сказки у Чуковского является шумное веселье, праздничная музыкальность. Например, в «Мухе-Цокотухе» в конце сказки после победы Комара над злым пауком начинается именинно-свадебный праздник:

Музыканты прибежали,
В барабаны застучали.
Бом! Бом! Бом! Бом!
Пляшет Муха с Комаром.

(«Муха-Цокотуха», с. 11)

В сказке «Тараканище» звери не только радуются чудесному избавлению от чудовища, но и прославляют героя:

Ослы ему славу по нотам поют,
Козлы бороною дорогу метут,
Бараны, бараны
Стучат в барабаны!
Сычи-трубачи
Трубят!
Грачи с каланчи
Кричат!
Летучие мыши
На крыше
Платочками машут
И пляшут.

(«Тараканище», с. 21)

Чуковский не переставал удивлять своих современников смелыми экспериментами в стихе.

Для того чтобы ребенок мог легко запомнить стишок и не пугал слова из строчки, Чуковский использует точную смежную или перекрестную рифму. Этому правилу писатель старается следовать во всех своих сказках:

А за ними вдоль забора
Скачет бабушка Федора:
«Ой-ой-ой! Ой-ой-ой!
Воротитесь домой!»

(«Федорино горе», с. 80)

«Забора» – «Федора», «ой-ой» – «домой» – рифма смежная.

Я – Великий Умывальник,
Знаменитый Мойдодыр,
Умывальников Начальник
И мочалок Командир!

(«Мойдодыр», с. 26)

«Умывальник» – «начальник», «Мойдодыр» – «командир» – рифма перекрестная.

Он также использовал возможности внутренней рифмы, которая придавала его стиху звонкую выразительность:

а) Повторение одного и того же слова в разных строчках:

В Африке разбойник
В Африке злодей,
В Африке ужасный
Бар-ма-лей!¹

(«Бармалей», с. 54)

б) подхваты:

И каждого гоголем,
Каждого моголем,
Гоголем-моголем,
Гоголем-моголем,
Гоголем-моголем потчует.

(«Айболит», с. 49)

в) Внутренняя рифмовка слов внутри одной строки:

Да-да-да! У них ангина,
Скарлатина, холерина,
Дифтерит, аппендицит,
Малярия и бронхит!

(«Айболит», с. 39)

г) Парная рифмовка двух частей одной строки с другой строкой:

Рады зайчики и белочки,
Рады мальчики и девочки.

(«Краденое солнце», с. 99)

¹ Слово «Бармалей» – блестящая находка Чуковского – оно полнозвучно и вполне отвечает желанию автора представить героя-злодея неискушенному читателю. Прогуливаясь с художником Добужинским по Петербургу, Чуковский обнаружил интересное название – «Бармалеева улица». Так герой получил оригинальное имя.

Таким образом, используя различные возможности внутренней рифмы, художник стремится к многообразию своего стиха, к большей его живости и подвижности.

Исследователи выделяют еще одну особенность строфы Чуковского, точнее, его поэтическое открытие. Я. Сатуновский назвал этот феномен *Корнеевой строфой*¹. Суть этого феномена заключается в том, что строки в строфе не состоят из определенного постоянного числа слогов. Выделяется последняя строка, где 6–7-сложные стихи заменены 11–12-сложными. Как это ни удивительно, последняя выделяющаяся строка гармонирует с предшествующим текстом, но и отличается от него как ритмически, так и на смысловом уровне. Эту особенность подмечает Ю. Буртин: «...вопреки всем обычаям стихотворства после двух, трех парно зарифмованных двустиший висит вдруг наподобие слоновьего хобота одна единственная неприкрепленная рифмой строка, раскачивая стих»².

Что же представляет собой эта последняя строка? Зачем понадобилось автору выделять ее? Дело здесь не только в оригинальности ритмики и рифмовки. Эта последняя строчка содержит, как правило, личностное отношение автора к тому, о чем говорилось во всей строке. Здесь расставляются акценты, подводятся итоги, высказывается авторская оценка:

И какой-то малыш
Показал ему шиш,
И какой-то барбос
Укусил его в нос, –
Нехороший барбос, невоспитанный.
(«Крокодил», с. 118)

– Неужели
В самом деле
Все качели
Погорели? –
Что за глупые газели?
(«Телефон», с. 107)

Автор характеризует барбоса или газелей. Это «корнеева» строка несет большую смысловую нагрузку, она может подводить итог всей фразе:

А слониха-щеголиха
Так отплясывала лихо,

¹ Сатуновский Я. Корнеева строфа // Детская литература. 1995. №1–2. С. 21.

² Буртин Ю. Очарование свободы // Жизнь и творчество Корнея Чуковского. М., 1978. С. 30–31.

Что румяная луна
В небе задрожала
И на бедного слона
Кубарем упала.
Вот была потом забота
За луной нырять в болото
И гвоздями к небесам приколачивать!

(«Тараканище», с. 21)

Чуковский активно использует прием выделения наиболее значимого слова в отдельную строчку и *разбивку его на слоги* для сохранения ритма. Этот прием впоследствии будут активно использовать члены группы ОБЭРИУ.

Вон акула Каракула
Распахнула злую пасть.
Вы к акуле Каракуле
Не хотите ли попасть
Прямо в па-асть?

(«Бармалей», с. 58)

Таким образом, Чуковский выступает одновременно и как художник, и как педагог. Он предлагает детям забавные, веселые сказки и одновременно урок русского языка и человечности. Когда дети слушают или читают сказку, они приобщаются к правильной русской речи, воспринимают реальный окружающий мир. Это удается Чуковскому благодаря его юмору и знанию детской психологии. Вот в этом прежде всего заключается художественная ценность сказок и стихов К. И. Чуковского.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Заповеди Чуковского для детских поэтов, их использование в собственном творчестве и степень актуальности для других художников.
2. Юмор, сатира, пародия в произведениях К. Чуковского.
3. К. Чуковский – переводчик. Концепция перевода. Автор и переводчик.
4. Жанровое своеобразие сказок К. Чуковского.

Литература:

1. Жизнь и творчество Корнея Чуковского. М., 1978.
2. Лукьянова И. Корней Чуковский. М., 2007.
3. Лупанова И. Полвека. Очерки. М., 1969.
4. Петровский М. Книга о Корнее Чуковском. М., 1966.

§ 2. Владимир Владимирович Маяковский

Яркий, талантливый поэт-футурист, оригинальный драматург **Владимир Владимирович Маяковский** (1893–1930) был среди тех, кто «свою звонкую силу поэта» отдавал не только «атакующему классу», но и литературе для детей. Идеи обновления, рождения нового строя были характерны для Маяковского предреволюционных лет. Он увлечен изучением детского сознания, проводит смелую параллель между сознанием ребенка и обновленной нации. Не случайно после революции он назовет Россию (а точнее уже СССР) «страной-подростком». Эти идеи Маяковского соответствовали, с одной стороны, образу страны-семьи, предложенному литературой соцреализма, а с другой – общей концепции детства, сформулированной серебряным веком. Так, для символистов только ребенок, «причастный тайнам», мог быть носителем высшей истины. Народное сознание воспринималось близким детскому, не совсем развитому.

«Детский» Маяковский начинается с доброго стихотворения «Тучкины штучки», повествующего об играх плывущих по небу облачков. В 1920-е гг. Маяковский обращается к детской литературе уже по несколько иным причинам, причем это обращение полновесно и обширно. Он пишет четырнадцать произведений для детей и подростков, в самых разных жанрах: это и сказки («Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий»), и послание («Товарищу-подростку»), и оригинальная песня («Майская песенка», «Песня-молния», «Возьмем винтовки новые»), и произведения, близкие приключенческому жанру, агитки и речевки и т. д.

В. Маяковский находит много точек соприкосновения между поэзией для детей и взрослых (новый взгляд на мир, восприятие новой эпохи как утра жизни, стартовой площадки для смелых поэтических экспериментов), а также стремится «дать детям новые представления и новые понятия об окружающих их вещах»¹, «внушить детям самые простейшие общественные понятия, делая это как можно осторожнее»². Этим объясняется и выбор тем, и характер используемых приемов, и жанровое своеобразие произведений Маяковского для детей. В отличие от Чуковского, В. В. Маяковский, также стоявший у истоков новой детской литературы, политизирует ее, вовлекая ребенка в незнакомый ему мир новых реалий.

Маяковский приглашает ребенка к важному разговору на актуальные темы, но облакает серьезные вопросы в увлекательную форму

¹ *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 тт. М., 1961. Т. 13. С. 232.

² Там же. С. 234.

игры. Игровой элемент сопрягается у Маяковского со специфически детским взглядом на мир. Только ребенок или поэт способен увидеть облачка на небе в виде фигурок слоников, верблюдика, людей, а солнце – желтым жирафом. Яркая образность, метафоричность, неожиданные сравнения характеризуют стихотворение «*Тучкины штучки*» (1917), которое Маяковский предполагал включить в так и не вышедший сборник «Для детков». В стихотворении реализован прием «подвижных картин», продиктованный самим сюжетом: в небе развертывается целое представление. Динамичность достигается с помощью изображения забавных превращений тучек. Усиливается эта динамика глаголами движения: плыли, пристала, разбежались, спугнула, погналась, растаяли и т. д. Игра Маяковского рифмой как нельзя лучше отвечает установке детского стихотворения на произнесение вслух: тучки-штучки; сжирав-жираф, люди-верблюдик, лонеслоник и т. д.

Послеревolutionный Маяковский видит основную задачу детской книжки в реализации агитационно-дидактической направленности. Неслучайно в 1918 г., планируя выпустить сборник своих произведений «Для детков», хотел включить туда далеко не детские «Сказку о красной шапочке» и «Военно-морскую любовь». Маяковский уходит все дальше от лиричности и наивности «Тучкиных штучек» к дидактике и политической остроте. Сатира и откровенная назидательность – главные свойства поэзии этого художника для детей.

Излюбленным приемом Маяковского оказывается антитеза, на которой строятся такие произведения, как «Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» (1923), «Что такое хорошо и что такое плохо» (1925), «Прочти и катай в Париж и Китай» (1927). Противопоставляются друг другу прошлое и настоящее, персонафицированные в образах Пети Буржуйчикова и пролетария Симы две политические системы (социализм и весь остальной мир), а также индивидуальные человеческие качества: аккуратность, трудолюбие, смелость, которые гармонируют с ясным солнечным днем («Солнце в целом свете»), и неряшливость, драчливость, трусость, ассоциирующиеся с непогодой. Примечательно, что каждому отрицательному явлению в стихотворении «Что такое хорошо и что такое плохо» противостоит положительное. Но в один ряд выстроены конкретика (ребенок, у которого «грязь... на рожице», драчун и чистюля, маленький смельчак), абстрактные явления (ветер, град и «солнце в целом свете») и социальные аспекты (осуждаемый октябрятками неряха и трудолюбивый прилежный ученик). Таким образом, на различных уровнях решается одна из важных философских проблем. Идея автора выражена предельно ясно: силы добра и справедливости, но-

вые положительные явления должны победить. Не случайно голос автора-повествователя так дидактичен:

Помни
это
каждый сын.
Знай
любой ребенок:
вырастет
из сына
свин,
если сын –
свиненок¹.

Ключевые слова («помни», «знай», «вырастет», «свин», «свиненок») вынесены в отдельные строки.

Сатирично заострены и гиперболизированы откровенно отрицательные образы Пети Буржуйчикова и Власа Прогулкина. При создании образа Пети Маяковский активно использует гиперболу, переходящую в гротеск. Так, Петя

Запустил в конфеты горсти
И отправил в рот для скорости.
Ел он, ел
и еле-еле
все прикончил карамели...
И сожрал по сей причине
все колбасы и ветчины...
Все консервы Петя ловкий
скушал вместе с упаковкой...
Без усилий
и без боли
съел четыре пуда соли...
Слопал гири и весы...
Пузу отдыха не дав,
вгрызся он в железный шкаф.
Шкаф сжевал
и новый ищет...

(с. 195–196, т. 6)

¹ Маяковский В. Собр. соч. в 12 тт. М., 1978. Т. 6. С. 203. Далее произведения В. Маяковского цитируются по этому изданию с указанием страницы и тома.

Петя – средоточие отрицательных качеств: обжора, ленивец, жадина, грязнуля, драчун, кроме того, он еще и «угнетатель... зверячий». В итоге создается гротесковая ситуация – под грузом грехов уничтожаются человеческие качества: ребенок превращается в вещь, его милиционер отправляет как посылку домой:

...Петю взял,
вчетверо перевязал,
затянул покрепче узел,
поплевал ему на пузо...
вывел адрес без помарки.
Две
на зад
наклеил марки,
а на нос
– не зря ж торчать! –
сургучовую печать.

(с. 191–192, т. 6)

Наказание Пети тоже гротескное – он лопается от переедания как воздушный шар. Таким образом, уходящий класс постепенно теряет человеческие качества и вымирает. Позиция Маяковского четко прописана не только в проблематике, соотношении сил и противопоставлении пролетария буржую. Маяковский использует яркие языковые средства. Так, маркированные поступки Симы воспроизведены с помощью нейтральной лексики, открыто обозначена и авторская позиция. Поступки Пети явлены иначе. Поэт использует вульгаризмы («слопал», «пузо», «зад» и т. д.), перечислительную интонацию, выстраивает синонимический ряд из самых разнообразных несъедобных предметов, чтобы показать жадность своего героя, презрительное отношение к нему других.

Характер человека, по Маяковскому, напрямую связан с его социальным происхождением. Если Петя плох прежде всего потому, что он буржуй, то Сима – «храбрый, добрый, сильный, смелый! Видно – красный, а не белый» (с. 194).

Лодырничество в детстве влечет за собой мелкие грехи – прогулы в школе, обман родителей, но во взрослом состоянии – это гибель для человека:

С горя
Влас
торчит в пивнушке,
мочит
ус
в бездонной кружке...

(«История Власа – лентяя и лоботряса», с. 216, т. 6)

И здесь зафиксирована деградация человека – Влас превращается в грязного и оборванного борова. Таким образом, не только происхождение, но и собственное поведение может погубить человека.

Детская поэзия Маяковского во многом предопределила характерный для русской литературы 1930-х гг. взгляд на СССР. Страна Советов – центр политической карты мира: «Начинается земля, / как известно, от Кремля. / За морем, / за сушею – / коммунистов слушают» (с. 224, т. 6). Довольно активно используется образ страны-семьи, большого и дружного коллектива, преимущественно трудового, где все роли четко распределены. Материнское начало воплощено в образе Родины-республики: «Моя / большая мама – / республика моя» (с. 240, т. 6). Отцовское начало берет на себя рабочий класс: «У нас большой папаша – / стальной рабочий класс». Партия выполняет роль пионерского вожатого: «У нас / один вожатый – / товарищ ВКП» (с. 241, т. 6). Дети советской страны – большой пионерский отряд. Окружающий страну мир разделен надвое – худые, бедные пролетарии – братья и сестры, которых приглашают на пионерский костер, и – толстые, «с пузом» буржуи – «акулы». В 1927 г. Маяковский говорит о неизбежности будущей войны с этим враждебным миром: «Когда / война-метелица / придет опять...» и даже о том, что, возможно, и Советский Союз начнет войну («И если двинет армии / страна моя...», с. 230, т. 6). Можно увидеть и довольно популярную в то время идею о том, что наша страна не только находится во вражеском окружении, но врагов много и внутри страны, враг везде: «бесшумною разведкою – / тиха нога – / за камнем / и за веткою / найдем врага» (с. 231, т. 6). Таким образом, «Возьмем винтовки новые...» (1927) – не просто призыв к романтической игре в «войну», а способ воспитания бдительности, осторожности, готовности к войне, к подвигам, к отпору врагу.

В. Маяковский выходит со своей концепцией детства. Автор делает ставку на единый стройный детский коллектив, «мы» в хорошем смысле этого слова. У него общие задачи и интересы – вырасти достойными гражданами своей страны, взрослеть интересно, в игре и познании мира. Эти идеи Маяковский развивал в статье «А что вы пишете?» (1926), в беседе с корреспондентом газеты «Прагер пресс» в апреле 1927 г. в Праге, в интервью корреспонденту варшавской газеты «Эпоха» и др. 1920-е гг. он воспринимал как детство и юность своей страны, символом которой становится цветущая яркая весна. В «*Майской песенке*» (1928), в «*Песне-молнии*» (1929) весна календарная сопряжена с весенним состоянием духа, присущим юной пореволюционной стране. Революция ассоциируется с обновлением не только советской страны, но и земли в целом:

Растем от года к году мы,
смотри,
земля-старик, –
садами
и заводами
сменили пустыри.

(«Песня-молния», с. 240, т. 6)

В свою очередь ребенок, особенно подросток, должен с детства принимать активное участие в строительстве новой жизни. А политизация жизни, провоцирующая раннее вовлечение ребенка в решение общественных проблем, помогает с детства выбрать соответствующий требованиям времени путь:

Мы сомкнутым строем
в коммуну идем
И старые,
и взрослые,
и дети.
Товарищ подросток,
не будь дитем,
а будь –
борец
и деятель!

(«Товарищу подростку», с. 242, т. 6)

Однако шумиха, бюрократизм, организационная безалаберность в пионерских рядах настораживали поэта. Маяковский «детский», как и «взрослый» Маяковский, отрицают бюрократизм и формализм, резко осуждают его:

Товарищ,
пионерских дел
не забывай
за птичьими.

(«Мы вас ждем, товарищ птица,
отчего вам не летится?», с. 219, т. 6)

Однако основная тема стихов Маяковского для детей – *тема труда*. Маяковский вместе с ребенком-читателем наблюдает за работой на маяке («*Эта книжечка моя про моря и про маяк*», 1926), на глазах ребенка создается чудесная игрушка – лошадка, помимо этого Маяковский дает представление малому ребенку о «коллективном характере труда». «Тут я пользуюсь случаем, чтобы объяснить ребенку, сколько людей должно было работать, чтобы изготовить такого коня, – допустим: столяр, художник, обойщик» (с. 456, т. 6). Художник гнев-

но осуждает тунеядца и лоботряса, судьба которого весьма плачевна («История Власа – лентяя и лоботряса», 1926). Поэт представляет целую галерею профессий, кратко и точно характеризует их, выделяя особенности той или иной профессии и акцентируя внимание на результатах труда в стихотворении 1926 г. «Кем быть?»: «сделали вот столько / стульев и столиков!» (с. 234, т. 6). Это было особенно важно, так как стихотворение «Кем быть?» было написано Маяковским в противовес немецкой детской книжке о выборе будущей профессии «Кем я должен стать?». Разница заметна уже в заглавиях обеих книг. Немецкое издание «сулило благополучное процветание и талеры. На одной из картинок удачливый коммерсант жадно считает свои «честно заработанные» деньги. Полистав книжку, Маяковский сказал: «Мм-да! ... Густо, ничего не добавишь! Сделано, как им надо. А нам нужно совсем иное» (с. 457, т. 6). Поэт проводит не только экскурсию по рабочим местам (профессии выбраны в основном рабочие – столяр, плотник, токарь, строитель, кондуктор, шофер, матрос, хотя есть и «интеллигентные»: инженер, доктор, пилот), но и показывает их насущность. Дабы заинтересовать ребенка, в стихотворении восстановлены процессы того или иного трудового действия, причем акцент сделан на праздничности той или иной деятельности:

Кондукторам
езда везде.
С большою сумкой кожаной
ему всегда,
ему весь день
в трамваях ездить можно.

(с. 237, т. 6)

...
Фырчит машина скорая,
Летит, скользя,
хороший шофер я –
сдержать нельзя...
Е-
дем,
ду-
дим:
С пу-
ти
уй-
ди!

(с. 238, т. 6)

...
У меня на шапке лента,
на матроске
якоря...
Сдавайся, ветер вьюжный,
сдавайся, буря скверная,
открою
полюс
Южный,
а Северный –
наверное.

(с. 239, т. 6)

Зафиксирована не только радость от собственной деятельности, но и гордость за результаты собственного труда. Маяковскому важно было также подчеркнуть коллективный характер труда и его необходимость в современных условиях, поэтому так органично вписывается «детское» творчество Маяковского в актуальную в то время художественную концепцию строительства общепролетарского дома, которая в литературе для взрослых реализовалась в произведениях А. Платонова, Е. Замятина, Ю. Олеши и др. У Маяковского же эта проблема заявлена в ином ключе – это яркий и весомый результат деятельности многих людей:

Хороший дом,
большущий дом
На все четыре стороны,
и заживут ребята в нем
удобно и просторно.

(с. 235, т. 6)

Даже неромантический, тяжелый каждодневный труд рабочего достоин быть опозитизированным. Так, служитель на маяке превращается в положительный идеал для ребенка. Его тяжелая работа –

Труд большой рабочему –
простоять всю ночь ему.
Чтобы пламя не погасло,
подливает в лампу масло.
И чистит
исключительное
стекло увеличительное...

(с. 211, т. 6)

оказывается чрезвычайно нужной морякам, спасает от кораблекрушений. Однако Маяковский не ограничивается единичным случаем, а

пытается придать создаваемому образу характер всеобщности. Для этого художник выбирает яркий финал *стихотворения* «*Эта книжечка моя про моря и про маяк*» (1926) и придает аллегорический характер метафорическому обобщению – призыву:

Дети,
будьте как маяк!
Всем,
кто ночью плыть не могут,
освещай огнем дорогу.

Сама жизнь Маяковского оказывается верной этому принципу. Он с гордостью носил «звание» маяка, именно так называли его современники. Такое же почетное «звание» получит в итоге герой поэмы С. В. Михалкова «Дядя Степа».

Довольно активно использует Маяковский тему путешествия: это и путешествие вокруг земного шара («*Прочти и катай в Париж и Китай*», 1927), и прогулка по Москве («*Гуляем*», 1925), своеобразная экскурсия по рабочим мастерским («*Конь-огонь*», 1927) и посещение «звериков» («*Что ни страница, – то слон, то львица*», 1926). В этом стихотворении 1926 г. реализовалось повышенное внимание Маяковского к художественному оформлению книги. Дана прямая апелляция к картинке:

Льва показываю я,
посмотрите нате...
Всех прошу посторониться,
разевай пошире рот, –
для таких мала страница,
дали целый разворот.

Каждые несколько строк требуют яркой конкретной картинки:

Этот зверь зовется лама.
Лама дочь
и лама мама.
Маленький пеликан
и пеликан-великан.

(с. 208, т. 6)

Это произведение отличает тонкий юмор, необычные сравнения:
впереди на морде хвост
под названьем «хобот»!;
даже ихнее дитя
ростом с папу нашего

и т. д., оригинальные социальные характеристики зверей:

лев теперь не царь зверья,
просто председатель;
...он в работе круглый год –
он,
верблюду,
рабочий скот.

(с. 208–209, т. 6)

Объединяет практически всех героев стихотворения «мысль семейная», что делает их ближе даже маленькому ребенку, который и сам воспитывается в семье: «слон, слониха и слонишки», «лама дочь и лама мама», «жирафенок» и «жирафа-мать» и т. д.

Таким образом, экскурсия по импровизированному зоопарку превращается в веселую познавательную и увлекательную игру для маленького читателя или слушателя, рассматривающего картинку.

Приглашая ребенка на экскурсию, Маяковский пытается взглянуть на все глазами умного, внимательного, любознательного малыша, но скорректировать этот детский взгляд авторскими выводами, осложненными социальными проблемами. Показательным в этом плане может быть, в частности, стихотворение «Гуляем». Наивный взгляд ребенка, скользящий по окружающему его пространству, выхватывает самое разное и может поставить в один ряд явления разновеликие (к примеру, красноармеец, Московский Совет и кот), он же отмечает основную характерную особенность того или иного персонажа: красноармеец с ружьем, в Моссовете дяди, кот умывается, буржуй толстый, брюхатый и т. д. А авторский взгляд более внимателен, он выполняет объяснительную функцию, четко расставляет акценты: ружье красноармейцу нужно, чтобы «защищать и маленьких и больших»; дяди в Моссовете заботятся «о том, чтоб счастливо жили дети» (с. 204, т. 6); кот любит чистоту, а буржуй «любит, чтоб за него работал другой» (с. 206, т. 6). Авторский взгляд тоже отличается наивностью и односторонностью, но это прямой диалог с маленьким адресатом, которому необходимо дать нужную социальную установку. Неслучайно каждому отрицательному явлению (неаккуратность собаки, глупость молящихся в церкви, тунеядство буржуя и дамы) противопоставляют одно, а порой и два-три явления социально-положительных (грязная собака – чистюля-кот; надежда верующих на «картинку» – икону и ум надеющихся только на себя работяг-комсомольцев и т. д.). Таким образом, дидактический момент сопряжен в данном произведении с социально-политическим.

Несколько иное художественное решение тех же проблем предстает в произведении «Прочти и катай в Париж и Китай». Ведущая роль принадлежит уже автору-гиду, который знакомит ребенка весьма интересно и оригинально и с особенностями различных стран и континентов, и с различными видами транспорта, и с разным отношением к человеку.

Так, виды транспорта маркированы у Маяковского оригинальностями, но точными деталями:

По поляне люди ходят,
самолету винт заводят.

(с. 224, т. 6)

В небе самолету так просторно и комфортно, что можно и поиграть с пассажирами – устроить «бег с препятствиями», к примеру:

Туча нам помеха ли?
Взяли и объехали!

(с. 224, т. 6)

Может расшалиться и маленький пассажир:

Помни, кто глазеть полез, –
рот зажмите крепко,
Чтоб не плюнуть с поднебес
дяленьке на кепку.

(с. 225, т. 6)

Выпускающий пар поезд похож на седобородое существо:

Опять седобородый дым.
(Не бреет поезд бороду!)

(с. 227, т. 6)

В данном случае олицетворение тоже создает игровую ситуацию.

Географические, экономические и социальные особенности трех частей света подчеркнуты тоже весьма лаконично и оригинально. Отличительный признак, символ города Парижа – Эйфелева башня – обозначен лишь в конце. Для Маяковского гораздо важнее социальные особенности капиталистической Франции:

Часть населения худа,
а часть другая – с пузом...
Живет богатый хорошо,
а бедный –
много хуже.

(с. 225, т. 6)

Плакатная схематичность близка детскому наивному максимализму и упрощенности.

«Стоэтажные домища», обилие машин на улицах – главные достопримечательности не просто Нью-Йорка, а Нью-Йорка богатых:

Как санки
по снегу
скользят горой покатою,
так здесь
скользят автомобили,
и в них
сидят богатые.

(с. 226, т. 6)

Оригинальное сравнение подчеркивает легкость жизни для определенной части населения и выражает негативное отношение к этому автору.

Доминирующие признаки азиатских стран связаны с национальными особенностями:

Если мы – как лошади,
то они¹ –
как пони...
(с. 227, т. 6)

или экономико-географическими:

От солнца Китай
пожелтел и высох.
Родина чая.
Родина риса.

(с. 227, т. 6)

Однако и здесь присутствует социально-политическая коррекция:

Но рис
и чай
не всегда у китайца, –
английский купец на китайца
кидается.

(с. 228, т. 6)

Маяковский даже вводит специальную лексику («рикша», «кули»), но и ей придает характер обобщения.

Кольцевая композиция произведения позволяет противопоставить мир западный, восточный и американский «центру» земли – СССР. Идея братства всех обездоленных и угнетенных

¹ японцы.

(Мальчик китайский
русскому рад.
Встречает нас,
как брата брат)

позволяет закончить стихотворение оригинальным и довольно частотным у Маяковского сравнением – цитатой: земля – шар «вроде мячика / в руке у мальчика» (с. 229, т. 6).

Таким образом, поэзию Маяковского для детей отличает оригинальность, агитационный характер, плакатность некоторых образов, новизна взгляда на мир, познавательность, жанровое и тематическое многообразие.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Игра в творчестве Маяковского для детей.
2. Оригинальность и самобытность строфики поэзии Маяковского «для детков».
3. Проблема самореализации Маяковского после революции.
4. Фольклорная основа «Сказки о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий».
5. Единство художественного текста и рисунка в творчестве «детского» Маяковского.

Литература:

1. *Ивич А.* Маяковский – детям // Ивич А. Воспитание поколений. М., 1969.
2. *Петровский М.* «...Сделал дядя Маяковский» // Детская литература. 1973: Сб. статей. М., 1973.
3. *Петровский М.* Книжки нашего детства. М., 1986.
4. *Эбин Ф. Е.* Маяковский – детям. М., 1989.

§ 3. Группа ОБЭРИУ

Сходным путем шли и «постфутуристы» – группа ОБЭРИУ. Это явление (объединение реального искусства, а финальное -у необходимо было молодым оригиналам, так как, следуя детскому присловью, «всё кончается на -у») сложилось к 1927 г. и объединило таких художников, тонко и остро чувствующих слово, звуковое сочетание и ритм, как **Даниил Хармс** (наст. фамилия, имя и отчество – Ювачев Даниил Иванович, 1905–1942), **Александр Иванович Введенский** (1904–1941), **Николай Алексеевич Заболоцкий** (1903–1958), **Игорь Бахтерев** (1908–1997), **Дойвбер** (Борис) **Левин** (1904–1941) и **Константин Константинович Вагинов** (1899–1934). Позже к обэриутам присоединился **Юрий Дмитриевич Владимиров** (1909–1931), а также был близок к этой группе **Николай Макарович Олейников** (псевдоним – Макар Свирепый, 1898–1937). Формально группа про-

существовала около трех лет, до 1931 г., до ареста Д. Хармса, А. Введенского, И. Бахтерева и до резких изменений в общекультурной ситуации в стране в целом.

Молодые поэты шли за футуристами в области исследования слова и его смысла. Они вплотную подошли к важнейшему вопросу филологии, философии и психологии: что есть слово как таковое, каково его влияние на человека, роль этого воздействия, каково соотношение между предметами и явлениями и их обозначением в речи, в чем заключается магия сочетаний отдельных звуков? Обэриуты тоже пытались создать новый поэтический язык, выявить новый или, наоборот, изначальный смысл слова, освободить речь от канонов и штампов. «Мы – творцы не только нового поэтического языка, но и создатели нового ощущения жизни и ее предметов. <...> И мир, замусоленный языками множества глупцов, запутанный в тину «переживаний» и «эмоций», ныне возрождается во всей чистоте своих конкретных мужественных форм. <...> В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его»¹. Художники стремились представить читателю (как взрослому, так и ребенку) новый взгляд на конкретный объект, очищенный от «литературной и обиходной шелухи»².

Для наиболее цельного и оригинального восприятия объекта, а также слова или фразы читателем, обэриуты предъявляли особые требования к оформлению своих произведений: подбор определенного шрифта, использование полиграфических возможностей, иллюстративного материала. Обэриуты ратовали, как и их предшественники футуристы, за синтетизм искусства, сингармонизм различных его видов.

Несмотря на достаточно категоричное заявление о своей «реальности» и «конкретности», представители ОБЭРИУ являли в своих произведениях особую логику и особый взгляд на мир. Привычная система координат разрушалась. В центр мироздания и собственного творчества поставлен человек с особым типом мышления и взглядом на мир. Вокруг него – окружающие предметы-знаки, другие люди и явления. Отношения между людьми алогичны и странны. Оси основных координат протягиваются практически бесконечно, но человек-песчинка каждый раз высвечен крупно и ярко, хотя и в разных ракурсах.

Причинно-следственные связи тоже нарушены и выстроены снова, но уже по иным законам. Межличностные отношения оказываются алогичными и абсурдными. Нарушению логики в обыденной порево-

¹ Поэзия ОБЭРИУтов // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 476–477.

² Там же. С. 477.

люционной действительности (отсутствие привычных морально-нравственных отношений, абсурд реальной жизни и т. д.) была противопоставлена оригинальная логика искусства и неожиданная и парадоксальная логика детского сознания.

В связи с резким изменением творческого климата как в стране, так и в искусстве, художники-оригиналы вынуждены были искать иную сферу применения своих сил, нежели авангардная «литература абсурда». Увлечение словесной игрой, смелый эксперимент над словом, наблюдение над нестандартным типом мышления, попытка сопряжения литературы со смежными видами искусства – музыкой, живописью, театром – приводят некоторых обэриутов к детской литературе.

В 1928 г. С. Я. Маршак приглашает представителей ОБЭРИУ в Детгиз, а потом в ленинградских и московском детских журналах «Чиж», «Ёж» и «Пионер» выступило несколько молодых поэтов: Д. Хармс, А. Введенский, Н. Олейников, Ю. Владимиров. По словам критика В. Тренина, эти поэты, связанные с Чуковским и Маршаком, воспринявшие от них, а также от Маяковского и Асеева стих, раскрепощенный от условностей классической лирики, принесли в детскую литературу свое представление о смешном, ребячливый юмор, свежие темы и образы¹.

Начало работы обэриутов в области детской литературы ознаменовало привнесение яркого игрового момента, а также приход в литературу для детей оригинального героя – чудака. Представители этой группы культивировали свежий взгляд ребенка или взрослого чудака, удивляющегося и восхищающегося всем, что находится вокруг и что для большинства стало банальным и скучным. Например, для астронома, всегда смотревшего только на звезды, но вдруг развернувшего свой телескоп к земле, реальный сад оказывается таинственным, удивительным и необычным, как и для играющих там ребят, которые саму жизнь еще не разучились воспринимать как нечто романтическое, загадочное и прекрасное (Д. Хармс «Мы забрались в траву...»).

А обыкновенный столяр может стать удивительным только после того, как вместо скучных обыденных вещей он стал делать детские игрушки:

Барана из чурбана...

Пастуха... три аэроплана

И четыре петуха...²

(«Как-то жил один столяр...»)

¹ См.: Тренин Д. О смешной поэзии // Детская литература. 1939. № 9.

² Хармс Д. Плих и Плюх. Стихи и рассказы. М., 1996, С. 50.

Соединение детского восприятия мира, ассоциативности мышления и алогизма действий создают особый эффект праздника в творчестве обэриутов, и этот эффект оказался как нельзя более кстати в детской литературе. Вообще движение, веселая путаница, игра составляют основу творчества обэриутов для детей. Ими использовался невероятно широкий спектр игровых приемов – был задействован практически весь арсенал жанров детского игрового фольклора: считалки, дразнилки, скороговорки, перевертыши¹, нескладухи. Но они использовались не в своем классическом варианте, а творчески преобразованными. Увлекательной для ребенка становится остроумная игра «подскажи словечко» или поиск отгадки на рисунке, который становится неотъемлемой частью произведения. Стихотворения для малышей типа «подскажи словечко» помимо дидактической задачи (обучение ребенка подбору рифмы) содержат эстетическую – ребенок очень внимательно следит за занимательными приключениями лирического героя, а также моральную – адресат вслед за автором готов посмеяться над горе-охотником, который хотел «увидеть, гуляя в лесу, куницу и белку, хорька и лису», а встретился лишь с ничем не примечательным «Васькой – домашним котом» (Д. Хармс «Ошибка», с. 42) или пристыдить не совсем радушного хозяина, который созвал гостей, но до их прихода съел до крошечки «рассыпчатый пирог» (Д. Хармс «Очень-очень вкусный пирог»). Примечательно, что даже задание к такого рода стихотворной игре сформулировано в поэтической форме:

Нет конца у строчки,
Где стоят три точки.
Кто придумает конец,
Тот и будет молодец!²

(с. 42)

На такой же малый детский возраст рассчитаны и обновленные фольклорные считалки. Новые реалии обогатили традиционную считалку и приблизили к конкретному адресату:

Раз, два, три, четыре, пять!
Вышел зайчик погулять.
Запер домик на замочек
И пошел в универмаг

¹ Термин К. И. Чуковского.

² Эти два стихотворения написаны Д. Хармсом совместно с Н. Гернет.

Покупать себе платочек,
Лампу, зонтик и гамак¹.
(«Раз, два, три, четыре, пять...»)

Динь, дон,
Дили-дон!
Отвечает Спиридон:
– Это по небу плывет
Наш родной
Аэрофлот!

(«Считалка», с. 57)

Считалочный ритм, звукоподражания, перечислительная интонация, оригинальный и вместе с тем алогичный синтаксический ряд оказываются близкими по своей природе к детской считалке и отвечают запросам ребенка. Для автора же главным становится показать четкий ритмический рисунок, составленный по мозаичному принципу из самых разных явлений – слов, которые в обыденной жизни в единую картину могут и не соединиться.

Четкое сопряжение рисунка, изображаемого со звуковым наполнением, рождает особый вид логической игры – *загадки*. Так, рисунок может содержать загадку, рассчитанную на наблюдательность ребенка: в стихотворении Д. Хармса «Старушка и ключик» рассказано о рассеянной старушке, потерявшей «лекарство, и ключик, и палку с крючком» (с. 42), а на рисунке сам ребенок должен отыскать потерю старушки. Загадка может быть связана с развитием воображения. Стихотворение являет собой некую исходную позицию, а на рисунке изображена изменившаяся ситуация. Ребенку предложено восстановить цепочку развития событий (Д. Хармс «Случай с ежиком»; «Умная рыба»; «Не качались бы в пруду...»). Порой стишок содержит информацию о начале действия и его финале, а рисунок – иллюстрация, восстанавливающая хронологию событий, требует детского комментария (Хармс Д. «Хитрый цыпленок», «Хорошо тому играть, у кого слониха мать» и др.). Рисунок может превратиться в забавную головоломку – ребенок должен придумать, что можно предпринять, дабы спасти девочку с кошкой от собаки, капусту от зайца, собаку от тигра и т. д. (Хармс Д. «Пять опасностей»). Рисунок может являть собой и некий нравственный вывод, как в стихотворении и иллюстрации к нему «Храброе войско» Д. Хармса. Рисунок, контрастирующий с текстом, создает вкупе с ним ироничный взгляд автора на ситуацию в целом и предлагает ребенку самому сделать соответствующие выводы.

¹ Хармс Д. Плих и Плюх. Указ. изд. С. 56.

Необычность решения традиционных проблем, умение найти неожиданный выход из тривиальной ситуации гармонировали с детски-свежим взглядом на мир, с созданием созвучной детству атмосферы праздника, веселья, радости. Так, несчастье, приключившееся с обыкновенной кошкой, – она порезала лапу, – компенсируется остроумным лечением. Если герой К. Чуковского доктор Айболит лечил заболевших зверей шоколадом и гоголем-моголем, то Д. Хармс предлагает не менее остроумный вариант – привязать к пораженной лапке воздушные шары, что должно облегчить кошкину участь:

А кошка отчасти идет по дороге,
Отчасти по воздуху плавно летит!¹
(«Удивительная кошка»)

У поэта своя логика, но часть звеньев цепи он оставляет «за кадром», поэтому решение автора может казаться неожиданным. Так, пролет по воздуху воздушных шариков неизменно вызывает бурю положительных эмоций даже у взрослых людей, что удалось зафиксировать Д. Хармсу. Его герои выражают свой восторг от увиденного наивно, по-детски: от восторга вверх летят шапки, палки, булки, стулья, лампы, даже кошки. Столкновение невозможности такой ситуации и в то же время некоторой вероятности ее создают особый комический эффект, который взрослыми и детьми воспринят по-разному: абсурд и алогизм для взрослых заменяется веселым баловством для ребенка. Однако все читатели ясно ощущают живописность, веселую карнавальность происходящего.

Праздничную атмосферу создают и остроумные, оригинальные стихотворения типа «*Иван Иванович Самовар*» (1928), «*Веселые чижки*»² (1930), «*Миллион*» (1931) и др. Четкий считалочный ритм, элементы тараторки и скороговорки, усиленные действием повторов, как буквальных, так и смысловых, вызывают неизменный восторг у читателя – ребенка и легко запоминаются им. Причем, такого рода произведения рассчитаны в большей степени на произнесение вслух, нежели на обычное прочтение. Звукоподражание, яркая образность, олицетворение и конкретизация как нельзя лучше отвечают интересам маленького читателя.

Самый значимый для обэриутов вид игры – *игра словом* – находит адекватный отклик у «гениального лингвиста»³ – ребенка. Малыш

¹ Хармс Д. Детям. Указ. изд. С. 25.

² Написано совместно с С.Я. Маршаком.

³ Обозначение К. И. Чуковского (См.: *Чуковский К. От двух до пяти*. М., 2005).

активно участвует в познании языкового строя родного языка, порой предлагая собственные варианты обозначения новых или уже знакомых ему объектов. Особый восторг у ребенка вызывают разного рода звукоподражательные игры. Обэриуты, в частности Д. Хармс, пользуются этим довольно часто, предлагая адресату своих произведений такого рода развлечения. Этот прием используется художником и для маркировки индивидуальной речи персонажа («Веселые чижи», «Иван Иванович Самовар» и др.), и для передачи звучания различных музыкальных инструментов («Веселые чижи», «Жил-был музыкант Амадей Фарадон...» и т. д.), и для воспроизведения особого настроения («Веселый старичок»), и для самовыражения играющего ребенка («Игра»), но самое главное, художник создает определенное настроение не только в своих произведениях, но и заражает весельем готового к этому адресата.

Веселая словесная игра с ребенком-читателем предполагает и использование *путаницы, перевертыша*. Так, в стихотворении Ю. Владимирова «*Ниночкины покупки*» (1928) пугает все девочка Ниночка, которая просит в магазине «фунт кваса, бутылку мяса, спичечный песок, сахарный коробок». Детская непосредственность и неподготовленность к хозяйственным делам героини напрямую сопрягается с чисто математической задачей – подбором разных частей и соединением их в неожиданное новое целое. Выражено это веселой словесной чехардой, предложенной автором адресату. А маленький читатель, в свою очередь, воспринимает эту ситуацию как веселую речевую игру, близкую и понятную ему, тем более, что по форме стихотворение напоминает знакомую ребенку скороговорку.

Путают все чудаки из одноименного стихотворения того же автора (Ю. Владимиров «*Чудаки*», 1930), получившие три пятака на различные покупки:

Один пятак –
на кушак,
Другой пятак –
на колпак,
А третий пятак –
так.

Лишь немного повзрослевший ребенок способен оценить шутку – ведь мучения чудаков оказываются напрасными, нет ничего страшного в том, что

По пути на базар чудаки
Перепутали все пятаки.

Но если это может понять читатель, то герои это сделать не в состоянии – покупки так и не сделаны. Адресат стихотворения чувствует свое превосходство над героями-чудаками, в которых очень много детского: они наивны, стыдливы, застенчивы. Усиливает положительное воздействие данного произведения на читателя-ребенка и речевая игра, сопряженная со смысловой. Рефрен этого произведения облечен в форму скороговорки:

Который пятак
на кушак,
Который пятак
на колпак,
А который пятак –
так¹.

Аллитерации на «к», «т», «п» помогают развивать еще не совершенный речевой аппарат ребенка и тем самым добавляют некоторую долю дидактики.

Словесная игра помогает не только развлекать ребенка, тренировать его артикуляционные навыки, но и создает яркие, зримые, пластичные образы, а также наглядно воспроизводит определенное настроение или состояние, которое маленький адресат чувствует и представляет очень ясно и живо. К примеру, А. Введенский в стихотворении «Песня машиниста» воссоздает образ всеобщего сонного царства, которое сторожат не спящие машинист и паровоз. Использование четкого ритма, разностопного хорей позволило передать мерный убаюкивающий перестук колес мчащегося поезда, а частотное употребление различных форм глагола «спать» конструирует знакомое ребенку состояние. Сходная ситуация наблюдается в стихотворении «Колыбельная». Неожиданное сочетание абсолютно разных жанров (колыбельная, считалка, скороговорка) создает похожий эффект. Здесь уже нет резких рубленых строк, смягченный этим четырехстопный хорей приближен к классической народной колыбельной. Варьирование слов «сон» и «спать», прямое указание на конкретное действие («спать»), яркие примеры – на глазах ребенка засыпают кот, кукла, медведь – передают определенную атмосферу, персонифицируя сон, и подготавливают ребенка к этому процессу.

Идея словесной игры, путаницы оказалась заразительной и стала продуктивно использоваться. Так, **Н. П. Кончаловская** (1903–1988) в стихотворении-шутке «Про овощи» озорно и задорно жонглирует

¹ Хрестоматия по детской литературе. Сост. И. Н. Арзамасцева, Э. И. Иванова, С. А. Николаева. М., 2000. С. 300.

частями слов, приглашая ребенка к тематической речевой игре. В результате случайности на огороде ее лирического героя появляются удивительные плоды:

Огурбузы росли,
Помидыни росли,
Редисвекла, чеслук и репуста.
Сельдерошек поспел,
И моркофель дозрел,
Стал уже осыпаться спаржовник¹.

Путаница, алогизм могут носить и философский характер. Отсутствие логики, привычной для большинства, есть своеобразное жизненное кредо самих обэриутов и их героев. Логика настоящей жизни ужасна, к примеру, человека могут дома не узнать из-за того, что все его тело в пластырях (Д. Хармс «Столяр Кушаков»). Такая ситуация была знаковой для 1930-х гг., когда людей «опасных», попавших в неблагонадежные, их друзья и родные «не узнавали» или открыто отказывались от них. Игра слов, путаница, скороговорка – в основе стихотворения Д. Хармса «Иван Торопышкин», но подтекст этого произведения серьезен: если человек занимается не своим делом, может произойти непоправимое:

Иван, как бревно, перепрыгнул болото,
А пудель вприпрыжку попал на топор...²

Обэриуты акцентируют внимание на одиночестве человека, лирического героя, что соответствовало реальному положению творческого человека в современной художникам действительности. Людям в этом мире нет никакого дела до отдельного человека. Каждый замкнут на своем. Эта ситуация намечена в произведении Д. Хармса «О том, как старушка чернила покупала». Никто не может ответить на элементарный вопрос старушки: «Где продаются чернила?». Окружающий мир живет по своим алогичным законам: в ясную погоду льется вода прямо в пыль, отчего на улицах растекаются грязные лужи. Образ старушки продолжает развитие образа фольклорного чудака. Героиня Хармса слабо ориентирована в новом современном мире, поэтому обречена на «хождение по мукам», но и действительность не в состоянии решить даже элементарной проблемы.

Современный мир может быть не только алогичен, но и страшен:

¹ Хрестоматия по детской литературе. Указ. изд. С. 287.

² Хармс Д. Детям. Указ. изд. С. 23.

Из дома вышел человек...
И вот однажды на заре
Вошел он в темный лес
И с той поры,
И с той поры,
И с той поры исчез...

(«Из дома вышел человек...», с. 26)

Реальность может быть и нелепа и даже анекдотична. Все считают себя знатоками живописи и готовы в чепухе увидеть великое. Сколько разных мнений было по поводу картины собаки Бубубу. Но в итоге оказалось, что все смотрят и оценивают оборотную сторону холста. Таким образом, Д. Хармс ставит вопрос об истинном и ложном искусстве, о роли критики в оценке творческого создания и высмеивает «истинных ценителей прекрасного» в стихотворении «Про собаку Бубубу».

Те же проблемы истинного и ложного искусства решаются Хармсом и в таком произведении, как рассказ «Сказка». Спародированы известные сюжеты, набившие оскомину и ставшие расхожими штампами. Однако красивые «сказочки» литературы 1930-х гг. безжалостно корректировались детским видением жизни. Так, романтический сюжет о разбойнике в глазах ребенка превращается в рассказ о неудачнике и трусе; сказочный сюжет о королевской семье сводится к повествованию о мелочном выяснении отношений между венценосными супругами, которое заканчивается обыкновенной дракой; сюжет о кузнеце – новом герое-труженике – тоже саморазоблачителен. Кузнец ничего не в состоянии увидеть вокруг себя, он находится на некоем пьедестале, куда его поставило время, и упивается самим собой.

Однако ребенок-читатель и, как следствие, его литературный собрат неоднородны. Д. Хармсу удалось столкнуть разные типы детской психологии. Кто-то готов видеть вокруг себя чудесное и прекрасное, а кто-то уже в таком нежном возрасте прагматичен и скептичен, начисто лишен воображения. Известная оппозиция «старшие умные братья – Иванушка-дурачок», «Том Сойер – Сид» решен Д. Хармсом в рассказе «О том, как Колька Панкин летал в Бразилию, а Петька Ершов ничему не верил» на современном ему материале и скорректирован временем и идеологией. Придуманные чудеса, разыгравшееся воображение способны вызвать лишь насмешку у взрослых и рационалистически мыслящих детей.

Самое страшное, когда рационализм уже прочно завоевал детское сознание. Это приводит к катастрофе. Обэриуты бунтуют против обыденности, приземленности, пошлости. Авторы утрируют некоторые моменты и создают гротескную ситуацию. Ребенок механически

выполняет то, что противно его душе и вкусу. С чувством обреченности он покорно выполняет то, что нужно взрослому. Так, в произведении «Рыбий жир» ребенок пьет это ненавистное ему лекарство, так как ему «подслащают» пилюлю – дают монетку. Но как только у малыша накапливается нужная сумма, за эти же деньги еще покупают бутылку все того же рыбьего жира. Круг замыкается. Для Хармса такая покорность ребенка – грозный симптом.

И все же главные герои поэзии обэриутов – чудаки, люди не от мира сего (как взрослые, так и дети), которые умеют радоваться и веселиться сами и вовлекают в это веселое игровое действо и других. Ассоциативная игра, умение выстраивать синонимические ряды, жонглирование цифрами, свободная разбивка на слоги лежат в основе таких стихотворных произведений, как «Врун» Д. Хармса:

А вы знаете, что У?
А вы знаете, что ПА?
А вы знаете, что ПЫ?
Что у папы моего
Было сорок сыновей?

Свободная разбивка на слоги, элементы парцелляции (дробление единого синтаксического целого на мелкие части), повтор создают игровой эффект. Выделение слогов отдельных слов рассчитано на произнесение вслух, порой даже радостное выкрикивание. А веселая путаница, заведомая установка на обман обоих участников диалога превращает это произведение в забавную шутку-перевертыш, в основе которой абсурдная ситуация:

Врешь! Врешь! Врешь! Врешь!
Еще двадцать,
Еще тридцать,
Ну, еще туда-сюда...

(с. 17)

Сходная манера использована в стихотворении А. Введенского «Кто?».

Сам же ребенок способен перевоплотиться в любимую игрушку и таким образом организовать свое игровое пространство. В процессе ролевой игры герои Д. Хармса представляют себя автомобилем, почтовым пароходом и советским самолетом.

В соответствии со своей ролью ребенок избирает и тип поведения, и даже лексику, не забывая о том, что это всего лишь игра:

автомобиль: – Га-ра-ра-ра!
 – Я приехал!
 – Кроем дальше.

пароход: – Ду-ду-ду!
 – Стал на якорь!
 – Поплывем!
самолет: – Жу-жу-жу!
 – Сел на землю!
 – Полетим!

(«Игра», с. 7, 10–11)

Игра маленького ребенка часто подвижна. Воображение может подсказать ему, как он будет двигаться и что он будет делать в воздухе, над водой – в других стихиях. Психология ребенка, его эгоцентризм требуют, чтобы он, малыш, был самым лучшим, первым и главным во всем:

Я по садику гуляю,
я цветочки собираю,
я на яблоню влезаю.
В небо яблоки бросаю,
в небо яблоки бросаю
наудачу, на авось,
прямо в небо попадаю,
прямо в облако насквозь...
...рыбы – жители воды,
эти рыбы,
даже рыбы! –
хуже плавают, чем ты!¹

Таким образом, и герой детской поэзии, и ее адресат ощущают себя центром вселенной, всего мироздания, они выходят на прямой контакт с природой, стихией, окружающим миром. Воображение ребенка пробуждено реальностью, причем маленький ребенок последовательно отражает то, что видит вокруг:

Вижу, по небу летит
галка,
а потом еще летит
галка,
а потом еще летит
галка...

Также естественно происходит смена реальной картины на воображаемую:

¹ Хармс Д. Плих и Плюх. Указ. изд. С. 12, 14.

Почему я не летаю?
Ах, как жалко!
Надоело мне сидеть,
Захотелось полететь...
Разбежался я, подпрыгнул,
крикнул: «Эй!»
Ногами дрыгнул...

(«Уж я бегал, бегал, бегал...», с. 11)

Писатели, приглашая ребенка к игре, включая его воображение, сами предлагают увлекательные игры: физические, логические, ролевые и лингвистические. Художники играют со словом, варьируя его на разные лады, как бы пробуя на вкус, но конечной целью таких экспериментов является воспроизведение своего особого мира – праздничного и трагического, логичного и абсурдного одновременно, веселого и игрового, но главное – противостоящего страшной и алогичной действительности.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Роль Н. Олейникова в детских журналах «Чиж» и «Ёж».
2. Традиции В. Хлебникова в творчестве представителей группы «ОБЭРИУ».
3. Абсурд в произведениях Д. Хармса для взрослых.
4. Игра в творческой самореализации обэриутов.

Литература:

1. *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.
2. *Кобринский А.* Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда. Ч. 1–2. М., 2000.
3. Поэты группы ОБЭРИУ / Вступ. статья М. Б. Мейлаха. СПб., 1994.

§ 4. Агния Львовна Барто

А. Л. Барто (1906–1981) – поэт, переводчик, публицист, драматург, киносценарист и общественный деятель – не сразу пришла в литературу для детей, хотя впоследствии ее имя будет прочно связано с детской литературой. Интересен ее приход в литературу вообще. Поэтическую «божью искру» в ней впервые заметил Нарком Просвещения А. В. Луначарский, по долгу службы посетивший Московское хореографическое училище. Именно тогда юная Агния Львовна прочитала минорное стихотворение собственного сочинения. «Под музыку Шопена я прочла свое очень длинное стихотворение «Похоронный марш», принимая соответствующие трагические позы. Когда мне рассказали, что во время моего выступления он с трудом прятал

улыбку, меня это очень обидело. Через несколько дней Анатолий Васильевич пригласил меня в Наркомпрос и сказал, что <...> я обязательно будут писать... веселые стихи».¹ Предсказания прозорливого наркома сбылись. Но ее ранние стихотворения, адресованные взрослому читателю, носили во многом подражательный характер образцам акмеистической поэзии.

Широкую известность, популярность и самостоятельность поэзии А. Барто приобрела лишь после обращения к творчеству для детей. «Когда я впервые, в 1925 г., принесла в Госиздат мои стихи, редактор направила меня в отдел детской литературы»². Вскоре состоялась знаменательная и поворотная для Барто встреча со своим будущим творческим учителем – В. В. Маяковским, и это решило ее судьбу. Уже в 1925 г. созданы два ярких произведения «*Китайчонок Ван Ли*» и «*Мишка-воришка*», заявивших об индивидуальном почерке Барто – она наследовала традиции В. В. Маяковского и в поэтической организации стиха, и в оригинальном дидактизме, и в тематике. Современность, живой отклик на происходящее в жизни детей разных возрастных групп оказываются сопряжены в поэзии Барто с веселым, ярким и бодрым детским стихом, характеризующимся частой сменой размера, преимущественно ассонансной рифмой, необычайной музыкальностью стиха. Вслед за Маяковским, а также К. Чуковским и С. Маршакom А. Барто смело вводит сатиру в стихи для детей: «*Девочка-ревушка*», «*Девочка чумазая*» (оба – 1930)³, «*Кем быть?*» (оригинальная переключка с Маяковским), 1934 и др. Поэзия Барто запечатлевает практически весь период детства ребенка: от новорожденного до годовалого («*Младший брат*», «*Настенька*»), от ясельного до школьного («*Я выросла*», «*Буква Р*», «*Игра в стадо*»), младший школьный возраст («*Веребочка*», «*Снегирь*», «*Лешенька, Лешенька*» и др.) – и доводит своего героя до подросткового возраста («*За цветами в зимний лес*», «*Подростки, подростки*»). Лирический герой ее поэзии – ребенок или человек взрослый, опытный, но понимающий душу ребенка определенного возраста. Как правило, герой поэзии А. Барто четко персонифицирован и в то же время типизирован. Ее Леночка с букетом, Иван Петрович, болтуня, мальчик-наоборот запоминаемы, цитируемы именно вследствие своей характерности и узнаваемости. Барто создает не только яркие ребячьи типы, она в курсе детских игр, ее герои с увлечением прыгают через веревочку, возятся с младшим братишкой, а то и просто чужим малышом, «зараба-

¹ Барто А. Собр. соч. в 4 тт. М., 1984. Т. 4. С. 398.

² Там же. Та же.

³ Написано в соавторстве с мужем – П. Н. Барто.

тывают» снегиря, да и просто шалят. Детские игрушки тоже очеловечены и персонифицированы. За каждой игрушкой – определенная судьба, пусть кукольная, игрушечная, но важная для ребенка, ведь игрушка – близкий друг для малыша и все происходящее с ней воспринимается живо и остро. Такой «детский» взгляд характерен для цикла *«Игрушки»* (1936). Этот цикл объединяет 12 стихотворений, адресованных самому младшему возрасту. Небольшие по объему, яркие по своей звуковой палитре, они характеризуются четким ритмом, ассонансной рифмой, рассчитанной на восприятие со слуха. Каждое из стихотворений не просто повествует о любимой игрушке, но предлагает определенный сюжет, как правило, знакомый даже малышу: «уронили мишку на пол», «зайку бросила хозяйка», «уронила в речку мячик», игра с барабаном, козленком, грузовиком, лошадкой и т. д. Выявляется и корректируется неверная модель поведения ребенка («Зайка», «Барабан») или предложена незамысловатая игра («Лошадка», «Кораблик», «Козленок»), воссоздан не только игрушечный мир, но психологический мир ребенка, его взгляды, интересы, переживания, первые умозаключения: «Нет, напрасно мы решили / Прокачать кота в машине...»¹. Зафиксирован играющий малыш, запечатлено его особое отношение к игрушке как к близкому другу. Если бы не вхождение в цикл «Игрушки», невозможно понять, идет ли речь об игрушке или живом существе в стихотворениях «Козленок», «Лошадка», «Бычок». Барто психологически достоверно воспроизводит игровую ситуацию, что позволяет ей большинство стихотворений создать от лица самого малыша («Кораблик», «Самолет», «Грузовик», «Мячик», «Флажок», «Мишка», «Лошадка», «Козленок»). Однажды слышится и голос самой игрушки («Бычок») и лишь некоторые стихотворения написаны от лица мудрого взрослого («Слон», «Зайка», «Барабан»).

Мир игры, *взаимоотношения ребенка с игрушкой*, превращение окружающего мира в игрушку интересовали Барто на протяжении всего ее творчества. Поэт оригинально описывает и выбор игрушки в магазине, и ее первые приключения (*«Резиновая Зина»*, 1930). Однако само понятие «игрушка» становится для ребенка условным, так как детское воображение позволяет отнести к разряду игрушек вещи и явления, далекие от игры. Так, игрушкой восхищающейся малыша, дарящей ему радость, может стать обыкновенный светлячок:

Это в баночке с травой
Светлячок сидит живой.

(«Фонарик», с. 28)

¹ Барто А. Избранные стихи. М., 1999. С. 10. Далее стихотворения А. Барто цитируются по этому изданию с указанием страницы.

или морская раковина:

Ее приложишь к уху –
А в ней шумит прибой
И ветер гонит волны...
И в комнате у нас
Мы можем слушать море,
Как будто здесь Кавказ.

(«Раковина», с. 28–29)

Такие «игрушки» стимулируют развитие детского воображения. Однако многое зависит и от пола ребенка. Так, для мальчишки три пустых катушки превращаются в самодельный грузовик, а палка – в коня, для девочки же такого волшебного превращения нет, зато два свернутых лоскута ткани способны обернуться для нее красивой куклой в пестром платье («Кукла», 1969). Детская игрушка может стать средством воспитания со стороны взрослого. Бабушка купила внуку пугач, но не дает ему игрушку. «Ты слишком дерзок и горяч, / мне не нужны такие внуки» – и прячет ее. Честный открытый мальчишка, которому хочется пострелять, просит бабушку избавить его от искушения:

– Я знаю, где лежит пугач,
Его ты лучше перепрячь,
А то возьму пожалуй!

(«Пугач», с. 162)

Не только игрушка, игрушечный мир важны для Барто. Сам *ребенок*, его постепенное *взросление* в центре внимания художницы в таких циклах, как «Младший брат» (1944–1954), «Настенька» (1969).

Писательница дает двойной психологический портрет – освоение мира новорожденным и реакция на общение с малышом более старшего ребенка. Любви и нежности полон взгляд на грудничка родителей, бабушек, дедушек:

Гордится мальчиком отец.

(«Звенели птичьих голоса...», с. 13),

Мама на скамейке
охраняет дочь...

(«Настенька», с. 29),

бабушке не страшна даже простуда, когда внучка мирно посапывает в своей колыбельке:

Ну погода! Ну ненастье!
Но под шум дождя в окне
Спит спокойно внучка Настя,
Улыбается во сне.

Шепчет бабушка: – Откуда
Мне на ум пришла простуда?

(«Настенька», с. 31)

Однако основное внимание уделено детской психологии, малый ребенок, его взросление рассмотрены через призму восприятия этого более старшим. Первый взгляд на только что появившегося в семье новорожденного у 5–6-летних сестер полон радости: «Молодец, / что родился на свет!» и любопытного очарования:

Две сестры глядят на братца:
Маленький, неловкий,
Не умеет улыбаться,
Только хмурит бровки.

Эмоциональный комментарий сестер первых действий малыша:

Младший брат чихнул спросонок,
Радуются сестры:
– Вот уже растет ребенок –
Он чихнул как взрослый...

(«Две сестры глядя на братца», с. 13)

сменяется узнаванием, более пристальным знакомством с младшим братишкой, а также коррекцией собственного поведения. Формирование новой ситуации, новых отношений в семье показаны в естественной динамике. Последовательно, от стихотворения к стихотворению идет взросление как младенца, так и его старших сестер. Авторский взгляд на этот процесс небезразличен, Барто часто использует мягкий юмор, легкую иронию, чтобы оценить действия сестер, реакцию малыша и высказать свою позицию:

Марина, храбрая сестра,
Хлоп по одеяльцу!
Она убила комаров –
Забудут, как кусаться!
Но раздается громкий рев
Испуганного братца.

(«Комары», с. 14)

Автор внимательно отслеживает первые яркие ощущения и эмоции младенца. В цикле «Младший брат» они расположены в «хронологическом» порядке:

Удивляет братца
Вся эта суматоха:
Зачем ему купаться?

Ему и так неплохо!
В ванне умный малый
Только щурит глазки:
Здесь лежать, пожалуй,
Лучше, чем в коляске!

(«Купание», с. 15–16)

А. Барто представляет целый спектр чувств малыша: это и испуг, вызванный первой встречей с воробышком («Страшная птица»), и удивление: «Не поймет он: ну откуда / Раздается этот звон?» («Погремушка», с. 19), и узнавание иной «ипостаси» мамы:

Сын узнает родителей –
Не так уже он мал.
Но маму в темном кителе
Сегодня не узнал.

(«Мама уходит на работу», с. 20),

и «знакомство» с первыми в его жизни башмачками. Ребенок познает мир не только зрительно, со слуха, с помощью обоняния, ощупывая предметы, пробуя их на вкус:

Мальчик с толком,
С расстановкой
занимается обновкой:
То погладит башмаки,
То потянет за шнурки.
Сел Андрей и поднял ногу,
Языком лизнул башмак...
Ну, теперь пора в дорогу,
Можно сделать первый шаг!»

(«Башмаки», с. 24)

Доброжелательный и внимательный авторский взгляд отмечает и изменения в психологии старших сестер Андрея. Постепенно приходит осознание ответственности перед младшим братишкой, запечатлены в цикле и первые воспитательные навыки девочек. Барто озорно, с юмором смотрит на их «рост».

Мы в саду забудем книжку
Или влезли на забор –
Поглядит на нас братишка,
Будет брать пример с сестер.

Саморазоблачающе звучат слова Светланы, напрямую обращенные к брату:

Подрастешь, не вздумай драться,
Например, как мы вчера!

(«Света думает», с. 14)

Безусловно, ирония автора по отношению к «воспитательнице» обращена к взрослому читателю, так как мягкий лиризм, жизненность такого рода явлений не вызывают у читателя – ровесника Светы, или даже более младшего какого-либо иронического оттенка. Взрослый читатель, понимая закономерность такого поведения, сопоставляя его с типом поведения собственного ребенка, которому данное произведение и читается, воспринимает ироническое авторское подтрунивание с доброй улыбкой. Так, узнаваемая ситуация, изложенная в оригинальной стихотворной форме, способствует сближению с собственным малышом и трогательно-добродушному восприятию изложенного. А. Барто пытается не только показать различные типы поведения разновозрастных детей, способы их общения, но и психологически достоверно их обосновать. Так, зарождающийся материнский инстинкт реализуется в полудетской, полувзрослой игре-заботе о маленьком брате, который воспринят старшими сестрами как большая кукла: сестры пропалывают морковь, чтобы «пил морковный сок через месяц братик» («Морковный сок»), охраняют его покой во время грозы, помогают маме купать малыша, но готовы заглушить плач Андрея музыкой, льющей из радиоприемника:

Может только хор ребячий,
Хор из детской передачи,
Малыша перекричать;

(«Детская передача», с. 22),

могут сильно перекутать ребенка:

Он сидит едва дыша
В телогрейке пестрой.
Как на полюс, малыша
Снарядили сестры.

(«Наступили холода», с. 24),

могут даже попытаться справиться ему обновки. Но везде автор заставляет читателя (прежде всего взрослого) помнить о возрасте юных героинь: льет горькие слезы мастерица Света, шившая братцу чепчик полгода:

Плачет мастерица,
Жалуется маме:
– Чепчик не годится!

(«Чепчик», с. 17)

В целом циклы «Настенька» и «Младший брат» запечатали яркие картинки из детской жизни, воссоздали разные типы детских характеров в зависимости от возраста, представили конкретные индивидуализированные характеры. Сходные проблемы вхождения в семью нового маленького человечка решались автором и в других произведениях, более поздних. Там уже вставали иные, более сложные вопросы. Так, старший брат может совершить благородный поступок – отпустить родителей в кино, а сам взяться за сложное дело укачивания годовалой сестренки. Автор предоставляет возможность малышу высказать свою заботу, рассказать о трудностях и представить свою модель игры, свои мальчишеские идеалы:

– Баюшки-баю!
Унесем отсюда кукол...
Спать пора,
Уткнись в подушку,
Подарю тебе я клюшку,
Встанешь ты на лед...
Подарю
футбольный мяч.
Хочешь,
Будешь за судью...

(«Колыбельная», с. 111–112)

Авторский голос очень важен. Барто подчеркивает, с каким усердием брат баюкает свою сестренку, и в то же время чуть иронизирует над его «посулами» – в этом плане очень показательна одна фраза, замечание в скобках, которое контрастирует с монологом ребенка:

(Ей всего-то год!)

Однако Барто не обходит вниманием и более сложные моменты. Старший ребенок не всегда доброжелательно может реагировать на появление малыша, тем более что родительское внимание сразу же практически полностью переключается на младенца. Художник психологически убедительно показывает драму ребенка, который чувствует себя забытым, ненужным и даже отверженным:

Тогда я лег лицом к стене,
И ждал я нахлобучки.
Вдруг мама бросилась ко мне:
Давай возьму на ручки?

А я в ответ: – Я не грудной!
Ты просто так побудь со мной¹.

(«Обида»)

Стихотворение отличает емкость фраз, лаконизм диалога, обращенность и ко взрослому читателю.

В своем творчестве Барто показывает различные типы детской психологии. Это может быть самодостаточный ребенок, который играет сам с собой. Его фантазия настолько неистощима, что о скуке не может быть и речи. С помощью обыкновенного и никому из взрослых не нужного бутылочного осколка ребенок способен повелевать природой и по своему желанию превращать зиму в лето:

Смотрю я в стекляшку
зеленого цвета,
И сразу зима
Превращается в лето.

(« Я знаю, что надо придумать», с. 121)

Атмосфера радости, праздника взаимосвязана со временем года, когда открываются окна, врываются звонкие ноты в дома, а также с «весенней» игрой девочек в скакалочку. Барто удается передать не только настроение и состояние героев, но при помощи ритмического рисунка стиха, разнообразного использования стихотворных размеров автор воспроизводит особенности этой игры. Трехстопный ямб передает весеннюю атмосферу в городе:

Весна, весна на улице,
Весенние деньки!
Как птицы, заливаются
Трамвайные звонки.

(с. 113)

Но как только автор переходит к описанию самого процесса игры, ямб сменяется хореем. Звонкий, мобильный хорей ярче передает атмосферу игры:

Тут проходим не пройти:
Тут веревка на пути.
Хором девочки считают
Десять раз по десяти...
– Я и прямо,
Я и боком,
С поворотом,

¹ Барто А. Собр. соч. в 4 тт. Указ. изд. С. 433.

И с прискоком,
И с разбега,
И на месте,
И двумя ногами
Вместе...

(«Веревочка», с. 113–114)

Играющий ребенок – «вечная» тема в детской литературе. Вне зависимости от времени, от социально-общественных проблем, от характера и воспитания ребенок будет реализовать себя в игре. В этом заключено обаяние детства. Эту мысль Барто убедительно показывает в небольшой поэме «*Двое из книжки*» (1967). Едущие в поезде мальчишки Сеня и Алик своим поведением, интересом к жизни, психологическим портретам напоминают героев гайдаровского произведения «Чук и Гек». В воссоздании такого типа героев, в подтверждении жизненности и реалистичности такого рода детских характеров реализуется талант детского писателя А. Гайдара и, косвенно, самой Барто, которая сумела показать жизненность, типичность и яркую индивидуальность героев:

Смеется длинный человек:
– И все равно вы – Чук и Гек.
И для меня вы все равно
Знакомые мальчишки.
Я знаю вас давным-давно,
Вы – мальчишки из книжки.
Там все написано, точь-в-точь,
И как вопил ты в эту ночь,
Хоть паренек не робкий,
И как подрались вы не прочь
Из-за пустой коробки...

(«Двое из книжки», с. 468)

Игра в коллективе также выявляет характер ребенка. Он никогда не перепутает игру с жизнью. Ролевая игра «Гуси-лебеди»¹ четко демонстрирует это. Для Василия, исполняющего роль серого волка, гораздо интереснее доест сначала грушу, а потом уже перейти к игре и есть лебедей понарошку. Однако Барто, следуя традиции Маяковского, сама не прочь предложить ребенку какое-либо игровое действие. Так, весело и бравадно пишет Барто о нужности занятий зарядкой («*Зарядка*», 1933), о подготовке к будущей службе в армии («*Песня моряков*», 1929) и т. д. Перенимает автор не только тему, дидактиче-

¹ Это произведение – одна из составляющих миницикла «Машенька растет», 1949.

ские задачи, но и особенности стихосложения – краткая усеченная строка, преимущественно двустопный хорей, ассонансная рифма, четкий ритмический рисунок и т. д.

Но ее лирический герой может быть и принципиально иным – в его воображении рождается образ прекрасного оленя, который складывается из черточек, трещинок на потолке («Олень», 1944). Барто может подсмотреть и за ребенком, который вживую общается с животным миром. При этом автор убедительно доказывает, что детский взгляд – наивный, внимательный и очень доброжелательный. Ребенок с удовольствием общается с кошкой, пытаясь приручить дикарку:

– Ты же не тигр в Зоопарке,
Ты же обычная кошка!
Ну, помурлычь хоть немножко.

(«Дикарка», с. 132)

Однако он может и восстать против несправедливости. Так, очень наблюдательный и любящий животных Вовка замечает даже то, что черепаха худеет, так как кошка крадет ее молоко:

Поглядите, кошка съела
Завтрак черепаший!
Черепаха похудела
Из-за кошки вашей!

(«Про Вовку, черепаху и кошку», с. 141)

Восторженно приветствует малыш пока еще малознакомых ему жителей зоопарка. Уже с малых лет ребенок открыт для всего нового, неизвестного, и с удовольствием изучает это, но мудрость автора максимально приближает к ребенку звереныша, показывая его в уже известном маленькому читателю ореоле. Так, в стихотворении «Мы в Зоопарке» (1958) читатель знакомится с сосунком соболенком, годовалым медвежонком, у которого «такие валенки, / Что в них не страшен лед» (с. 129). Ребенок не удивляется и похожему на его собственный режим звериных малышей – обед, а потом тихий час:

Они лежат,
И мы лежим.
Одинаковый режим.

(«Мы в Зоопарке», с. 130)

А хороший аппетит у жителей зоопарка вполне может стать примером и для человека.

Мир дошкольника в изображении А. Барто – уникален и разнообразен. Ребенок живет в особом мире игры, радости, активного познания окружающей действительности. Как и герой Д. Хармса, ребенок

у Барто может перевоплотиться в любимую игрушку, в частности, автомобиль («Жил на свете самосвал», 1958), а то и в стадо домашних животных:

Мы вчера играли в стадо
И рычать нам было надо!

Автор умело подсказывает взрослым оригинальный и мудрый способ «вывода» из этой игровой ситуации:

Ладно, если вы коровы,
Я тогда – пастух.
И прошу иметь в виду:
Я коров домой веду.

(«Игра в стадо», с. 121–122)

Заразительной игрой может стать и общепольное дело: покраска сарая («Маляр», 1945) или рукоделие («Рукодельница», 1943). Однако Барто может показать и иную сторону детской души. Используя мягкую иронию, Барто подтрунивает над лентяечкой, которая «помогает» брату есть конфеты, пить чай и т. д., а в конце еще и просит ее раздеть и уложить в кровать, так как она устала. Мораль в этом произведении не выражена прямо, но авторское отношение очевидно.

Уже само название, диссонирующее с содержанием, о многом говорит – «Помощница» (1937).

Барто как тонкий психолог замечает все особенности формирования ребенка. Важным формирующим признаком взросления среднего дошкольника является умение произносить букву «Р». Не в восторге от неумения произносить этот звук младшим братишкой его старшая сестра (ее он звал «Малиной»), но зато с какой радостью Сережка воспринимает эту букву, когда у него наконец-то получилось ее произнести:

– Урра! Я смелый пионеррр!
Я буду жить в СССР,
Учиться на пятерррки!

(«Буква «Р», с. 118)

Попутно современный читатель может узнать об идеалах тех лет.

А. Барто может через несколько лет вернуться к своему же более раннему произведению, чтобы проследить основные этапы взросления своего героя. Так, герой цикла «Вовка – добрая душа» (1962) – веселый неунывающий пятилетний малыш с легким характером, открытый и доброжелательный ко всем, наивный и в чем-то по-взрослому мудрый. Он дарит людям хорошее настроение, здороваясь с ними («Шел вчера я по Садовой ...»), он даже лучше бабушек может унять плачущих малышей («Как Вовка бабушек выручил»), а может и противостоять раз-

личным стихиям (жаре, урагану). Но все меняется, когда Вовка подходит к подростковому возрасту. Его наивность и открытость заменены ложными идеалами: ненужной бравадой своей «зрелости», замкнутости, и это меняет его характер на противоположный. Но остается раздвоенность: «я» внутреннее и внешняя маска:

Дергал кошек за хвосты,
А дождавшись темноты,
Он просил у них прощенья
За плохое обращенье...
Целый час ходил с рогаткой,
Но расстроился потом,
Закопал ее украдкой
В огороде, под кустом.

(«Как Вовка взрослым стал», с. 492)

Все это приводит к потере своей индивидуальности, к внутреннему кризису.

Не обходит вниманием А. Барто и еще один «критический» возраст – переход от дошкольного возраста к школьному. Вроде ребенок вырос, но он еще остается очень маленьким, ему так же, как и раньше, хочется поиграть в любимые игрушки, хотя у него появились и первые серьезные обязанности, да и осознание себя в новом качестве заставляет ребенка измениться внешне и внутренне. Однако изменения, происходящие с ребенком в этом возрасте, и физиологические, и чисто внешние, а также внутренняя потребность как можно дольше остаться в игровом дошкольничестве, заставляют семилетку искать разумный компромисс. Эту особенность удалось довольно точно обозначить А. Барто в стихотворении «Я выросла» (1944). Лирическая героиня этого произведения внутренне раздвоена. С одной стороны, она – ученица, у нее появились первые школьные обязанности, соответствующим образом настроили ее и взрослые. Отзвук их наставлений слышен в ее словах:

Мне теперь не до игрушек –
Я учусь по букварю...

Героиня вроде готова даже отдать все свои игрушки младшему Сережке, но девочке тяжело расставаться с дошкольным детством, с любимыми игрушками, с игрой, поэтому она придумывает веские доводы в оправдание того, что не может все-таки отдать свои старые игрушки Сереже – они поломаны, грязны, но они близки и дороги именно ей:

Паровоз отдать Сереже?
Он плохой, без колеса...
И потом, мне нужно тоже
Поиграть хоть полчаса.
Мне теперь не до игрушек –
Я учусь по букварю ...
Но я, кажется, Сереже
Ничего не подарю.

(«Я выросла», с. 170)

Важное событие – начало для первоклассника школьной жизни – тоже не обойдено вниманием А. Барто. Радостное и волнительное состояние школьника, его тревоги и переживания нашли воплощение в стихотворениях «*В школу*» (1940), «*Мама или я?*» (1970), «*Первый урок*» (1945) и т. д.

Почему сегодня Петя
Просыпался десять раз?
Потому что он сегодня
Поступает в первый класс.

Нетерпение и волнение первоклассника окрашены у Барто легким юмором:

Он проснулся ночью темной,
Было только три часа...
Он оделся в две минуты,
Со стола схватил пенал.
Папа бросился вдогонку,
У дверей его догнал.

(«В школу», с. 127)

Это состояние передается и окружающим ребенка родным. Однако мамы по привычке стремятся отгородить ребенка от всех проблем, им тоже надо привыкнуть к новой ипостаси сына или дочери. Это может вызвать некоторое удивление даже у самих виновников торжества:

Наш букет уже готов.
Кто не спит из-за цветов?..
Перед первым сентябрем
Мама сбилась с ног:
– Ну-ка, книжки соберем!
Что на завтрак мы берем?
Не проспи, сынок!
Непонятно, кто из нас
Поступает в первый класс:

Мама или я –
Новиков Илья?

(«Мама или я?», с. 166)

Трогательное и такое важное событие может вызвать в памяти взрослых людей воспоминания о собственных школьных годах. Характерно, что бывшая усердная девочка-школьница, ставшая уже бабушкой, вспоминает, «что она твердит урок», а дедушке, бывшему нерадивому мальчишке, приснилось:

Что стоит он у доски
И не может он на карте
Отыскать Москвы-реки.

(«В школу», с. 127)

В центре внимания художницы – живой естественный ребенок, со своими проблемами и проказами, со своими фантазиями и мечтами. Отличительная особенность *героя-школьника* – яркая *индивидуальность*. Правда, типичным остается характер, возрастные особенности, а поступок, поведение, разыгранные ситуации индивидуализированы. Так, например, герой-мальчишка способен увидеть красоту наступающего утра, подметить тонкий переход от ночи к рассвету:

Темнота
Уже не та,
Посветлела
Темнота...
Розовое зарево
Вдруг березы
Залило!,
эмоционально выразить свои чувства:
Сверкая, движутся
Лучи.
Такая радость –
Хоть кричи!

(«Розовое зарево», с. 488),

а может восхититься красотой снегиря и даже попытаться реализовать свою мечту – иметь дома красивую птицу. Верность мечте способна даже совершить чудо – изменить ребенка. Правда, эти изменения происходят не сразу, а постепенно. Маленький психолог ищет разные подходы к маме:

Из-за этой самой птицы
Я ревел четыре дня.

Думал, мама согласится –
Будет птица у меня.

Когда наиболее проверенный способ достичь мечты не сработал, ребенок идет на большие жертвы, он, по сути, отказывается от своей детскости:

До чего же я старался!
Я с девчонками не дрался...
Я почти не спорил с дедом,
Не вертелся за обедом,
Я «спасибо» говорил,
Всех за все благодарил.
Трудно было жить на свете...

Этот способ оказывается более действенным. В результате ребенок получает долгожданный подарок. Жертва оказывается ненужной, Барто показывает восхищение и восторг мальчугана от сказочной красоты птицы:

Ярко-розовая грудка,
Два блестящие крыла...
Я не мог ни на минутку
Оторваться от стекла.

Цель достигнута, и ребенок возвращается к своему обычному образу жизни:

Значит, снова можно драться
Завтра утром во дворе?

(«Снегирь», с. 89–91)

Школьные годы – это не только учеба, пионерские дела, общественные поручения, а это тоже становится объектом изображения. Более того, писателя очень интересует общественная значимость поступка не столько школьника, сколько социально значимой единицы – пионера или октябренька. Характерно, что для Барто важнее все-таки показать не коллективный портрет (он тоже присутствует), а индивидуальный характер, его особенности, истоки его формирования. Поэтессе очень важно проанализировать и дать оценку тому или иному поступку или стереотипу поведения, указать корень ошибок и попытаться понять их. Автор выделяет различные группы *детских недостатков*, пытается не только окарикатурить, высмеять их, но и дает ребенку возможность самостоятельно их исправить или хотя бы осознать. Барто важно установить диагноз детской болезни роста, подсказать способ лечения. Так, обыкновенное детское хвастовство, жела-

ние что-либо сделать за чужой счет становятся объектами осмеяния и протеста в хрестоматийном стихотворении «*Мы с Тamarой*» (1933). Основная часть произведения – монолог Тани, вызвавшей помочь санитарке Тамаре. Поэт активно использует прием контраста. Речь Тани контрастирует с авторскими репликами, комментариями и замечаниями. Противопоставлены друг другу реальное положение дел и обещания Татьяны:

Можем сделать
Вам припарки,
Дать целебную траву!

Но все меняется при первом же появлении больного:

И, увидев
Крови капли,
Разревелся
Красный Крест.

Позиция Барто может быть и несколько завуалированной. Авторской иронией пропитана несобственно-прямая речь, передающая наивное и искреннее желание юных санитарок увидеть рядом с собой пациентов:

Санитарам
Не везет.
Есть и марля,
Есть и йод,
Не хватает
Пустьяков –
Нет ни ран,
Ни синяков.

Три слова («не везет», «пустяки») забирают на себя основную смысловую нагрузку фразы, содержащую единую насмешку. Радость горесанитарки при появлении больного тоже окрашена авторской иронией:

Наконец
Ушибся кто-то,

Но в конце звучит уже и саморазоблачение:

Тамара лечит,
Я – реву...

(«*Мы с Тamarой*», с. 35–37)

Болтливость, пустопорожность разговоров, легкомысленность и несерьезность становятся объектом легкой усмешки автора в стихотворении «*Почему телефон занят?*» (1968). Вместе с тем не только

автор, но и сам ребенок может вытянуть на поверхность тот же недостаток – глупую болтливость. Героиня стихотворения *«Болтунья»* (1934), староста класса, на первый взгляд, очень занятой человек, она живет интересной, насыщенной жизнью, посещает большое количество самых разнообразных кружков. Но уже такая «разносторонность» настораживает, тем более, что героиня Лида проговаривается и объясняет свой интерес чувством коллективизма:

И за кружок по рисованью
Тоже все голосовали...
Рефреном звучат слова Лиды:
Что болтунья Лида, мол,
Это Вовка выдумал.
А болтать-то мне когда?
Мне болтать-то некогда!

В них не самооправдание, а глубокий авторский подтекст: методом от противного автор убедительно доказывает обратное. А. Барто мастерски использует также богатый арсенал средств для характеристики героини. Ставка сделана на устную речь. Четырехстопный хорей, четкий ритмический рисунок, обилие повторов, однородных членов предложения, перечислительная интонация, использование незнакомых героине слов:

Поднимусь на стратостате...
Что такое это, кстати?
Может, этот стратостат,
Когда старосты летят?

(«Болтунья», с. 54–55),

скороговорочность стиха – все это способствует саморазоблачению героини и вырисовывает характер пустопорожней, легкомысленной болтуньи-трещотки.

Барто может осудить, подтрунить над ребенком, испытывающим и такую возрастную трудность, как жадность. В стихотворении *«Жадный Егор»* (1954) ребенок наказывает сам себя – ему неинтересно на самом веселом детском празднике – на елке. Его не радует ничего, кроме долгожданного подарка. Маленький ребенок ставит неправильную цель – материальное вместо духовного, не способен он и к органичному детской натуре чувству радости.

Ирония Барто может стать обоюдоострой, если она направлена не столько на какие-то черты характера ребенка, сколько на стиль поведения и манеру воспитания взрослого, способствующего развитию отрицательных качеств у ребенка. Своим попустительством и слепой

любовью взрослый растит из ребенка иждивенца и себялюбца, заботящегося только о собственном благополучии («Любочка», 1945; «Дедушкина внучка», 1954; «Херувим», 1980 и т. д.). Автор старается не просто обрисовать ситуацию, сделать дидактический вывод, но подводит к этому выводу как самого ребенка, так и детский коллектив, который и корректирует ситуацию:

Не обошлось без травмы,
Он просто понял в эти дни,
Что он не самый главный.

(«Херувим», с. 65)

Случается порою –
Дивится весь народ:
У дедушки-героя
Бездельница растет.

(«Дедушкина внучка», с. 63)

Гораздо страшнее, когда намеренно, сознательно с детства прививаются неверные нормы поведения, формируется неправильная психология. Ирония сменяется сатирой, а герои превращаются в циничных расчетливых существ («Леночка с букетом», 1954; «Три очка за старичка», 1959; «Особая арифметика», 1965; «Копейкин», 1960; «Чудесный план», 1954 и т. д.). В большинстве случаев автор не доверяет другим сделать выводы и резюмирует сам. Венчает эту тему стихотворение «Егор не любит грусти» (1965), в котором сделан универсальный вывод о страшной взрослой болезни у детей – холодности души.

Умный ребенок мгновенно извлекает пользу из *родительских или учительских просчетов*. Так, уговоры не действуют на мальчика Лешеньку, который удобно устроился и как щитом огораживается от всех проблем и трудностей лозунгом, который выдвинул ранее кто-то из взрослых:

Я же несознательный,
Я же отстающий.

(«Лешенька, Лешенька», с. 54)

Родительское желание реализовать в ребенке свои мечты, воспитать идеального наследника порой вызывают протест воспитуемого и провоцирует его на негативный тип поведения. На эту еще одну воспитательную ошибку указывает А. Барто в стихотворении «Маме ангел нужен». А необходимые показатели прироста веса ребенка в лагере вообще создают абсурдную ситуацию:

Нельзя бродить нам по лесам.
Все по часам! Да по весам!

А в дождь – мы сразу под навес.
Ребята ценятся на вес.

(«Лето на весах», с. 329)

Практически убивается само детство, его обаяние, непосредственность, радость – все подогнано под нормативы.

Неосторожность взрослых, их недоброжелательность может порой недобрым образом повлиять на судьбу ребенка. Особенно пагубны в этом плане ярлычки, которые любят навешивать длинные языки:

Воды немало утекло
С тех пор, как я разбил стекло.
Но стоит только мне вздохнуть,
Сейчас же спросит кто-нибудь:
– Вдыхаешь из-за стекол?..
Опять стекло раскокал?..
Нет, в жизни мне не повезло,
Меня преследует стекло.

(«Однажды я разбил стекло...», с. 347–348).

«Петров, не будь тупицей!» –
Сказал мне педагог...
Я первый заводила,
Все за меня толпой.
А в школе я тупица.
Ну что ж мне, утопиться?

(«Ярлычок», с. 355)

Барто справедливо пеняет взрослым и на то, что они порой портят ребенку жизнь повышенным ожиданием героического от своего наследника. Не повезло герою стихотворения *«Мои трудности»* (1980), ему дали звучное знаковое имя – Тимур, оно обязывает его к каким-то славным поступкам, но это никоим образом не согласуется с его натурой.

Однако самое страшное, когда ребенок из-за взрослого теряет веру в хорошее, в справедливость. Ложь, пустые обещания, даже неосторожно брошенное слово способны разочаровать ребенка, лишить его веры в людей (*«Андрей не верит людям»*, 1962). Ребенок, детский коллектив способны совершить обратный процесс, что очень важно для формирующегося сознания. Колючий нрав Андрея может быть обуздан и скорректирован очень легко:

Купить осла Андрюшке
Придумал пятый класс.

Он вырос из игрушки,
Но пусть он верит в нас!

(«Андрей не верит людям...», с. 371)

Между взрослым и ребенком, наоборот, могут устанавливаться очень добрые неформальные отношения, которые могут вызвать в ребячьей душе целый спектр положительных эмоций. Так, с восторгом ребята реагируют на необычный урок:

Весна, весна, пришла весна!
Мы учимся в саду,
Как надо сеять семена,
Как делать борозду ...
Без книжек, без карандашей
Отлично шел урок.

(«Урок в саду», с. 187)

Учитель и даже директор школы может стать полноправным участником детской игры – это лишь повысит авторитет в глазах детского коллектива:

Поставил двойку не одну
Он в наших дневниках,
И вот сегодня он в плену
У школьников в руках ...
Такой бесценный пленный
Один во всей вселенной!

(«Важный пленный», с. 188)

Отношения взрослого и ребенка могут выстраиваться по-разному. Не всегда они ровные и гладкие. Важно другое – *взаимное доверие*, взаимное уважение, дружба, внимательное и чуткое отношение друг к другу. Тогда не только родители будут переживать за неудачи и радоваться успехам детей, но и наоборот, ребенок будет волноваться, давать советы отцу, который готовится к экзамену («У папы экзамен», 1951), будет надеяться на понимание его взрослыми («Но поймите и меня», 1963), будет нуждаться в ласке и внимании матери, с которой хочется просто посидеть рядом, поговорить, пообщаться на сон грядущий («Перед сном», 1978). К сожалению, идиллии в произведениях А. Барто мало – в этом она близка жизни. Ее задача в другом – помочь и взрослым, и детям лучше узнать себя, помочь им в общении друг с другом в рамках чистосердечного доверительного диалога.

Особый пласт поэтического творчества А. Барто – литература *о и для подростков*. Специальной поэзии для подростков, да еще созданной детским поэтом, очень мало. Повзрослевший ребенок ориентиру-

ван скорее на взрослую жизнь, поэтому старается забыть детство и переступить скорее порог юности. Барто рассматривает подростковый возраст как уникальное специфическое явление, переход – трудный – от детства к взрослому состоянию. Неслучайно, она посвящает этому периоду жизни человека отдельный цикл («Подростки», 1977–1980) или поднимает подростковую тему в лирико-философских циклах о трудностях взросления («За цветами в зимний лес [Для тех, кто подрос и радуется этому], 1967–1970, «Почему телефон занят? [Для тех, кто подрос]», 1968–1970, «Однажды я разбил стекло ...» и др.). Важно, что изменяется даже угол зрения автора. Если для изображения более раннего возраста было характерно сопряжение чисто человеческого и общественного взгляда на ребенка как на определенную социальную единицу (школьника, октябрёнка, пионера), то подростковый возраст изображен преимущественно с общечеловеческих позиций.

А. Барто не обходит вниманием трудности и сложности данного периода жизни. Это, прежде всего, выбор стереотипов, норм, идеалов. Не всегда этот выбор оказывается правильным. И подростка, как и ребенка, стоит поучить уму-разуму, проанализировать стиль его поведения, убедить в неправильности его выбора. По мнению «молдчины Валечки», цель жизни – «копеечка», и все должно быть посвящено этому, для достижения идеала хороши все средства:

Надо жить умеючи –
Объяснила сжато:
– Ублажать Матвейча,
Чтоб текли деньжата,
Протирать его станок...

(«Ох и молдчина», с. 507)

Ирония А. Барто переходит в едкую сатиру, когда происходит добровольное «обалдевание» молодежи («Балдеж, или Исполнение желаний»), когда потребительское отношение к родителям переходит все границы («Разговор») и когда стирается память о недавней войне («Без названия»)¹.

Однако детско-подростковый поэт чутко реагирует на все изменения душевного состояния героя, на поиски своего места в жизни, осторожно и бережно воспроизводит первые взрослые чувства и эмоции подрастающего человека. Особенно радует Барто пробуждающийся интерес к настоящей поэзии, а с ней и глубокие нежные чувст-

¹ Все три стихотворения входят в цикл «Подростки».

ва. Лохматая, нескладная, похожая на мальчишку девочка-подросток увлекается ранней Ахматовой:

Девчонка угловатая,
Нескладная пока,
Но ей уже Ахматова
Понятна и близка,
Понятна ревность ранняя,
И нежность, и тоска.

(«Сборник стихов», с. 528)

Психологически точно и достоверно фиксирует А. Барто первые проявления рефлексии самоанализа, первое недовольство собой, собственной внешностью («У меня – веснушки»), противоречия собственного характера («Трудная неделя») и четкую зависимость внешних изменений от поступков и стиля поведения:

Нет, отражают зеркала
Не только наши лица, –
И наши мысли и дела
В них могут отразиться.

(«В зеркале», с. 363)

Поэту удалось запечатлеть даже волшебное превращение обычной девушки в красавицу:

Ты сегодня отмыла
Чернила на пальцах,
Ты сегодня Снегурка
На школьном балу...
Твой школьный учитель
Тебя не узнал...

Как триумфальные фанфары звучит первое признание в чувствах:

– Нет лучшей Снегурочки
В нашем районе! –
Тебя уверяет
Маркиз в парике.

(«Снегурочка», с. 390)

Готовность и желание любви, открытость этому чувству, но и детская наивность и непосредственность, робость и стеснительность отличают чувство первой любви. Трогательно и нежно, с мягкой улыбкой, лирично Барто пишет о первом, робком и очень хрупком чувстве, меняющем человека, окрыляющем его. Писателя интересует

именно рождение чувства, переход из одного состояния в другое, порой прямо противоположное:

Девчонка эта рыжая!
Ее же ненавижу я!

По всем законам логики она проигрывает по сравнению с другими, но тут в дело вмешивается иррациональное, чувственное:

Но вдруг сказали в классе мне:
У Ивановой – грипп...
Я понял, что я влип!

(«Девчонка эта рыжая», с. 367–368)

Запечатлены и еще новое и удивительное для молоденького паренька состояние влюбленности («На букву «Л», 1967), и нежелание показать свои эмоции другим («Свысока», 1980), и даже первые результаты увлечения друг другом («Все из-за этой Любы», 1969), и борьба между проявлениями чувств и маской, стереотипностью поведения:

Кричат мальчишки мне:
– Жених! –
Я злюсь, конечно,
Злюсь на них,
Но чувств своих не выдам –
Иду с небрежным видом.

(«Я с ней дружу», с. 224)

Однако Барто не забывает главного, что объект ее наблюдений и источник поэтического вдохновения – все-таки ребенок, пусть и выросший, которому нужен и мудрый советчик, и поводырь, и друг, с кем можно поделиться как хорошим, так и печальным. Все эти функции берет на себя поэт. Другие взрослые в стихотворениях, посвященных первой любви, практически не участвуют, они могут только удивляться происходящим переменам.

Отдельной и очень важной в творчестве А. Барто темой стала *тема войны*. Война накладывает особый отпечаток; сатира практически отсутствует, героями поэзии становятся как реальные исторические персонажи (Зоя Космодемьянская – «Партизанка Таня», 1942), так и вымышленные. Герои сразу повзрослели, посерьезнели – обязывало время. В глазах даже маленьких детей стоит грусть и тоска, основное состояние маленьких болтунишек – молчание:

Глаза девчонки семилетней,
Как два померкших огонька.

На детском личике заметней
Большая, тяжкая тоска.

(«В дни войны», с. 245)

Эти дети живут надеждой на то, что их старшие братья и сестры, отцы, воюющие с фашистами, живы и скоро победят («Письмо старшему брату», 1942, «Наташа», 1943). Ребенок в период войны готов встать к станку, готов одолеть даже природную непоседливость («Я, друзья-товарищи», 1943; «Решил я стать учеником», 1943; «Новичок», 1943; «Никита», 1944 и др.). Яркие детские сны тоже меняются. Сны ребячьи реализуют их мечты:

Мне вчера приснился сон:
Будто папа возвратился, –
Навсегда приехал он!..
Освещен огнями город,
Вся Москва огней полна.

(«Сон», с. 248–249)

Барто вводит в свою поэзию для детей ранее невозможное для нее натуралистическое описание казней и смерти:

Мне не забыть,
Как мать вели,
Я слышал крик ее
Вдали...
Братишка был
Еще живой,
Он бился,
Звал отца,
Штыком
фашистский часовой
Столкнул его
С крыльца.

(«Мне не забыть», с. 257)

Стихотворения этих лет отличает строгость, сдержанность, эмоциональный накал, обилие реалистических деталей, врывающихся в повествование. Герои – средний детский возраст (7–9 лет) или подростки, кто мог уже не только отреагировать на происходящее, но и внести свой вклад в победу над врагом. И все же и здесь Барто не забывает о детской непосредственности, открытости как героев, так и адресата. Для адресата герои поэзии Барто этого периода становятся образцом для подражания, отрицательных качеств у них уже практически нет.

После окончания войны и после нелепой трагической гибели ее 15-летнего сына Гарика Агния Барто обращается к щемяще-острой теме *сиротства*, детской обездоленности не только в поэзии и публицистике, но и в общественной деятельности. В 1947 г. была написана поэма «Звенигород», которая оказалась для нее поворотной: детский поэт в течение девяти лет помогает находить друг друга людям, разлученным войной. На радио она вела передачу «Найти человека», а в 1969 г. вышла в свет ее книга с одноименным названием. «Почти девять лет вела я поиски по воспоминаниям детства, удалось соединить по «Маяку» 927 семейств, разлученных войной» (с. 407). Поводом к такой акции послужило письмо одной женщины: «Случилось так, что в 1954 г., книжка¹ попала в руки женщины, у которой восьмилетняя дочь Нина, так же как дети в поэме, потерялась в годы войны. Мать считала ее погибшей, написала мне: “Читала «Звенигород» и думала: а может, и моя Ниночка все-таки жива...”. Письмо матери я передала в специальную организацию ... Через восемь месяцев Нина нашлась...»². Сама поэма поднимает весьма сложный комплекс проблем, связанных не только с темой сиротства и обездоленности, но и с темой ответственности взрослых за моральный и эмоциональный климат в коллективе детского дома. Барто берет очень высокую планку – воспитатели звенигородского детского дома не просто воспитывают и обучают ребятишек, они заменяют им родителей, по сути создают большую дружную веселую семью («Тридцать братьев и сестер»), где царят любовь, взаимовыручка, понимание, а детство остается детством.

В целом творчество писательницы характеризуется тематическим и жанровым многообразием, богатым спектром чувств и эмоций, свойственных малышу, школьнику, подростку и даже взрослому. Она настолько хорошо знает детскую психологию, проникает в душу ребенка, что отваживается писать от имени ребят стихи. Начинается это с создания незамысловатого стихотворения «Челюскинцы-дорогинцы...», а потом выливается в отдельную главу собственной поэзии – «Переводы с детского». Свежесть стиха, оригинальность и парадоксальность детского мышления запечатлены в этом цикле.

Поэзия А. Барто – основа ее творчества, хотя она автор и киносценариев: «Подкидыш» (1939)³, «Алеша Птицын вырабатывает характер» (1954), «Черный котенок» (1954) и других. Кинодраматургия поднимает в общем те же проблемы, что и поэзия, но здесь иной

¹ Имеется в виду поэма «Звенигород» (1947).

² Жизнь и творчество Агнии Барто. М., 1989. С. 17.

³ Совместно с Р. Зеленой.

принцип подачи материала: шире представлен внешний мир, более разработаны характеры, взрослый мир и детский поданы как взаимосвязанные и взаимозависимые.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Особенности кинодраматургии А. Барто.
2. Роль дидактики и формы ее выражения в творчестве А. Л. Барто.
3. Концепция детской литературы у А. Барто.
4. Психологический портрет ребенка в поэзии А. Барто.
5. Традиции В. Маяковского, С. Маршака, К. Чуковского в творчестве А. Барто.

Литература:

1. Жизнь и творчество Агнии Барто. М., 1989.
2. Соловьев Б., Мотышов И. Агния Барто: Очерк творчества. М., 1979.
3. Таратута Е. Драгоценные автографы: Кн. восп. М., 1986.

§ 5. Самуил Яковлевич Маршак

Жизнь **С. Я. Маршака** (1887–1964) в детской литературе и педагогике началась в 1918 г. с работы в детской колонии под Петрозаводом и продолжилась в 1921 г., когда Маршак совместно с Е. Васильевой [Черубина де Габриак – ее творческий псевдоним] участвовал в организации «Детского городка» в Екатеринодаре (позже – Краснодаре). В Петрограде, куда С. Маршак вернулся в 1922 г., он руководит Студией детских писателей в Педагогическом Институте дошкольного образования, собирает вокруг себя интересных людей и делает из них талантливых детских писателей, а также сам вплотную подходит к литературной деятельности: художник делает перевод английских народных песенок (в частности, «Дом, который построил Джек», 1923), которые К. Чуковский называет «одной из ранних литературных побед Маршака».

«Эту книгу, – пишет Чуковский, – создал британский народ в пору высшего цветения своей духовной культуры: книга песен и стихов для детей, которая в Англии называется «Nursery Rhymes», в Америке – «Мать-гусыня» и в основной своей части существует уже много столетий. Многостильная, несокрушимо здоровая, бессмертно веселая книга с тысячами причуд и затей, она в русских переводах оказывалась такой хилой, косноязычной и тусклой, что было конфузно читать. Поэтому можно себе представить ту радость, которую я испытал, когда Маршак впервые прочел мне свои переводы этих, казалось бы, непередаваемых шедевров. Переводы чудесно сохранили всю их

динамичность и мощь»¹. Уже там выявляются основные особенности творческого почерка Маршака – лаконизм фраз, стройная продуманная композиция текста, мягкий юмор, четкий ритм.

Следом за переводом «Nursery Rhymes» Маршак выпускает ставшие очень популярными книги для малышей «Детки в клетке» (1923), «Пожар» (1923), «Сказка о глупом мышонке» (1923), «Цирк» (1925), «Мороженое» (1925), «Вчера и сегодня» (1925), «Багаж» (1926), «Почта» (1927), «Вот какой рассеянный» (1930) и др. Маршак отстаивал право говорить с ребенком забавно, превращая каждую строфу, главку – в загадку, считалку, песенку.

Одной из первых оригинальных работ Маршака можно считать стихотворение «Детки в клетке», написанное за три года до стихотворения В. Маяковского «Что ни страница – то слон, то львица». Изначально произведение планировалось организовать как серию небольших стихотворных подписей к великолепным иллюстрациям западного художника, но вскоре состоялось знакомство С. Маршака с художником В. Лебедевым, и произведение несколько изменилось – стало самостоятельным завершенным циклом стихов. Правда, картинка, рисунок все же продиктовали определенную форму организации текста. В основном это небольшие монологи звериных детенышей, обращенные к пришедшим в зоосад человеческим малышам:

Эй, не стойте слишком близко –
Я тигренок, а не киска².

(«Тигренок»)

На прутике записка:
«Не подходите близко!»
Записке ты не верь –
Я самый добрый зверь.
За что сижу я в клетке,
Я сам не знаю, детки.

(«Эскимосская собака», с. 26)

Однако встречаются и небольшие сюжетные зарисовки, выполненные от лица автора («Лебеденок», «Верблюды», «Совята» и т. д.). Позже появились обобщающие главки: вступление «Зоосад», «Где обедал воробей?», «Детский дом».

Объединяет цикл целиком нарочитая детскость как героев-зверей, так и читателя-зрителя – посетителя зоопарка, поэтому превалирует

¹ Чуковский К. И. Высокое искусство. М., 1968. С. 229.

² Маршак С. Любимые стихи. Сказки, присказки, рассказы в стихах. М., 1997. С. 23.

детское восприятие, детский взгляд на мир. Незнакомые явления объясняются через уже известное, понятное ребенку с помощью оригинального сравнения:

Разлинованы лошадки,
Словно школьные тетрадки.

(«Зебра», с. 24),

а пингвин оказывается похожим «на большой мешок» и т. д. Да и сами герои играют и шалят, как настоящие дети: зебры играют в прятки, белые медведи плавают в водоеме, кенгуру увлечены чехардой, а «лев и волк несутся вскачь / и разноцветный гонят мяч» (с. 31). Маленький хвастливый львенок так же обижается и расстраивается при первой же неудаче, как и обычный ребенок:

Нет, постой, постой, постой,
Я разделаюсь с тобой!..
Будет стыдно, если я
Не поймаю воробья.
Эй, вернись, покуда цел!
Мама! Мама! Улетел!..

(«Львенок», с. 28–29)

Используя традиции русского и английского фольклора, свой опыт переводчика, Маршак создает оригинальные по форме и содержанию произведения, где удачно сопрягаются легкая дидактика, юмор и четко организованный ритмический рисунок отдельных эпизодов, объединенных при помощи повторов, нагнетания деталей и умелого монтажа текста. Это может быть пародия на колыбельную песенку. Непослушного мышонка укладывают спать весьма колоритные няни (тетя Лошадь, тетя Клуша, тетя Свинка, тетя Жаба и т. д. – уже в выборе такого рода персонажей чувствуется глубокий комический подтекст). Эти няни сулят мышонку совершенно ненужные ему «гостинцы» типа комара, червяка, мешка овса и т. д. («Сказка о глупом мышонке»). Уже в этом, относительно раннем произведении чувствуется обращенность к еще одному адресату – взрослому – и попытка начать с ним важный разговор о сути и характере воспитания ребенка. В рамках тех же традиций и того же стиля Маршак создает полные юмора и словесной игры веселые оригинальные рассказы о приключениях «дамы с собачкой» («Багаж») или рассеянного чудака («Вот какой рассеянный»).

С. Я. Маршак вводит юного читателя в яркий и волнующий мир детской *игры*. При этом авторская поэзия не однозначна. Она может полностью уподобляться детской. Так, в стихотворении «*Великан*»

(1941) изображен внутренний импульс играющего ребенка. Он – малыш – видит себя повелителем игрушечного царства:

На столе он строит башни,
Строит город в пять минут.

(«Великан», с. 4)

Автор готов пригласить ребенка к излюбленной детской игре с мячом («Мяч», 1926) и при этом сам включается в эту игру уже на лексико-семантическом уровне. Однословные строки, четкий ритм, превалирование звонких согласных передают ясные и мерные удары мяча:

Мой
Веселый
Звонкий
Мяч,
Ты куда
Помчался
Вскачь?

Но автор не все отдает на откуп ребенку. Позиция взрослого человека может скорректировать ситуацию, к примеру, предупредить маленького непоседу об опасности игры с мячом:

Там
Попал
Под колесо.
Лопнул,
Хлопнул,
Вот и все.

(«Мяч», с. 5)

Художник может исподволь наблюдать за катающимися на карусели малышами («Карусель», 1945) или рассказать от имени ребенка, как можно провести выходной день с любимым папой («Хороший день», 1970). Может быть представлена и детская ролевая игра. К примеру, игра в учителя – воспитуемого зафиксирована в произведении «Усатый-полосатый» (1929).

Здесь же можно увидеть и скрытую пародию на процесс воспитания и обучения ребенка. Маршак был ярким противником насилия, муштры, скуки в общении и безапелляционности взрослого, воспитателя.

Так же увлекательно и интересно рассказывает Маршак о разных профессиях, используя своеобразный жанр – стихотворный рассказ. Здесь уже повествование ведется исключительно с позиции взрослого с присущим ей дидактизмом. Поэт выбирает яркие или, наоборот, повседневные профессии, но неизменно делает их привлекательными для

ребенка. Более того, художник выбирает такие эпизоды, которые максимально раскрывают как романтику, так и тяжесть труда. Маршак умеет не только показать необходимость любой профессии, но даже героизм простого человека – труженика. Идеалы эпохи прочно входили в воспитательную литературу и сопрягались с индивидуальными особенностями писателя – трудоголика, коим и был сам С. Я. Маршак.

Его литературные герои почтальоны в произведении «Почта» (1927) не только добросовестно, быстро («...к двенадцати часам все разнес по адресам») и самоотверженно («...в дороге разборка идет, / И два почтальона / На лавках вагона / Качаются ночь напролет», с. 57) выполняют свою работу, но в момент опасности они встают в строй и разносят почту под пулями и снарядами, соединяя мирный и ратный труд воедино («Почта военная», 1944). Врач готов выполнить свой профессиональный долг в любых условиях, даже если к больному нужно лететь на самолете и прыгать с парашютом, а операцию делать в полевых условиях среди льдов и вечной мерзлоты («Ледяной остров», 1947). Да и простой паренек оказывается готовым не только к труду и обороне, но и к совершению подвига – спасению из огня девочки («Рассказ о неизвестном герое», 1937). Подробно останавливается С. Маршак на такой романтико-героической профессии, как труд пожарного. Описание процесса труда, как правило, дано кратко и лаконично. Несколько штрихов создают цельную картину героического и романтического труда пожарного («Пожар», 1923):

В пять минут автомобили
До пожара докатили,
Стали строем у ворот,
Подключили шланг упругий,
И, раздувшись от натуги,
Он забил, как пулемет.

Финал рассказа – цена детской шалости:

Вот Кузьма в помятой каске,
Голова его в повязке,
Лоб в крови, подбитый глаз...

(с. 53–56)

Детское восхищение вкусным лакомством и красивый, завораживающий ребенка процесс труда продавца мороженого – две составляющие стихотворения «Мороженое» (1925):

Взял мороженщик лепешку,
Сполоснул большую ложку,
Ложку в банку окунул,

Мягкий шарик зачерпнул,
По краям пригладил ложкой
И накрыл другой лепешкой.

(с. 101)

Глаголы создают красочно-вкусное действие, а для ребенка и священнодействие. Здесь мораль уже выражена довольно четко, но она не скучная, а веселая. Толстяк, наказанный за жадность, на потеху детворе превращается в сладкую ледяную горку.

Современность, настоящее – основа творчества Маршака для детей, но художник пытается соотнести и «век нынешний» с «веком минувшим», прошлое и настоящее. Предметы, явления, реалии прошлого помогают понять ребенку смену эпох. Речь прежде всего идет об экономическом прогрессе. Маршак с теплотой пишет о былых заслугах керосиновой лампы, свечи, чернильницы-кормилицы, коромысла с ведром. Однако ностальгии нет, в историческом споре побеждает прогресс. Ворчливый тон старых вещей противостоит энергичной, лаконичной речи новых:

Я – электрическая
Экономическая
Лампа!

(«Вчера и сегодня», с. 64)

Агрессия, скорость, резкие движения сквозят в строках, посвященных пишущей машинке:

У нашего хозяина
Теперь другие перья.
Стучат они отчаянно,
Палят, как артиллерия.
Запятые,
Точки,
Строчки –
Бьют кривые
Молоточки.

(«Вчера и сегодня», с. 65)

В конце 1940-х гг. к 30-летию советской власти подводятся очередные итоги развития нового строя. Писатель показывает нового человека с новым менталитетом, который воспитан на принципиально новых идеалах, поэтому для того, чтобы понять мир старый, дореволюционный, современному молодому человеку нужен «переводчик» («*Быль – небылица*», 1947). Используя прием контраста, Маршак *противопоставляет два мира* – до революции и после:

Мне нынче вспомнился барчук,
Хорошенький кадетик,
Когда суворовец – мой внук –
Прислал мне свой портретик¹.

Поэма содержит и чисто познавательную историческую информацию:

А чаем торговал Перлов,
Фамильным и цветочным!..
– Конфеты были Ландрина,
А спички были Лапшина,
А банею торговой
Владели Сандуновы.

(с. 13)

Емко, в одной фразе показана суть дореволюционного общества, разделенного социально на «господ» и слуг-«лакеев»:

Лакей господским был слугой,
А камергер – вельможей,
Но тот, ребята, и другой –
Почти одно и то же.

(с. 7)

Противостояние «двух миров» шло у Маршака не только в диахронии, но и в синхронном плане. Так, мичиганский миллионер никак не может взять в толк, кто же такой мистер Комсомол («Кто он?», 1938):

Видно, дорого он стоит,
Этот мистер Комсомол.
Под Москвой он дачи строит
И театры приобрел.

(с. 116)

Маршак комически заостряет противостояние двух типов сознания. Персонифицированный Смоллом образ богача Комсомола рассыпается под воздействием действительности на яркие индивидуализированные образы:

Шли с портфелями ребята
Из ворот соседних школ,
– Вот, – заметил провожатый, –
Вот он, мистер Комсомол!
Над Москвою реял летчик,
Как над скалами орел.

¹ Маршак С. Рассказы в стихах. М., 1977. С. 17.

– Вот, – промолвил переводчик, –
Вот он, мистер Комсомол!

(с. 118)

В жанре политического памфлета построено *произведение «Мистер Твистер»* (1933). Новая действительность сформировала новое сознание – расистские взгляды Твистеров шли вразрез с представлениями советского человека о дружбе и братстве народов. Подобная проблема решалась и в кинематографии, к примеру, к/ф Г. Александрова «Цирк». Но проблема, поставленная Маршаком, все же была непростой для 1930-х гг. На публикацию этого произведения потребовалось разрешение самого М. М. Литвинова, наркома иностранных дел СССР в 1930–1939 гг.

Появлению этого произведения предшествовала большая подготовительная работа. На протяжении ряда лет (работа шла примерно с 1929 г.) оттачивались слог, ритм, рифма, менялся и сам сюжет, несмотря на то, что в основе – реальный факт. Первоначально Твистер (тогда еще Блистер) не может найти свободных номеров в гостиницах города не потому, что «международный готовится съезд», а из-за «шутки» швейцара гостиницы «Англетер»:

Старый швейцар
Отдает им поклон,
Мчится в подъезд,
И кричит в телефон:
– Два-сорок шесть-сорок восемь?
– Астория!
– Можно ли
Вызвать
Швейцара Григория?
Слушай, Григорий,
Наверно, сейчас
К вам на моторе
Приедут от нас
Американцы...
Фамилия Блистер...
Это отчаянные
Скандалисты.
Ты отвечай им,
Что нет номеров...¹

¹ Цит. по: Галанов Б. Как создавался «Твистер» // Жизнь и творчество Маршака. М., 1975. С. 107.

Однако «шутка», веселое наказание не могут держать серьезный и важный сюжет, поэтому Маршак отказывается от такой подоплеки и делает обстоятельства объективными – из-за международного съезда все номера в гостиницах заняты, а впоследствии Твистера вынуждены поселить в окружении «цветного народа».

Основной прием, используемый в этом произведении, – контраст. Чопорность, высокомерие Твистеров дисгармонируют с услужливостью сотрудников конторы Кука. Поездка в СССР Твистера на многоэтажном «дворце-пароходе», его развлечения контрастны условиям, в которых плывут «цветные»:

Неграм,
Малайцам
Мокро и жарко.
Брызжет волна,
И чадит кочегарка.

(с. 27)

Брезгливое отношение у Твистеров к таким людям противопоставлено интернационализму советского человека. И лишь величественный Ленинград, с его красотой, с его монументальностью внешне похож на западный город. Однако Маршак и здесь вносит большой элемент современности. Ленинград преображен благодаря советской действительности. Емко, в четырех строчках запечатлен положительный идеал 1930-х гг. – индустриальный город:

Серые воды,
Много колонн.
Дымом заводы
Темнят небосклон.

(с. 28)

С образами Мистера-Твистера, мичиганского миллионера Смолла связан у Маршака образ *чудака*. В 1930-е гг. чудачество будет приравнено к инакомыслию. Эта трактовка «чудачества» контрастирует с выдвинутой Маршаком ранее, в 1920-е гг. Там, в 1920-х гг., это был рассеянный, дама, обладательница разнокалиберного багажа, глупый мышонок и т. д. Все эти образы объединяет авторский взгляд – добродушный, лукавый, чуть ироничный. Причем, все это вписывалось в общелитературный контекст. У Маршака с его «рассеянным» был предшественник, поэт имажинистского толка **Вольф Иосифович Эрлих** (1902–1988) со своим произведением о рассеянном ученом («Профессор Задача», 1929), причем он тоже жил недалеко от Бассейной, тоже готовился уехать на поезде. Однако тип чудака-ученого мог

трактоваться и несколько иначе (Персиков из «Роковых яиц» и Преображенский из «Собачьего сердца» М. А. Булгакова, например).

Но все меняется в 1930-е гг. С. Я. Маршак чутко уловил изменившуюся ситуацию в литературе. По его воле из ленинградской детской редакции в начале 1930-х гг. ушли Е. Шварц, Н. Олейников, И. Андроников, Н. Чуковский, А. Левитина, Б. Житков. Многие надолго сохранили обиду на Маршака. Но Н. Чуковский так объяснял позицию своего учителя: «В наступающую эпоху его (Маршака – *О. Л.*) могла только компрометировать связь с нестройной бандой шутников и оригиналов, чей едкий ум был не склонен к почтительности и не признавал никакой иерархии»¹. Действительно, изменившаяся политическая и общелитературная ситуации, жесткий идеологический партийный контроль, перерождение реалистических принципов освоения действительности оказали мощное влияние на детскую литературу. Первая же конференция по детской литературе (2–6 февраля 1931 г.) поставила задачу добиться резкого перелома в тематике и сблизить детскую книгу с советской действительностью. Печально знаменитое постановление ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций от 23 апреля 1932 г. фактически поставило точку в разнообразии творческих индивидуальностей. Приоритет отдается государственному, классовому, партийному началу. К 1930-м гг. заканчивается процесс разрушения традиционного русского образа жизни, менялись духовно-культурные ценности. Урбанизация и политизация сознания выдвинули в качестве литературного образца новый тип положительного героя. Это мог быть персонифицированный коллектив: «Человек сказал Днепру: / – Я стеной тебя запру» («Война с Днепром», 1931), «Видно, дорого он стоит, / Этот мистер комсомол. / Под Москвой он дачи строит / и театры приобрел» («Кто он?») или индивидуализированный персонаж, такой, как неизвестный герой.

Особая тема в творчестве С. Я. Маршака – *школьная*. Его стихи о школьниках практически неполитизированы. Его герои могут пускать мыльные пузыри («Мыльные пузыри», 1947), умело и ловко обращаться с перочинным ножом, превращая его в целую мастерскую («Мастерская в кармане», 1955), а могут кататься на катке («Кот и лодыри», 1933), или просто наслаждаться веселым весенним днем («Хороший день»). Автор умно и тонко, со знанием дела показывает обыденную жизнь обычных школьников, их рядовые недостатки, но под пером Маршака они становятся ярко индивидуализированными, важными для понимания психологии школьного возраста в целом. Автор радуется живости характера, изобретательности ребен-

¹ Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989, С. 269.

ка, умению детей хорошо жить, радоваться этой жизни; его восхищает дружба, ловкость, мастеровая хватка подростка. Но его голос становится ироничным, когда он осуждает отдельные детские недостатки. Маршак может даже прочитать в весьма остроумной стихотворной форме небольшую нотацию ребенку («Ежели вы вежливы», 1953; «Урок вежливости», 1956). Однако он может и помочь ребенку адаптироваться среди одноклассников и друзей. Так, Маршак берет под свою защиту извечный объект насмешек – «очкариков». В стихотворении «*Четыре глаза*» (1959) поэт знакомит читателя с не простым процессом изготовления очков, подчеркивает доброжелательность и сострадание мастеров:

Отшлифовали в мастерской
Два стеклышка на славу,
Потом заботливой рукой
Их вставили в оправу.

Умно и тонко показывает Маршак очевидную даже для ребенка пользу от очков:

В очках и небо голубей,
Просторнее и выше,
И виден каждый воробей,
Усевшийся на крыше.

Детский взгляд на окружающий мир становится четче и радостнее. А вот детские насмешки над «очкариком» Маршак прерывает диссонансирующим с четверостишием заключительным двестишием:

Над теми, кто надел очки,
Смеются только дурачки!¹

(«Четыре глаза»)

Возмущает художника лень и безделие двенадцатилетних ребят, которые противостоят желанию учиться у молодого годовалого кота («Кот и лодыри»).

Не может пройти Маршак и мимо суеверий школьницы, которая вместо того, чтобы учить уроки, все время тратит на реализацию примет:

Собираясь на экзамен,
Валя говорила:
– Если только палец мамин
Окунуть в чернила,
Если я перед доскою
Как-нибудь украдкой

¹ *Маршак С.* Любимые стихи. Указ. изд. С. 160.

Ухитрюсь одной рукою
Взять себя за пятку...
То, по всем моим приметам,
Получу по всем предметам
Круглые пятерки!..

(«Приметы», с. 154–155)

В разговоре с младшим школьником Маршак часто использует прием персонификации. Персонифицируются знаки препинания в одноименном стихотворении:

Прибежал
Чудак –
Восклицательный знак.
Никогда он не молчит,
Оглушительно кричит:
– Ура!
Долой!
Караул!
Разбой!..
Явились запятые,
Девицы завитые.
Живут они в диктовке
На каждой остановке.

(«Знаки препинания», с. 152)

В страшном сне школьника оживают его чудовищно-глупые и ужасные ответы на уроках. Если в реальности ответы отрывочны и соответствуют каждый своему вопросу, они комичны по своей природе, то во сне воссоздана целая фантазмагоричная картина условного мира, становящаяся гротесковой:

Жужжали зебры на кустах
В июньскую жару.
Цвели, качаясь на хвостах,
Живые кенгуру...
А где-то меж звериных троп,
Среди густой травы,
Лежал несчастный землекоп
Без ног и головы...

(«Про одного ученика и шесть единиц»)

Только при помощи такого приема автор показывает маленькому адресату необходимость задумываться и над тем материалом, кото-

рый приходится заучивать, и над собственными ответами, и над логической рассуждений.

Но наибольшая удача Маршака – *словесная игра*. Использование синонимического богатства русского языка, различных фольклорных жанров (скороговорки, потешки, колыбельной, загадки, перевертышей и др.), законов словообразования позволило создать яркие, красочные и интересные произведения. С. Я. Маршак – автор нескольких оригинальных азбук. Так, веселые двустопные, написанные считалочным четырехстопным хореем о животных и их повадках, составили азбуку «*Про всех на свете*» (1939). Азбука «*Живые буквы*» (1940) олицетворена и персонифицирована: ее составляющие – герои – дети, играющие в различные профессии. Ребенок знакомится с целым спектром профессиональных возможностей, расположенных у Маршака в алфавитном порядке:

Алик – авиатор (это значит – летчик) –
Алым самолетом режет облака.
Боря – барабанщик.
Влас – водопроводчик.
Глеб – гранатометчик, меткая рука...

(«Живые буквы», с. 128)

Лукавый взгляд художника на автобусную суматоху, веселая чехарда зверей в автобусе очень напоминает реальную жизнь, где люди порой становятся весьма похожи на животных, все это остроумно зафиксировано в ироничной сказке-азбуке «*Автобус номер двадцать шесть*» (1945):

Автобус номер двадцать шесть.
Баран успел в автобус влезть,
Верблюд вошел, и волк, и вол.
Гиппопотам, пыхтя, вошел.
Дельфин не мог вползти в вагон.
Енот не может выйти вон.
Жираф – как дернет за звонок:
Змею он принял за шнурок...

(с. 131)

Объединяющим началом всех этих азбук можно назвать яркую образность, что способствует наличию богатого иллюстративного материала, важнейшего признака любой азбуки.

Под пером Маршака оживают и цифры, и цвета, и даже времена года. Так, *цикл «Веселый счет»* (1958) представляет собой оригинальное стихотворное описание очертаний каждой цифры (первая часть):

Единица,
Очень тонкая, как спица...
Выгибает двойка шею,
Волочится хвост за нею...
Тройка – третий из значков –
Состоит из двух крючков.

(с. 121)

Вторая часть – веселые истории, приключения цифр, персонафицированных в различных образах: двойка ассоциируется с двумя руками – умелицами у человека, тройка с цветами светофора, семерка с количеством дней в неделе и т. д.

В цикле «Разноцветная книга» (1946) Маршак предлагает своему читателю-ребенку игру в цвета. Определенный цвет становится символом или какого-то времени года (зеленый – лето, белый – зима), или стихии (синий – море), или времени суток (ночная страница), или даже советского праздника (красный цвет соответствует ноябрьским революционным праздникам).

Маркирование каждого месяца года тоже превращается в веселую игру, но художник помимо календарных, природных, погодных особенностей пытается выделить и социальные (май и ноябрь отмечены главными советскими праздниками) – цикл «Круглый год» (1945):

Февраль
Дуют ветры в феврале,
Воют в трубах громко!
Змейкой мчится по земле
Легкая поземка.
Поднимаясь, мчатся вдаль
Самолетов звенья.
Это празднует февраль
Армии рождение.

(с. 82–83)

К словесной игре можно отнести и такой жанр, используемый Маршаком довольно активно, как загадки. В отличие от К. И. Чуковского, чьи загадки рассчитаны на ребенка от двух до пяти и выросли на народной основе, загадки Маршака адресованы более старшему возрасту, когда ребенок уже знаком со многими явлениями окружающего мира и хорошо в нем ориентируется. Кроме того, загадки С. Маршака основаны на современном ему материале, активно откликаются на все новшества технической мысли. У него есть загадки и о трамвае, и об очках, и о почтовом ящике, и о поезде, велосипеде и электрической лампочке. Даже сопоставительно-описательный мате-

риал – основа загадки – отражает реалии современной Маршаку действительности:

Мой сердечный друг-приятель
В чайном тресте председатель:
Все семейство вечерком
Угощает он чайком.
(Самовар)

(«Что такое перед нами», с. 140–141)

Некоторые загадки содержат скрытую пародию на хорошо известный литературный материал. Так, пародию на пушкинскую «Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях» можно усмотреть в загадке о паровозе:

Вот зеленая гора,
В ней глубокая нора.
Что за чудо! Что за чудо!
Кто-то выбежал оттуда
На колесах и с трубой,
Хвост волочит за собой.

(с. 140)

Органично связана с поэзией Маршака его *драматургия* для детей. Во-первых, у Маршака есть стихотворные пьесы, во-вторых, народная основа маршаковских стихов генетически связана с фольклорной основой его сказочных пьес. По признанию самого Маршака, «первыми моими письменными произведениями для детей были пьесы для детского театра»¹, которые рождались в начале 1920-х гг. в Краснодарском детском городке во многом под влиянием общения С. Я. Маршака с его будущим соавтором – Елизаветой Ивановной Васильевой (1887–1928), творившей в 1910-е гг. под псевдонимом Черубина де Габриак.

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), «Теремок», (1940), «Кошкин дом» (1922, второй вариант – 1945, третий вариант, для театра С. Образцова, – 1948), «Горя бояться – счастья не видать» (1922, второй вариант – 1954), «Двенадцать месяцев (1943), «Умные вещи» (1964).

¹ Маршак С. Собр. соч. в 8 тт. М., 1971. Т. 2. С. 583. Послед. ссылки на это изд. с указанием страниц в скобках.

С самого начала Маршак создает особый тип пьесы – сказки, которая опирается на *фольклорную бытовую сказку*, но активно включает в себя и авторское начало. Яркая характерология, динамичный сюжет, живая игра со словом, игровое начало сказки – вот составляющие пьес Маршака. Оригинальная игра словом, органично вошедшая в ткань пьес, – фирменный знак драматургии Маршака. Особо ярко этот прием засверкал в пьесах о традиционном народном герое – Петрушке. Этот веселый, неунывающий герой ввязывается в невероятные истории, участвует в различных приключенческих ситуациях, он балагур и рифмоплет. Он частенько использует словесную игру, игру рифмой. К примеру, в пьесе *«Петрушка-иностранец»* на просьбу продать сигареты «Тройка» Петрушка в ответ сочиняет искрометную частушку:

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!

(с. 242)

Тот же Петрушка, используя детскую игру в рифму, «помогает» мороженщику рекламировать товар:

Мороженщик: – Отличное!
Петрушка (из сундука): – Земляничное!
Мороженщик: – Клубничное!
Петрушка: – Горчичное!
Мороженщик: – Апельсинное!
Петрушка: – Керосинное!

(с. 243)

Активно использует этот персонаж и такие фольклорные жанры, как закличка:

Ой беда, беда, беда!
Очень мокрая вода.
Дождик, дождик, перестань,
Я поеду в Аристань!

(с. 242)

считалка:

Шляпа у меня с глянцем.
Выгляжу я знатным иностранцем.

Приехал из города Козлова,
Не понимаю по-русски ни слова!
Ани – бани – три конторы,
Сакер – махер – помидоры...

(с. 247)

и т. д. Народное творчество в оригинальной обработке помогает не только смоделировать определенный тип характера, но и дать ребенку возможность развить речевые навыки. Однако большинство пьес содержит и определенный социальный подтекст. Так, в пьесе «Петрушка» выведен колоритный образ доктора, 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, пьавки, 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! (с. 528)

Проблема медицинского обслуживания до сих пор остается актуальной, но в 1920–1930-е гг. она находила прямое отражение в литературе как взрослой (к примеру, рассказы М. Зощенко), так и детской (лекари, лечившие Бурагино и т. д.). Однако были и редкие исключения (образ умного и благородного отца – врача в «Кондуите и Швамбрании» Л. Кассиля, образ обаятельного «доброего доктора Айболита» К. Чуковского и др.).

В пьесы С. Маршака входят и другие актуальные социальные вопросы. Так, Петрушку-иностранца за небольшую провинность строго допрашивает 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»)

В пьесе «Теремок» 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. А в послевоенном варианте *«Кошкиного*

дома» 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!¹

Маршак сумел сказать и о только появляющемся неблагополучии в семье, шаржировав отношение 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 «копытцем»). Она контролирует его поведение и даже его речь:

Мне коза сейчас сказала,
Что у нас тут места мало.
Не могу я спорить с ней –
У нее рога длинней.

(с. 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.

(с. 362)

И лишь бедная 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:

К богатой кошке гость пришел,
Известный в городе козел

¹ Маршак С. Любимые стихи. Указ. изд. С. 345.

С женой, седой и строгой,
Козю длиннорогой.
Петух явился боевой,
За ним пришла наседка,
И в мягкой шали пуховой
Пришла свинья – соседка.

(с. 340)

Конечно, здесь чувствуется недетский подтекст, выходы на актуальные проблемы современности. И все же Маршак прекрасно понимает, что адресат его произведений – прежде всего ребенок.

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 (всем пригнетыш), 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. 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.

В прологе к пьесе *«Умные вещи»* оговаривается условность театрального антуража (декорации, актерский грим), а также подлинность чувств и переживаний:

Все бороды
Из пакли,
А царская корона
Из лучшего картона!..
К чему нам бархат и атлас,
Светящиеся краски, –
Пусть чувства светятся у нас
Во время хода сказки!¹

¹ Маршак С. Собр. соч. в 8 тт. Указ. изд. С. 424.

В пьесы 1940–1960-х гг. очень осторожно входит тема волшебства, чуда. Маршак здесь продолжает *традиции сказочной детской литературы 1930–1950-х гг.* 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»). 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 человек, обычные добрые люди – музыкант – плотник, красная девица, гости на их свадьбе. Волшебство, чудесное становится ближе простому человеку, демократичнее.

Под особую защиту берет Маршак книги, 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, выделена прежде всего потому, 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 суть характера того или иного персонажа в пьесе-сказке «Двенадцать месяцев». 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 новогоднюю 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 заумный профессор – буквоед и зануда («вечный» тип ученого) – не в силах поверить даже тем чудесам, которые совершаются на его глазах. Этот образ, безусловно, пародиен и 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 – воспитание. Королева – тип ребенка, искалеченного сиротством и неправильным воспитанием. В 1943 г., во время Великой Отечественной войны, вопрос о детях-сиротах был весьма актуален и востребован детской литературой. Четырнадцатилетняя королева-сирота волею обстоятельств взвалила на себя неподъемный груз забот и проблем, но в душе остается ребенком, нежным, ранимым, жаждущим чего-то необычного и оригинального. Ее душа не закаменела. 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 – занудным профессором и глупой, лживой, желчной гофмейстериной, которая вечно жалуется на свою воспитаницу. 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, что в процессе действия королева перевоспитывается.

Таким образом, театр Маршака да и все его творчество для детей – это творческий эксперимент и крепкая традиция, прочная народная основа, это тонкое и умное воспитание и перевоспитание не только ребенка, но и взрослого, живой отклик на самые важные вопросы современности.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Маршак-переводчик. Сопряжение его переводческой деятельности с оригинальным творчеством.
2. Жанровое своеобразие сказок Маршака.
3. Трансформация заявленных в 1920-е гг. тем и проблем в более поздние периоды творчества художника.

4. Способы выражения авторской позиции в драматургии Маршака.
5. Маршак-критик, теоретик детской литературы и общественный деятель.

Литература:

1. «Я думал, чувствовал, я жил»: Восп. о С. Я. Маршаке. М., 1971.
2. *Галанов Б. С.* Я. Маршак: Жизнь и творчество. М., 1965.
3. Жизнь и творчество Самуила Яковлевича Маршака. Маршак и детская литература. М., 1975.
4. *Разова В. Д.* С. Я. Маршак. Л., 1970.
5. *Чуковская Л.* В лаборатории редактора. М., 1963.

§ 6. Сергей Владимирович Михалков

Многообразно и разнопланово творчество детского поэта, публициста, переводчика, драматурга и баснописца С. В. Михалкова (род. в 1913 г.), автора ряда киносценариев, трех гимнов нашей страны¹, создателя популярного в 1960–1980-е гг. киножурнала «Фитиль» (выходит с 1962 г.).

1935–1936 гг. стали для него временем активного вхождения в «большую литературу для маленьких», опубликованы первые стихи для детей и вышла поэма, принесшая ему славу, удачу и ставшая его талисманом и визитной карточкой, – «Дядя Степа». В этих первых произведениях отразились основные особенности поэзии Михалкова: задор, веселая лукавинка, песенность:

Красота, красота!
Мы везем с собой кота,
Чижику, собаку,
Петьку-забияку,
Обезьяну, попугая –
Вот компания какая!²

(«Песенка друзей»)

Емкость и лаконизм отличают первую часть будущей тетралогии о добром великане дяде Степе. Уже с самого начала поэмы «Дядя Степа» (1936) в первых четырех строках заявлена основная тема – рассказ о необычном герое в типичных обстоятельствах времени. Указаны и точный адрес героя, и основная отличительная особенность его,

¹ В 1943 г. текст гимна С. В. Михалкова и Габриэля Аркадьевича Урекляна (Г. Эль-Регистана) победил во всесоюзном конкурсе; в 1977 г. была принята вторая редакция советского гимна, а в конце 1990-х гг. С. Михалков написал текст гимна России.

² *Михалков С. В.* Стихи, сказки, басни. М., 1998. С.100–101. Далее стихотворения С. Михалкова цитируются по этому изданию с указанием страницы.

и даже названо прозвище, данное ему в соответствии с этой его особенностью:

В доме восемь дробь один
У заставы Ильича
Жил высокий гражданин
По прозванию «Каланча».

(«Дядя Степа», с. 149)

Автор изначально гиперболизировал и даже в чем-то шаржировал своего героя, задав определенный тон поэме и вызвав соответствующие чувства у читателей. Этот герой близок и понятен маленькому адресату – у кого из ребят нет клички?

Дядя Степа – герой удивительный. Замечателен он тем, что в этом образе сопряжены черты и детские, и взрослого человека. В нем воплощена мечта ребенка о старшем друге, участнике всех детских игр, сильном и смелом, приходящем всегда на выручку. Но в то же время автор часто подтрунивает над дядей Степой, как над неуклюжим ребенком, поэтому для юного читателя герой оказывается близким и знакомым. Увлечения и развлечения дяди Степы детские, мальчишеские: он ходит на стадион, причем бесплатно:

Но зато на стадион
Проходил бесплатно он:
Пропускали дядю Степу –
Думали, что чемпион,

пытается прокатиться на различных животных:

Человек сидит в седле,
Ноги тащит по земле –
Это едет дядя Степа
По бульвару на осле ...
На верблюде он поехал ...
Вам, при вашей вышине,
Нужно ехать на слоне!

бывает в кино, любит стрелять в тире, он вместе со всеми веселится на карнавале. Однако его высокий рост лично для него – помеха: ему трудно подобрать нужную одежду, неудобно сидеть в кино, он не может нормально прокатиться даже на верблюде:

Эй, товарищ, вы откуда?
Вы раздавите верблюда!

(с. 150–151)

Над ним потешается народ, когда Степан Степанов хочет спрятаться под маской на карнавале или прыгнуть с парашютом:

А внизу народ хохочет:
Вышка с вышки прыгать хочет!

(с. 152)

С. Михалков апеллирует к одной из часто встречающихся «болезней роста». Недовольство своей внешностью, особенностями фигуры – нередкое явление подросткового возраста. Художник показывает, как справиться с этой проблемой и сделать из недостатка достоинство. В жизни и психологии дяди Степы все меняется, как только возникает пафос служения обществу, людям. По ходу действия поэмы дядя Степа из неловкого юноши превращается в романтического героя. Он уже не просто снимает «ребятам змея с телеграфных проводов» (с. 150) и «того, кто ростом мал, на параде поднимал» (с. 151), а совершает социально значимые поступки, героизм которых увеличивается по нарастающей: спасает тонущего ребенка, предотвращает крушение поезда, помогает пожарным и наконец защищает Ленинград от врагов. Постепенно он «взрослеет», отдаляется от ребят, в конце он уже не участник их забав, а мудрый рассказчик:

После чая заходите –
Сто историй расскажу!
Про войну и про бомбежку,
Про большой линкор «Марат»,
Как я ранен был немножко,
Защищая Ленинград.

(с. 156)

Меняется и его «прозвище» – обидное «Каланча» уступает место почетно-уважительному и символическому «Маяк»¹. Таким образом, образ дяди Степы вполне вписывается в сложившийся в 1930-е гг. стереотип положительного развивающегося героя, готового к подвигам и совершающего их в повседневной жизни.

Впоследствии С. Михалковым было написано еще несколько частей: «Дядя Степа – милиционер» (1954), «Дядя Степа и Егор» (1968), «Дядя Степа – ветеран» (1981), но всех их отличает вторичность и бледность.

¹ Символику этого прозвища впервые отметил Б. Галанов (См.: *Галанов Б. Книжка про книжки.* М., 1978).

Главный герой практически совершает те же подвиги, что и до армии (I часть) – к примеру, чинит светофор. Причем, как и фольклорному герою или Теркину Твардовского, ему все дается удивительно легко:

В середину заглянул,
Что-то где-то подвернул...
В то же самое мгновенье
Загорелся нужный свет.
Восстановлено движенье,
Никаких заторов нет!

(«Дядя Степа – милиционер», с. 158)

Он помогает найти маму потерявшемуся малышу. В этом случае доходит до изрядной доли комизма:

Слышит мама голос Колин:
– Мама! Мама! Вот где я! –
Дядя Степа был доволен:
«Не распалась семья!»

(с. 159)

Милиционер Степанов во второй части тетралогии спасает уже не случайно упавшего «с обрыва в реку» Васю Бородина, а «поплывшую» на отколовшейся льдине бабку, стиравшую белье. Вторичность ситуации смягчена изрядной долей авторской иронии.

Он успел схватить в охапку
Перепуганную бабку,
А старуха – за корзину:
– Я белье свое не кину!
Дядя Степа спас ее,
И корзину, и белье.

(с. 161)

Уже в этой части появляются откровенно дидактические монологи дяди Степы, который становится прекрасно-положительным идеальным героем.

В следующей части «Дядя Степа и Егор» на роль главного положительного героя пробуете сын Степана Степанова Егор. Этот образ выстраивается в соответствии с принципами построения фольклорных образов положительных героев. Егор сочетает в себе черты былинного богатыря и главного героя волшебной сказки, хотя и помещен он в более или менее реальную обстановку советской действительности – в обыкновенном роддоме, «в светлой солнечной палате» рождается чудо-мальш:

Не малыш, а целый малый –
Полных восемь килограмм!

(«Дядя Степа и Егор», с. 166)

По законам жанра ребенок-богатырь растет не по дням, а по часам:

Богатырь, а не ребенок!
Как не верить чудесам?
Вырастает из пеленок
Не по дням, а по часам.

(с. 167)

Основной прием создания этого образа – гипербола: младенец-богатырь через десять лет еще больше поражает своей силой: он может легко помочь «забуксовавшей» «Волге»:

Подошел Егорка сзади
И помог чужому дяде:
Уперся в забор ногой,
Поднажал разок – другой...
Дядя очень удивился,
Дал сигнал и покатился.

Егор – незаменимый силач в пионерских походах:

...тащит наш Егорка
Две палатки, два ведерка
И дровишки для костра.

(с. 169)

Выросший же двадцатилетний Егор выжимает «триста тридцать килограмм» (с. 170). Собственно вся часть поэмы – демонстрация силы, ловкости, умений маленького и выросшего Егора. «Заказная»¹ вещь оказывается слабой, а созданный образ главного героя ходульным и неестественным. Идеально-правильный Егор лишен обаяния детства, детской непосредственности, он саккумулировал в себе противовес всем милым детским шалостям и даже вкусам:

По часам он спать ложится...
Если даже что-то снится –
В семь утра Егор встает...
Быстро делает зарядку,
Ест на завтрак яйца всмятку,
Пять картофельных котлет,

¹ Эта часть была написана по заказу ребят из детского сада, куда Михалков приехал на «творческую встречу».

Два стакана простокваши
И тарелку манной каши...
Нет ни драки, ни раздора,
Если рядышком Егор.

(с. 167–168)

Образцово-показательный герой, по мысли автора, должен стать идеалом маленького адресата. Однако бледность, шаржированность, даже где-то упрощенная плакатность («краснощек, широк в плечах», с. 169) не нашли должного отклика ребятни. Эта часть оказалась самой непопулярной в тетралогии – ребенок не любит «голых» назиданий и поучений, он весьма скептивен в отношении подобного типа героев.

Завершает тетралогию о дяде Степе заключительная серия – «Дядя Степа – ветеран», в которой главным героем становится легендарный Степанов-старший. Он-то и пытается оставаться положительным идеалом, примером для подражания у молодого поколения.

Сергей Михалков выходит здесь на иной уровень обобщения. Дядя Степа представлен как определенный литературный образ, вошедший в сознание читателей разных поколений. Он не только позволяет себе наставлять «весь читающий народ», но и обеспечивает собственное бессмертие:

Знают взрослые и дети,
Весь читающий народ,
Что, живя на белом свете,
Дядя Степа не умрет!

(«Дядя Степа-ветеран», с. 179)

Все же в поэзии для детей С. Михалков основным объектом своего творчества делает ребенка. Художника интересуют различные детские возрастные группы. Причем, как правило, герой и адресат произведений примерно одного возраста. Так, самым маленьким читателям адресованы его забавная считалочка «Котятка» (1947), назидательный стихотворный рассказ о непослушном лягушонке («Упрямый лягушонок»), веселая песенка о дружной компании детей и зверей («Песенка друзей», 1937). Поэт может услышать и вполне достоверно передать голос и самого ребенка-непоседы:

Мне на месте не сидится,
Я хочу весь день крутиться
И по комнате скакать,
Бегать, прыгать, кувыркатся,

И вертеться, и смеяться,
Так за что ж меня ругать?

(«Непоседа», с. 41)

Только понимающий потребности ребенка, его психологию и любящий малышей взрослый может не только с любовью выписать образ маленького человека (ребенка), но и вести разговор на равных как с героем, так и с читателем. С детской непосредственностью и искренним удовольствием поэт, как ребенок, радуется приобретению и осваивает новый для себя агрегат:

Мне поставили сегодня телефон
И сказали: «Аппарат у вас включен!»

(«Телефон», с. 75),

восхищается изобретением скоростного вида транспорта – паровоза, парохода, самолета («Изобретатели», 1935), сетует на неприятную болезнь («Грипп», 1965) и т. д.

Поэту интересен и более старший возраст – школьный. Одной из важных задач для Михалкова было запечатлеть ребенка не столько в процессе учебы, пионерской и октябрятской работы, сколько в процессе игры, показать эту сторону его жизни. С точки зрения Михалкова, ребенок практически постоянно пребывает в состоянии игры. Любая ситуация, если ребенок подключает свое богатое воображение и бурную фантазию, может превратиться в интересное занятие, игру – словесную, творческую или физическую. Так, даже когда «дело было вечером, делать было нечего» (с. 102), ничего не значащие реплики постепенно превращаются в оживленный эмоциональный полилог-спор о различных профессиях, о другой – общественной – жизни своих мам, об их социальной самореализации («А что у вас?», 1935). Ребенок может с увлечением смастерить воздушного змея и запустить его в облака («Бумажный змей»), а детский рисунок вполне может моделировать настроение юного художника, – так вживается он в изображаемое («Рисунок», 1936). Детское воображение становится почти волшебным: папиросный коробок превращается в корабль, а большой черный таракан – в капитана («Кораблики», 1936). Заслуга Михалкова заключается в том, что он психологически верно преподносит данную ситуацию – это для малыша игра, веселая и серьезная одновременно, но он очень точно чувствует грань между игрой своим воображением и реальностью: в подсознании ребенок понимает, что это лишь игра, лужа скоро высохнет, а корабль и капитан обретут свой первоначальный вид.

Выбор игрушек – тоже непростая проблема. Восемилетний ребенок может сам (правда, весьма своеобразно) отказаться от обилия военной техники. Пока приглашенные на день рождения

Гости кушали ватрушки,
Женя в комнате играл –
Он военные игрушки
По частичкам разбирал.

(«Мир», с. 90)

В подтексте явно угадывается уступка времени, когда пропаганда разоружения была актуальной. Этот эпизод не совсем характерен для детской психологии довольно активного, любящего разного рода оружие, атрибута мужчины, восьмилетнего мальчишки.

Ближе к реальному положению дел, а значит, к адресату иная ситуация – детская обида на невыполненное желание может остаться на всю жизнь. И поэт убедительно показывает горечь повзрослевшего человека, чьи мечты так и остались нереализованными:

Я редко слышал слово: «Да!» –
А возражать не смел,
И мне дарили все всегда
Не то, что я хотел:
То – шарф, то – новое пальто,
То – «музыкальное лото»,
То – Михалкова, то – Барто,
Но это было все не то –
Не то, что я хотел!
Как жаль, что взрослые подчас
Совсем не понимают нас.
А детство, сами говорят,
Бывает только раз!

(«Несбывшиеся мечты», с. 85)

Такое понимание ребенка, вживание в детскую психологию, игровой мир маленького героя возможно лишь тогда, когда взрослый человек помнит свое детство и остается в душе ребенком. Михалков открывает читателям этот секрет:

Мне стоит лишь собрать багаж!
А долго ли собрать
Бумагу, ручку, карандаш
И общую тетрадь?
И вот уже я в той Стране,
Где я увидел свет,

И, как ни странно, снова мне
И пять, и десять лет.

(«Мой секрет», с. 33–34).

Это дает Михалкову право напрямую осудить и отдельные недостатки школьников: глупость, стремление приобщиться к знаменитостям, примазаться к их славе («Автографы», 1971), художника возмущает безграмотность ребенка и его нежелание учиться («Словечки-калечки», 1953), а хвастовство лирического героя может вообще плохо для него кончиться («Всадник», 1937):

Я в канаву не хочу,
Но приходится –
Лечу.

(«Всадник», с. 56)

Используя переосмысление устойчивого словосочетания, поэт создает образ Фомы неверующего («Фома», 1935). Даже страшный сон-предупреждение не меняет упрямого героя. В финале Фома так и остается неверующим ни во что, даже в жизнь.

Непросто складываются отношения взрослых и детей. Взрослые люди могут не понять и не принять увлечение ребенка животными («Мы с приятелем...», 1936). Однако и детский эгоизм может перейти всякие границы. Взрослым, естественно, не по вкусу те безобразия, которые эти животные учиняют:

Забираются ужи
К инженерам в чертежи.
Управдом в постель ложится
И встает с нее, дрожа:
На подушке не ложится –
Под подушкой два ежа!..
Дворник радио включает –
Птицы слушать не дают!

(«Мы с приятелем», с. 38)

Однако прирученное зверье – такие же мальчишеские богатства, как и то, что

Мы имеем по карманам:
Две резинки,
Два крючка,
Две больших стеклянных пробки,
Двух жуков в одной коробке,
Два тяжелых пяточка.

(с. 37)

Дети, эгоцентрики по своей природе, не задумываются о том, насколько неудобно для окружающих их увлечение, сколько хлопот доставляет этот «живой уголок», поэтому ребятам сложно безболезненно пережить процесс расставания со своими питомцами. Михалков психологически точно показывает весь спектр сложных чувств ребят, которых лишают этой «игрушки» – от неподдельного горя, когда животных отдают в зоопарк, до осознания того, что их ужи, чижи и ежи влились в дружный коллектив, обрели настоящую семью:

Сто ужей на двух ребят
Подозрительно шипят,
Сто чижей кругом поют,
Сто чижей зерно клюют.
Наши птицы, наши звери
Нас уже не узнают.

(с. 39)

Взаимоотношения взрослых и детей – особая тема для Михалкова. Он берет в основном ситуации, в которых взаимопонимания между ребенком и взрослым нет. Понимание друг друга – очень редкое явление, к которому надо идти с двух сторон, которое надо осознать как родителям и воспитателям, так и их младшим товарищам. Отсюда и часто встречающаяся детская некорректность по отношению к пожилым («Одна рифма», 1938), и обратное явление – «ответ» взрослых, которые «портят жизнь» ребенку, воспитывая мальчишку слишком нежным («Про мимозу», 1937; «Лапуся», 1964). Мещанство, пошлость взрослых может и погубить светлое чувство, зачеркнуть дружбу («Мальчик с девочкой дружил», 1956).

Совершенно иное дело – творческая личность, сумевшая сохранить в себе детскость, память о детстве. Лирический герой стихотворения «Облака» (1962) может как замороженный смотреть на небо, замечать игру облаков и мечтать. Мудрый взрослый с удовольствием наблюдает за первыми попытками ребенка освоить грамоту. Сложность овладения письмом, старательность и терпение малыша – в основе стихотворения «Чистописание» (1958), ведь даже написать одну строчку из нескольких слов впервые для первоклашки – большой труд. Но порой желание трудиться и учиться у ребенка в произведениях С. В. Михалкова доводится до абсурда. Иногда он сам это подмечает и высмеивает «недетскую» страсть девочки к стирке («Постирушка», 1967), но автор может и неосознанно подвести своего героя к нехарактерной для ребенка мечте. Под Новый год, в волшебную ночь, когда можно загадать любое желание, лирический герой мечта-

ет о том, чтобы «на “отлично” выполнять школьные задания»¹ («Под Новый год», 1946).

Взаимное уважение взрослых и детей, их дружба тоже бывает объектом творчества С. Михалкова, хотя и нечасто. Ребенок с восхищением может следить за работой часового мастера. Чтобы ни случилось с часами, часовщик, как добрый волшебник, устраняет любую неполадку («Часы», 1937). Взрослый персонаж может дать ребенку хороший совет по воспитанию щенка («Важный совет», 1969). Особое значение приобретают детские подарки взрослым – в них и любовь, и уважение, и восхищение ими («Хрустальная ваза», 1952). А с каким уважением и трогательностью относятся взрослые люди к маленьким топающим ребятишкам – своим потомкам:

По пешеходной
Свободной
Дорожке
Топают,
Топают,
Топают ножки –
Маленьким гражданам
Детского сада
Здесь перейти
Эту улицу надо.
Дети проходят,
А взрослые ждут –
Ждут уже пять с половиной минут!
Ждут.
Не шумят.
Никого не ругают –
Это же наши ребята шагают!

(«Смена», с. 89)

В этих произведениях Михалков поднимается до уровня масштабных обобщений.

Таким образом, четкость фраз, легкость стиха, точная рифма, наряду с обилием поступков героя, помогают поэту найти благодарного адресата, заинтересовать его оригинальным сюжетом, показать ему его же со стороны. Михалков предлагает актуальную тогда систему ценностей: приоритет коллектива над индивидуумом, вписанность героя в общественную систему координат; яркую характеристичность приобретают профессиональные качества человека, его отношение к

¹ *Михалков Сергей*. Веселый день. Стихи. М., 1996. С. 144.

труду («А что у вас?», 1935), «Песня пионеров Советского Союза», «Веселое звено», 1937 и т. д.). Одной из особенностей поэзии С. Михалкова является сочетание эмоционально-конкретного и символически-обобщенного («Веселый турист», 1936; «Светлана», 1935; стихотворение, которое привлекло внимание И. В. Сталина, чью дочь, как известно, звали Светлана; «Три товарища», 1937). Его герои выходят в большой мир и становятся его неотъемлемой частью. Это героико-романтики, которым душно в «комнате тесной», открыты для мира и людей, им «все видеть, все знать интересно» («Веселый турист»). Эти молодые люди вписаны в совершенно особенные пространственно-временные координаты:

И туча над ним вместо крыши,
А вместо будильника – гром.

(с. 40)

Это сближает молодых героев поэзии Михалкова 1930-х гг. с лирическими героями массовой песни этих лет, которым радостно и весело живется, вольно дышится в «широкой стране родной». Окружающий героя Михалкова мир – прекрасный и светлый, спокойный и необычайно красивый, если речь идет о нашей стране, но он становится враждебно-настороженным, предгрозовым, если поэт разом «охватывает» всю землю («Враг», «Светлана»). Во время Великой Отечественной войны усиливается публицистичность. Героями становятся маленькие патриоты (к примеру, «Данила Кузьмич», 1943 и др.). Однако слишком облегчено и обобщено представление о войне, гиперболизированы образы юных героев, обтекаемо – бравурно изображение боевых действий. К примеру, в поэме «Миша Корольков» первый этап войны – скорее всего наше превосходство, а не отступление: «Как с врагов летели каски / под Москвой и под Орлом».

Публицистичность отличает и «мирную» поэзию Михалкова: поэт рассказывает о революции («Разговор с сыном», 1947), проводит читателя по залам музея вождя, заставляя вещи воспроизводить эпоху: «Перо. Его он в руки брал / подписывать декрет» («В музее В. И. Ленина», 1949–1970), воссоздает картину войны («Были для детей», 1944) и т. д.

Те же проблемы – социальные, морально-этические – решает С. Михалков и в баснях, и в пьесах-сказках. Детскую драматургию Михалкова отличает откровенный дидактизм и публицистичность («Я хочу домой», 1949; «Том Кенти», 1938 и даже сказочную пьесу «Зайка-казнайка», 1951). Его прозаические сказки «Праздник непослушания» (1972), «Сон с продолжением» (1982) опираются на известные фольклорные и авторские сказочные ситуации, но главная проблема этих

произведений – взаимоотношение взрослых и детей, одиночество ребенка и непонимание его в родной семье, но в то же время и проблема детской самореализации поставлена в этих сказках весьма остро.

Особняком стоит сказка С. В. Михалкова «Три поросенка» (1936), написанная им по мотивам английского фольклора. Эта веселая и поучительная история написана живым и лаконичным языком. Созданы яркие запоминающиеся образы ленивцев, проказников и трусишек Ниф-Нифа и Нуф-Нуфа и трудолюбивого смельчака Наф-Нафа, перехитрившего наглого Волка.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Художественные особенности драматургических произведений С. В. Михалкова для детей.
2. Своеобразие детской публицистики С. Михалкова.
3. Тема Великой Отечественной войны в творчестве С. В. Михалкова для детей.
4. С. Михалков – переводчик.
5. Сатира и юмор в произведениях С. Михалкова.

Литература:

1. *Александров В. П.* Сергей Михалков: Биография творчества. М., 1986.
2. *Бавина В. В.* Сергей Михалков: Очерк творчества. М., 1976.
3. *Волшебство слова: Творчество С. В. Михалкова.* М., 1993.
4. *Галанов Б. Е.* С. Михалков: Очерк творчества. М., 1972.
5. *Мотышов И. П.* Сергей Михалков. М., 1975.

§ 7. Елена Александровна Благинина

Несколько особняком стоит в детской литературе творчество Елены Александровны Благиной (1903–1989). Ее стихи предельно адресны и рассчитаны на определенного читателя. Героинями и адресатом ее детского творчества являются прежде всего девочки дошкольного и младшего школьного возраста.

Начинает поэт свою творческую биографию со «взрослой» лирики, к которой на протяжении всего творческого пути будет обращаться не раз, но лишь поэзия для детей поможет ей обрести своё лицо в литературе и принесет ей признание и даже славу. К детской литературе Благинина обращается чисто случайно – надо было успокоить и занять знакомую девочку – и эта первая удача открывает путь к «большой литературе для маленьких». С 1933 г. Благинина становится постоянным автором журнала «Мурзилка», а потом и редактором этого издания. С выходом в 1936 г. первых книг для ребят «Садко»,

«Осень» оформляется индивидуальный почерк Благиной, определяются основные темы ее творчества.

Одной из главных тем в ее поэзии и для взрослых, и для детей становится тема природы. Поэт умеет видеть яркое, красивое, пышное, праздничное в обыденном, будничном, самом простом. Объектом эстетического осмысления становится привычная для глаза деревенского жителя картинка:

Разгуляется денёк,
В полдень сядешь на пенёк,
Смотришь – на припеке
Прыгают сороки¹.

(«Осень»)

Благиному не интересуют городская культура, поэт не выходит за рамки деревенского образа жизни. Тонко и умно художник заставляет ребенка-читателя увидеть живую душу самых обычных деревьев, услышать их речь, познакомиться с их яркой индивидуальностью: веселые березки готовы побегать по лужайке, так как им «очень скучно на горе, очень душно на жаре!» («Березки», с. 87), те же березки щеголяют перед своими подружками – елочками красивым нарядом:

У березок-белостволочек
Кайма на рукавах,
А у ёлочек оборочки
В колючих кружевах.

(«Про деревья», с. 92)

Красавица рябинка готова подарить героине-моднице яркие «бусы горькие» («Рябина»). Весь природный космос оживлен и порой даже очеловечен. Но поэту важно показать их духовное родство с ребенком и указать путь к взаимопониманию. Поэт ненавязчиво учит пониманию и подводит к адекватному восприятию немудреной красоты природного деревенского мира. Окружает героев Благиной прежде всего мир леса или сада. Смена времен года, приход весны, цветение деревьев – всё воспринимается незамутненным чистым детским взглядом как величайшее чудо:

У нас в саду явилось чудо...
Вдруг ни оттуда, ни отсюда
Оно явилось поутру.
Вчера крыжовник весь светился, –

¹ Благиная Е. Любимые стихи. М., 1997. С. 77. Далее стихотворения Е. Благиной цитируются по этому изданию с указанием страницы.

А нынче сразу распустился,
Стоит под зеленью сплошной.

(«Чудо», с. 93)

Показательно, что и автор обладает таким же свежим оригинальным взглядом, умеет сделать обыденное и привычное объектом эстетического наслаждения: жужжание шмеля сопоставлено с игрой на виолончели, морковная ботва напоминает кружева, а красавец желудь схож с игрушкой искусного мастера, даже семена простого чертополоха напоминают серебряную пену («Ясень-ясенёк»).

Непосредственное общение ребенка – лирического героя стихотворений Благиной – с природой неторопливо и эмоционально:

Люблю глядеть на облака,
На солнечный восход;
На то, как гулкая река
Раскалывает лёд.

(«Я дома не люблю сидеть», с. 19)

Даже будничные сбор грибов у Благиной может стать праздником для ребенка, которому приоткрывает лес свои богатства:

Я тянусь за сыроежкой скромной...
Между тем стоит в тени укромной
Круглый, крупный, крепкий белый гриб.
Вся душа во мне похолодела!
Я сперва налюбовалась им,
А потом легонечко поддела
Перочинным ножиком своим.

(«Белые грибы», с. 95–96)

Явление этого чуда вызывает у героини чувство радости, а в итоге – счастья («Я домой счастливая пошла»). Любое общение с природой вызывает у героев Благиной подобные чувства. Счастливый ребенок – частый гость в поэзии этого автора. Он не обременен какими-то глобальными проблемами, он не вписан в какую-либо общественную организацию, он не является частью какого бы то ни было коллектива – он самодостаточен и автономен. Он упоён своим счастьем, он умеет получать радость от малого – увидев белый гриб или сладкую вкусную ягоду:

Я раздвинула кусты...
А малина-то, малина
Самой крупной крупноты!
Самой крупной крупноты,
Самой красной красноты!

(«По малину», с. 21)

Приметы времени входят в поэзию Е. Благиной опосредовано и весьма осторожно: черемуха расцветает для «праздника весеннего для Мая», но и «для весны!» (с. 86); мама красиво одевает дочку «К Маю» (с. 4), но она вообще любит красиво одевать свою девочку, а распутившаяся в бутылке с водой вишневая веточка вызывает у ребенка желание сделать подобное чудо-превращение с флажком:

... в банку с водою
Поставим флажок.
Что, если кистями
Флажок зацветет?
Вдруг вырастет знамя
На будущий год?

(«Про флажок», с. 38)

Однако такие примеры единичные, поэт ориентирован более не на злободневную современность, а на «вечные» темы и образы, поэтому Благина во многом продолжает народную традицию. Это и преимущественное использование хорея и анапеста, точной богатой рифмы, четкого ритма, и органичное включение традиционных народных эпитетов («солнышко красно», «густая травушка-муравушка», «кашка масляная» и т. д.). Устаревшая лексика, отражающая традиционный русский крестьянский уклад жизни входит в поэзию Благиной наряду с принципиально новыми понятиями и явлениями: слова и словосочетания «кожушок», «березовая каша», «туесок», «шибко», «душегрейка», «горенка», «студено» и т. д., устойчивые фольклорные формулы («подымается ранешенько, умывается белешенько» и др.) на паритетных началах сосуществуют с новыми понятиями и новой лексикой (паровоз, самолет, машинист, колхоз, трактор, птицеферма и т. д.).

Активно задействованы такие фольклорные жанры, как колыбельная песня («Колыбельная», «Аленушка» и др.); пестушки («Аленушка»), приговорки, потешки («То-то горе наше»); сказки. Известные народные и литературные сказочные сюжеты («Волк и семеро козлят», «Золушка», «Снегурочка» и т. д.) оказываются весьма преображенными, приправленными авторским юмором, изрядной долей поучительности, обогащенными авторской концепцией и облеченными в стихотворную форму («Снегурка», «Хорохор», «Про хрустальный башмачок», «Стихи о ёлке, о сером волке, о стрекозе и о бедной козе» и т. д.).

Из фольклорной традиции исходит и то настроение радости, праздничности, счастья, которым буквально пропитана поэзия Благиной. Цветовая палитра (сочные цвета: желтый, красный, голубой, синий, зеленый, белый), звуковая гамма (смех, восклицание, крик,

отзвук эха и т. д.), яркая образность – все восходит к народной традиции. Однако поэзия Благиной – не подражание и не перепевы известного или уже забытого, а оригинальная и смелая для того времени самореализация поэта.

Любимыми героями Благиной становятся маленькая девочка, её мама и бабушка. Сама поэтесса воспекает радость материнства, тепло и заинтересованно раскрывает весь спектр материнских эмоций при общении с ребенком: это и радость оттого, что героиня – мама прелестной дочурки, здоровенькой и красиво одетой, восхищение умениями и способностями малыша («Вот какая мама!», «Алёнушка» и др.). Мамин голос, нежный и милый, способен успокоить ребенка, убаюкать его, а также развеселить. Мамины добрые руки пекут шанежки «для Панюшки», моют Паньку в баньке, красиво одевают любимую дочку и нежно её ласкают. Благиная поэтизирует нежность, заботливость матери, одухотворяет её рутинный труд: глажку белья, приготовление обеда, работу в огороде, стирку и т. д.

Так, метафорически преображен тяжелый процесс кипячения и стирки белья:

Пухнет пена под руками
И пузырится слегка,
Будто дали нашей маме
Не бельё, а облака...
Не течет вода ручьями –
Так и хлещет из ведра,
Будто дали нашей маме
Толстый слиток серебра.

(«Стирка», с. 5)

Бабушка тоже маркирована как заботливая хлопотунья и великая труженица:

Кто ставит на пятку заплатку,
Кто гладит и чинит бельё?
Кто дом поутру прибирает,
Кто ставит большой самовар?

(«Загадка», с. 15)

Но самое главное – самоотверженность бабушки в уходе за внуками. Состояние и настроение бабушки напрямую зависит от поведения и настроения внуков:

Если внуки веселы, –
Бабушка подавно...
Если внуки есть хотят, –

Бабушке отрада...
Если внуки вышли в сад, –
Бабушка в тревоге...
Если внуки спать легли, –
Бабушка не дышит...

(«Бабушка-забота», с. 8)

Образ бабушки у Благиной архетипичен. В его основе – мифологема о прародительнице человека, о хозяйке рода, избы, домашнего очага. Помимо мифологии, этот образ восходит, с одной стороны, к святоотеческой литературе (Феофан Затворник), с другой – к светской литературной традиции – няня у Пушкина, бабушка у Горького, нянюшка у Кл. Лукашевич и т. д. У Благиной гипертрофирована отличительная особенность бабушки, ее основное качество характера и смысл жизни – заботливость о внуках, поэтому и возникает образ бабушки-заботы, отдающей себя внукам и детям без остатка.

Младшее поколение в произведениях Е. Благиной учится на примере старшего. Девочки, по примеру матери, следят за порядком в доме («Я, как мама, не люблю в доме беспорядка...»), ухаживают за младшим братишкой («Научу обуваться и братца»), подметают двор («Приходите, поглядите»), поливают огород («Не мешайте мне трудиться...»), подрубают платочки («В ненастные деньки»), кашеварят и т. д. Не всегда, правда, все удается. Так, героиня искренне удивляется, почему мамыны пирожки получаются белые, а её – серые («Почему они серые?»), а попытка сварить суп оканчивается полным фиаско – вместо супа вышла каша, а дрожжевое тесто «убежало» («То-то горе наше!»).

Однако самый главный урок, который преподают бабушки и матери своим девочкам, – умение любить и заботиться о ближнем. Дочка заранее готовится к празднику 8 марта и тщательно продумывает подарок:

Вот тебе, родная, в твой денек
Аленький цветочек – огонек!

(«Мамин день», с. 7)

Другая героиня заботливо и нежно охраняет сон горячо любимой мамы:

Мама спит, она устала...
Ну, и я играть не стала!
Я волчка не завожу,
А уселась и сижусь.

Даже известный проказник – солнечный луч – вынужден отступить от своих правил после просьбы маленькой умницы:

И сказала я лучу:
– Я тоже двигаться хочу!

Я бы многого хотела:
Вслух читать и мяч катать...
Да мало ль я чего хочу!
Но мама спит, и я молчу.

(«Посидим в тишине», с. 6)

Особняком в творчестве Е. Благиной стоит тема войны. Эта общая боль и величайшая общенародная трагедия пропущена через индивидуальное сознание привычных поэтессе героев – матери, проводившей на войну сына («Две матери», «Сына проводила на войну»), девочки, вынужденно взявшей на себя обязанности по дому, по уходу за младшим братишкой («Вставай»), маленького ребенка, мечтающего о подвигах на фронте («Хорошо бы...») и т. д. Но эти привычные герои существенно изменились в суровых условиях войны. Другими становятся даже привычные детские игры:

Я делаю игрушки
До самой темноты:
Из деревяшек – пушки,
Из лоскутков – бинты.
Я будто санитарка,
А печка – лазарет.
Бойцам на печке жарко,
Да лучше места нет.

(«На печке», с. 113)

Война дошла до российской глубинки, до избы, до самого теплого и уютного места – печки. Елка и предстоящий новогодний праздник восприняты маленькими детьми из детского сада строго, настороженно, по-взрослому («Елка»), основными помыслами, лучшими пожеланиями стало желание скорейшей победы:

Я тебя, конечно, поздравляю
И желаю вовсе не болеть.
Я тебе желаю-прежелаю
Поскорей фашистов одолеть!
Чтоб они наш край не разрушали,
Чтоб как прежде можно было жить,
Чтоб они мне больше не мешали
Обнимать тебя, тебя любить...

(«Папе на фронт», с. 118)

Понятие «Родина» у Благиной максимально конкретизировалось. Это та «малая родина», которая была близка и дорога и бойцу, и ждущим его с победой детям, и работающим в тылу матерям и же-

нам. Однако именно ребенку доверила Благинина определить для себя понятие «родина», сказать, за что воюет простой солдат:

За Родину свою,
За наш колхоз, за речку,
За вербу у плетня,
За дом, за эту печку,
За маму, за меня.

(«На печке», с. 114)

В целом же поэзия Е. А. Благиной наполнена нежностью, женственностью, необычайной детской радостью от общения с миром, но и трагизмом, если речь идет о тяжелейших испытаниях эпохи.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Литературные традиции Е. Благиной.
2. Благинина – переводчик. Мастерство перевода и авторская индивидуальность.
3. Роль фольклора в творчестве Е. Благиной.

Литература:

1. *Бегак Б.* Друг другу навстречу // Детская литература. 1989. №9.
2. *Приходько В. А.* Елена Благинина. Очерк творчества. М., 1971.

РАЗДЕЛ II ПРОЗА ДЛЯ ДЕТЕЙ 1920–1950-Х ГГ.

Глава I Повесть о детях

В первые же пореволюционные годы и прозаическая литература обратилась к исследованию феномена «ребенок в новых социально-политических условиях». Активное участие ребенка и подростка в событиях важных и значимых предопределили отражение этой ситуации и в повести для детей. Героический пафос, романтика боев и побед, атрибутика приключенческого жанра становятся основой книг о гражданской войне – П. Бляхина «Красные дьяволята» (I часть – 1923, II часть – 1926), С. Григорьева «Красный бакен» (1924), П. Голубева «Ефимка-партизан» (1924). Это была первая попытка заменить бульварную дореволюционную приключенческую литературу произведениями нового типа и вывести на страницы детской книги современного юного героя, воодушевленного революционным идеалом. Герои этих произведений – 12–14-летние подростки, окунающиеся в водоворот событий гражданской войны. Удачливость, ловкость героев, везение делали эти образы привлекательными для читателей отроческого возраста.

Одной из актуальных тем 1920-х гг. стала тема беспризорничества и связанная с ней проблема перевоспитания молодого человека. Бунтарство, лихачество, непокорность постепенно теряют романтический ореол и уступают место трудному, подчас драматическому процессу перековки личности. Отказ от индивидуализации, вливание в коллектив, постепенное осознание себя частью некоего сообщества соответствовал идеалам советского общества того периода. Такого рода конфликт движет сюжет произведений П. Голубева «Буря» (1925), П. Орешина «Красный Бор» (1927), Л. Гумилевского «Плен» (1926). Особое место занимают произведения бывших беспризорников, прошедших суровую школу жизни **Леонида Пантелеева** (наст. фамилия, имя и отчество – Еремеев Алексей Иванович, 1908–1989) и **Григория Григорьевича Белых** (1906–1938) «Республика ШКИД» (1927), а также педагога и публициста **Антон Семеновича Макаренко** (1888–1939) «Педагогическая поэма» (начал работу в 1927 г., окончил в 1935 г.). Центральными персонажами в обеих книгах стали не только воспитуемые – ломающееся, перековывающееся детское сознание, но и сами педагоги, а вместе с тем внимание писателей

привлекла и концепция воспитания. Л. Пантелеев и Г. Белых в лице Викниксора представляют новый тип педагога-воспитателя. Его задача – раскрыть талант каждого ученика, пробудить самостоятельность и чувство собственного достоинства. Герой Макаренко действует иначе. Его политика – воспитание трудом через коллектив. Он, наоборот, делает ставку на мастерство педагога, его умение спаять тесный коллектив и воздействовать не на конкретного ребенка, а на группу в целом.

Проблема становления характера, мгновенной реакции юного героя на социальные изменения, формирование нравственных идеалов характерна и для автобиографической повести. Впервые в послереволюционной детской литературе крупно и ярко воспроизведен облик девочки-подростка в автобиографическом произведении **Лидии Анатольевны Будогоской** (1898–1984) «Повесть о рыжей девочке» (1929). Уже нет упивания бедами и несчастьями, выпавшими на долю героини (как у Чарской). Семейные неурядицы, личная драма лишь закаляли характер Евы Кюн и заставляли ее противостоять внешним обстоятельствам. Личность начинает служить некоему общему делу и оказывается способной моделировать собственную судьбу.

1930-е гг. выдвинули новые темы и новый тип положительного героя. Это мог быть персонифицированный коллектив: «Человек сказал Днепру: / – Я стеной тебя запрю» (С. Маршак «Война с Днепром», 1931) или индивидуализированный персонаж: дядя Степа, Тимур, а то и вовсе человек без имени – неизвестный герой. Героями того времени становились как вымышленные персонажи, так и реальные личности – от челюскинцев и Чкалова до «старых партийцев».

Эпоха предъявляла особые требования к типу героя: его отличали отвага, мужество, бескомпромиссность, коллективистское сознание, ощущение себя частью коллектива, будь то команда единомышленников, пионерский отряд, комсомольская ячейка или целая страна. Следствием такого сознания была способность к героическому поступку и самоотречению во имя ближнего: герой рисковал жизнью, личным счастьем ради чужих ему людей. Таковы неизвестный герой С. Я. Маршака («Рассказ о неизвестном герое», 1937), девочка Женя, героиня сказки В. П. Катаева «Цветик-семицветик» (1940), истратившая последний лепесток волшебного цветка на исцеление незнакомого мальчика, Тимур, ощущающий спокойствие только тогда, когда всем вокруг хорошо; Саня Григорьев, разыскивающий следы пропавшей экспедиции (В. А. Каверин «Два капитана», I книга – 1938–1940, II книга – 1944). Как своего рода подвиг мог расцениваться поступок маленького героя рассказа Л. Пантелеева «Честное слово» (1941), который после игры с товарищами, забытый, не ушел с поста, верный

данному слову. Идея личной жертвы ради общего блага или высокой цели пришла из 1920-х гг., но особое звучание в литературе приобрела в 1930-е гг. Изображение готовности человека к жертве сопровождалось ощущением высокой цены жертвы, добровольной или случайной. Жертвуют своей жизнью ради высокой идеи герои В. Каверина, В. Катаева, В. Осеевой, Л. Кассиля, А. Гайдара.

В противовес романтизированному прекрасно-положительному герою в духе той же романтической традиции формируется образ его антипода, отрицательная характеристика которого маркируется с учетом современности: шпионы («дядя» Сережи Щербачова из «Судьбы барабанщика», 1939, А. П. Гайдара), бандиты (Дягилевы из «Военной тайны» А. Гайдара), расисты-капиталисты (Твистеры у Маршака), да и просто хулиганы-подростки, обчищающие окрестные сады (банда Квакина – «Тимур и его команда», 1940, А. П. Гайдара).

1930-е гг. по-новому переосмыслили события революции и гражданской войны. Эти суровые явления оказываются закономерным и необходимым шагом на пути к новой счастливой жизни. К чисто событийной стороне присоединяется философско-идеологическая. Все три революции 1900–1910-х гг. рассматриваются как звенья одной цепи: 1905–1907 гг. – проба сил, первые активные сознательные выступления относительно нового класса – рабочих, февраль 1917 г. – генеральная репетиция главного события XX в. (парадоксальная уверенность в том, что Октябрьская революция 1917 г. – самое яркое и поворотное событие всего XX в. была отмечена уже во второй половине 1920-х гг.) – Октября 1917 г. В связи с этим представляет интерес тетралогия «Волны Черного моря» **Валентина Петровича Катаева** (1897–1986). Первая часть этого широкоформатного масштабного произведения была написана в 1936 г. (повесть «Белеет парус одинокий»). В 1940–1950-е гг. были написаны еще три произведения: «За власть Советов» (1949–1951); «Хуторок в степи» (1956), «Зимний ветер» (1960). Революционная тематика густо приправлена романтикой, приключениями, подвигами детей во имя справедливости и т. д. Но для автора главным оказывается показать не удачу и бесшабашность Гаврика Черноиваненко и жажду интересных впечатлений и подвигов Пети Бачея, а грозные события в Одессе в 1905 и последующих годах, страшные социальные условия, в которых жило большинство населения России. То есть революционная романтика (а на это указывает даже название как самой тетралогии, так и первой её части) сопрягается с реалистическими принципами изображения действительности.

Сами 1930-е гг. восприняты художниками как время чудесных преобразований в жизни каждого человека. Увидеть и понять мас-

штабы изменений способны далеко не все. Лишь молодые, активные граждане оказываются способными не только на собственные активные преобразовательные действия, но и должны подтолкнуть наиболее гибкое детское сознание к иному взгляду на мир, помочь увидеть результаты новой жизни вокруг себя, поверить в осуществляющуюся наяву сказку-мечту.

Не солидная опытная учительница Софья Федоровна способна открыть для ребят изменяющуюся реальность, а молоденькая Екатерина Ивановна, которая делает своих учеников причастными к общему большому и нужному делу («Повесть о фонаре», 1936, Л. Будогоской). А веселый комсомолец Израиль Моисеич, приобщая тяжелобольных, прикованных к постели ребят-инвалидов к грандиозным событиям в стране, помогает детям поверить в себя и даже попытаться победить болезнь (повесть К. И. Чуковского «Солнечная», 1933).

Эпоха революционных перемен в обществе и формирование нового типа сознания преломились в творчестве яркого художника 1920–1960-х гг. Льва Кассиля.

§ 1. Лев Абрамович Кассиль

Лев Абрамович Кассиль (1905–1970) к детской литературе пришел не сразу. Учеба на математическом отделении физико-математического факультета Московского университета открыла дорогу в «большой мир», подарила удивительные встречи и парадоксально изменила жизнь Л. Кассиля: физик стал «лириком», а университет – стартовой площадкой в литературу и публицистику.

Красота и мощь столицы очаровали провинциального юношу. Новыми впечатлениями он охотно делился с родными в письмах домой: «Я описывал ... Москву, которую ... исходил пешком вдоль и поперек... Я описывал новостройки и шествия, театр и стадионы, магазины и Зоопарк, выставки и музеи. Некоторые письма доходили до 28 страниц»¹. Как оказалось позже, эти наблюдения стали первыми публикациями Л. Кассиля, чей предприимчивый младший брат помещал отрывки из писем Льва в местной газете под заголовком «Письма из Москвы». Начало творческой деятельности Л. Кассиля ознаменовано университетским знакомством с Осипом Бриком (оба принимали участие в работе творческого объединения «Живое радио», так называемая «Синяя блуза»), который познакомил Кассиля с В. В. Маяков-

¹ *Кассиль Л.* Вслух про себя. Попытка автобиографии // Вслух про себя: сборник статей и очерков советских детских писателей. В 2 кн. М., 1975. Кн. 1. С. 125.

ским. Именно Маяковский становится литературным крестным отцом будущего детского писателя. С первыми страницами «Кондуита» Кассиль пришел к Маяковскому: «Я позвонил, и мне открыли. Через эту дверь я и вошел в литературу»¹.

Писательская известность пришла к Л. Кассилю после опубликования оригинальных, полных искрометного юмора, игры слов, психологических наблюдений повестей «Кондуит» (1928–1930) и «Швамбрания» (1931–1933), открывших дорогу юному читателю в удивительную страну детской мечты. 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 скуки, тоски, зубрежки (Швамбрания).

Используя в качестве основного приема изображения действительности прием антитезы, автор четко противопоставляет дореволюционные годы беспросветного существования и раскрепощение человека, раскрытие всех его возможностей в послереволюционный период. Весьма силен в произведениях этой тематики автобиографический аспект – герои произведений «Кондуит и Швамбрания», «Вратарь Республики» – выходцы из семей врачей, прогрессивно настроенных и сочувствующих простому люду. Отцы героев – врачи – предстают смелыми, яркими личностями, совершающими каждодневный подвиг, готовыми проявить мужество как в профессиональной деятельности, так и в самых неожиданных ситуациях (рассказ «Битва при Безымянном пальце»). Особое место в творчестве Л. Кассиля занимает автобиографическая повесть «Кондуит и Швамбрания» (1928–1933). 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.

Вначале неуютной серой реальности противостоит яркая сказочная воображаемая страна высокой справедливости – Швамбрания, которую придумали Лёля и его младший брат, смешной путаник Оська. Постепенно реальность проникает в мечту-игру, и жизнь Швамбранов наполняется настораживающими подробностями: война, плен, ультиматумы и т. д. Однако детское сознание смягчает общий драматизм и наполняет известные понятия новым смыслом:

¹ Там же. С. 128.

«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»¹.

Обытовляющее снижение трагических явлений, сопряженное с детским наивным взглядом на мир, позволяют выстроить альтернативную действительность, корректирующуюся реальностью.

Грандиозные по силе и величию события прежде всего революции разрушают до основания прежнюю действительность, меняют сознание людей, их отношение к жизни. Детство оказывается вовлеченным в сугубо взрослые проблемы и радостно вступает в водоворот новых событий. Ребенок осознает свою причастность к новой жизни – маленькие гимназисты срезают в городе электрические звонки, свержают ненавистного директора, активно участвуют в самоуправлении гимназией.

Сам Л. Кассиль в автобиографическом очерке «Вслух про себя» 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»². Постепенно новая действительность, которая воспринимается скорее в романтическом ключе, 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»³. Постепенно Швамбрания начинает восприниматься как ненужная иллюзия, от плена которой необходимо отделаться как можно скорее. «Только революция – суровый педагог и лучший наставник – помогли нам вдребезги разнести старые привязанности, и мы покинули мишурное пепелище Швамбрании»⁴.

¹ Кассиль Л. Собр. соч. в 5 тт. М., 1987. Т. 1. С. 43.

² Кассиль Л. Вслух про себя // Указ. соч. С. 9.

³ Кассиль Л. Собр. соч. в 5 тт. Указ. изд. Т. 1. С. 300.

⁴ Там же. С. 40.

Повесть о детстве двух братьев была написана под непосредственным влиянием таланта В. Маяковского, который воспринимается Кассилем как яркий литературный образец. Поэтому в повести необычайно много яркой словесной игры, совершенно органичной для этого произведения, так как детское познающее сознание способно моделировать не только воображаемый мир, но и активно постигать новые для себя языковые реалии.

От любимой книги ребят – «Греческие мифы» Шваба – и произошло название вымышленной страны – Швамбрания. Причудливое сопряжение слов «колдун» и «Каледония», а также «болван» и «Боливия» породили оппонентов Швамбрании – «Кальдонию» и «Бальволию», а для «развития истории» Швамбрании были придуманы «пилигвины», нечто среднее между «пингвином» и «пилигримом». В ход шли «красивые» названия новых лекарств или просто воспринятое со слуха словосочетание. Так, главным злодеем Швамбрании был Урадонал Шатилена, чье имя было омонимичным новейшему в то время почечному препарату, а псевдоним младшего швамбрана Оськи звучал гордо Сатанатам, хотя имело весьма оригинальное происхождение – это часть фразы «Сатана там правит бал». Таким образом, детская субкультура, представленная в повести ярко и самобытно, имела весьма прозаическое происхождение. Детское воображение, волшебным образом изменяющее реальный мир, все же мягко корректируется действительностью и имеет стойкую тенденцию к слиянию с миром взрослых.

Мотив детской самореализации воплощен и в произведениях иного типа, в частности, повести «*Черемыш, брат героя*» (1938). В основе произведения – реальный факт. Мальчишка-сирота, многое переживший, с непростым характером, вообразил себя родным братом славного защитника Родины. Гешка Черемыш, главный герой повести, оказывается однофамильцем храброго лётчика, кумира всех мальчишек, и это дает ребенку шанс обрести пусть воображаемую, но семью со старшим братом во главе. Не слава и исключительная биография однофамильца¹ заставляют Гешку «побрататься» с Климентием Черемышем, а тоска по родному дому, по семье, по надежной мужской защите – отцовской ли, братниной ли – неважно. Неизбывная боль от невозможности получить это, желание стать похожим на других ребят, мальчишеский кураж и стечение обстоятельств (впервые идею братства подсказали Гешке другие) приводят маленького героя к неверному выбору. Он вынужден обманывать не только товарищей, но и учителей, а в конце концов и самого себя, он окончательно запу-

¹ Прототипом Климентия Черемыша стал выдающийся советский лётчик Валерий Павлович Чкалов.

тывается после приезда героя-лётчика в Северянск. Со взлётом популярности Климентия Черемыша растёт и амбициозность его названного брата Гешки. Мечтающий о семье Геннадий считает (и вполне искренне) себя братом знаменитости, но абсолютно «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...»¹

Однако не ложь, не враньё и даже не хвастовство в конечном итоге оказываются в основе Гешкиной фантазии, а игра – мечта. Как играли в Чапаева и Котовского, так и Гешка таким своеобразным способом 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 дальнозоркая, – мечта, как маяк. Она помогала Гешке в жизни, направляла. В самые черные дни Гешкиной жизни светил ему образ славного, бесстрашного человека, коммуниста, лётчика»². Для Льва Кассиль романтические идеалы новой эпохи, нового времени становились прежде всего мальчишескими идеалами. Его герои-мальчишки остро чувствуют любую несправедливость, тянутся инстинктивно к героически-прекрасному. Однако это не идеальные герои, они четко соответствуют своей возрастной группе, не лишены отдельных недостатков, порой совершают неблагоприятные поступки. Вместе с тем эти персонажи показаны в динамике. Коллектив, время, а то и мудрые взрослые корректно направляют и исправляют ребенка, подталкивая к определенной шкале ценностей.

Кассиль вдумчиво и внимательно исследует не только сугубо детский, но и подростково-юношеский возраст, пытаясь создать яркие, оригинальные и непростые характеры. В 1938 г. Кассиль пишет 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 духе соцреалистической романтики и содержит жанровые элементы романа о творце, романа воспитания, романа о героической личности. В соответствии с этим выстраивается и композиция романа. В центре внимания две героические биографии – 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 увлекают-

¹ Кассиль Л. Собр. соч. в 5 тт. Указ. изд. Т. 2. С. 59.

² Там же. С. 36.

ся жизнью в водоворот событий, оба совершают юношеские ошибки, обоих направляет и формирует коллектив и т. д.

Суровая школа жизни заставляет не раз делать серьезный и ответственный выбор каждого из героев – будущего журналиста Карасика и будущего голкипера СССР Кандидова. В романе проходит лейтмотивом идея о раскрепощении, расцвете человеческой личности в послереволюционной действительности. Только революция помогает определить своё предназначение каждому человеку, раскрыть свой талант – такова позиция писателя. Существование человека вне общества, вне коллектива просто невозможно. Путь одиночки ошибочен и принципиально неверен – отколовшись от спянного коллектива, Антон Кандидов катится по наклонной, его эгоизм оборачивается предательством интересов команды. Этот путь скользкий – недаром ему предлагают оставить страну Советов и войти в лучшие сборные мира. В наше время это довольно распространенная практика, но в 1930–1950-е гг. такой факт однозначно оценивался как предательство, измена Родине. Тем страшнее и драматичнее выглядел проступок Антона Кандидова – парня необычайно талантливого и способного, но самоуверенного, заносчивого, самолюбивого и амбициозного. Путь Антона к команде, к другу – Евгению Карасику – путь сложный и довольно долгий, только изменение сознания, новый взгляд на жизнь, людей, друзей выводит героя в положительные персонажи, «в люди». Талант человека должен быть закреплен его трудом, потом, практическим применением своих сил. Нет такой профессии спортсмен, вратарь, футболист (опять-таки в отличие от нынешнего времени). У каждого человека должен быть четко прописан его социальный статус, его профессиональные качества, его рабочее мастерство. Очевидно поэтому автору так необходимо утвердить героя как рабочего человека, инженера, испытателя и т. д. Только у такого типа героев самореализация бывает полной, а самоотдача необычайно высокой. Таким образом, позиция писателя дидактически выстроена и четко обозначена.

Годы Великой Отечественной войны изменили тематику и проблематику произведений Л. А. Кассиля, его привлекают разные жанры. Тема войны реализуется в небольших рассказах, написанных в период военных или первых послевоенных лет. Героями становятся как мальчишки-подростки, героически защищавшие родину («Рассказ об отсутствующем», 1942; «У классной доски», 1942; «Держись, капитан», 1943 и др.), так и взрослые люди, чьи подвиги так же ярки («Портрет огнем», 1944; «Огнеопасный груз», 1945; «Все вернется», 1942 и т. д.). Отражены в рассказах и тяжкие последствия недавних боев, оставивших не только в душах, но и на телах людей свои чудовищные метки («Портрет огнем», 1944; «Солнце светит», 1945; «Все вернется», 1942).

Л. Кассиль раскрывает духовный и физический потенциал ребенка в переломные сложные моменты жизни. Война становится страшным испытанием и для взрослых, и для детей. В такой обстановке особенно необходимо направляющее начало взрослого мудрого человека. В повести *«Дорогие мои мальчишки»* (1944) Арсений Гай предлагает своим маленьким друзьям великолепную игру – помощь другим в трудную минуту. Исследователи не раз отмечали гайдаровские традиции в этой повести Кассиля¹. Действительно, тимуровское движение, рожденное перед самой войной, с особой силой реализовывалось в произведении Кассиля в суровые годы войны. Совсем юные ребята увлеченно и с упоением играют в добрых волшебников – помощников, они придумывают особую, сказочную страну – Синегорию. И это уже не Швамбрания, куда дети убегали от обид и несправедливости реальности, а страна, порождающая отважных защитников, надежных помощников взрослых, самореализующихся в реальной действительности. За романтической и во многом детски-наивной атрибутикой прячется смелый, серьезный и по-взрослому работающий ребенок. Для Кассиля оказывается важным показать жизненность идей А. Гайдара, а также силу и могущество детского, по преимуществу мальчишеского, коллектива, который все же состоял из ярких, оригинальных и сильных личностей. На таких, как Капка Бутырев или юнга Виктор Сташук, и держатся и тыл в целом, и семья в частности.

Такой же цельной натурой со своим внутренним стержнем становится и главная героиня повести *«Великое противостояние»* (I часть – 1940, II часть – 1947) Сима Крупицына, которая подвергается искушению славой и карьерой киноактрисы. Идеалом, кумиром для нее становятся её старший товарищ и наставник, знаменитый режиссер и великолепный актер Александр Дмитриевич Рашепей², а также та героиня, образ которой так блестяще воплотила Сима на экране – простая крепостная девушка Устя, ставшая смелой партизанкой во время Отечественной войны 1812 г. Кассиль проводит и свою героиню Симу Крупицыну через ряд настоящих испытаний – дружбой, любовью, взаимоотношениями с подшефными пионерами (особняком стоят взаимоотношения Симы и Игорька Малинина), но самым страшным, самым грозным является испытание войной. Сима и её друзья с честью выдерживают это великое противостояние обстоятельствам и судьбе. Таким образом, Кассиль ставит в центр сильную,

¹ В образе Арсения Гая воплощены черты Аркадия Гайдара.

² Прототипом этого героя стало несколько человек – кинорежиссер С. Эйзенштейн, актер Б. Щукин, сыгравший роль В. И. Ленина, а также писатель – А. Н. Гарри, бывший адъютант Г. И. Котовского.

социально активную личность, человека неравнодушного к любому противостоянию, каким бы великим и суровым оно ни было.

Тема войны реализовалась и в художественно-документальном жанре. В соавторстве с журналистом Максом Поляновским 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 маленьком защитнике Керчи охватывает практически весь период жизни Володи – от семилетнего пацаненка, на спор научившегося плавать, до подростка, выполняющего серьезные задания партизан. Художникам удалось показать довольно непростой путь формирования характера героя, воспроизвести его биографию. На глазах читателя ершистый, сложный, противоречивый нрав Володи умно, тонко корректируется родителями, воспитателями, учителями, товарищами. Горячий, вспыльчивый Дубинин, готовый к любой выходке, постепенно учится отвечать за свои поступки, объективно оценивать их, хотя до конца в Володе остается удаль, большая доля бесшабашности, отчаянная смелость.

С самого начала отмечено удивительное свойство характера Володи Дубинина – верность данному слову, убедительная его твердость буквально в мелочах – пообещал ли он достать Ване ртутный шарик, обязался ли «подтянуться» по всем предметам в школе или вернуться к определенному часу в подпольные каменоломни. Другое дело, что средства, которые использует герой для достижения поставленной цели, не всегда благородны и высоки. Так, чтобы добыть вожделенный «ртутный живчик», Володя набегался по крапивным зарослям, а в детском саду попытался сымитировать скарлатину. А чтобы пустить в ход свое изобретение – электромоторчик – ему понадобилось разобрать семейную реликвию – часы-хронометр. Художники тонко и ненавязчиво показывают весь негатив проступков Володи. Авторский дидактизм проявляется и в показе путей исправления этих ошибок. Герой учится устранять негативные последствия своих действий с той же самой природной настойчивостью.

Писателям удалось раскрыть характер не только Володи Дубинина, но и показать его окружение, воспроизвести особенности семейного воспитания. Володя родился в обыкновенной и одновременно героической семье. Отец и дядька, герои гражданской войны, партизаны в крымских каменоломнях. Отцовский авторитет – самый высший в семье и для Володи в частности. Знатный моряк, дослужившийся до капитана, сознательный коммунист не стесняется учиться житейской мудрости вместе с сыном, готов признать собственные ошибки, обращается к семье за помощью в трудную минуту. Отголо-

сок страшного сталинского времени слышен и в этом произведении – отца освобождают от должности, хотят исключить из членов ВКП(б) за опрометчиво данную им рекомендацию в партию. Однако эта ситуация в конце концов разрешается вполне благополучно в духе соц-реалистической эстетики.

Беспартийная, но высокосознательная мать Володи, а также примерная пионерка, а затем и комсомолка-активистка старшая сестра стали лучшим наглядным примером для младшего брата и сына.

Совершенно четко прописаны общественные идеалы советского ребенка – патриотизм, коллективизм, ответственность, общественная значимость и т. д., которые корреспондировали с личностными качествами: смелостью, усердием, вниманием и заботой о ближнем, терпеливостью и т. д. Детство и отрочество Володи Дубинина – по сути преодоление себя, воспитание лучших душевных качеств, постепенное взросление и подготовка к главному событию жизни – подвигу на войне.

Биография Володи Дубинина во многом романтизирована, однако это не мешает художникам довольно точно и реалистично изобразить непростой характер ребенка, его противоречивые поступки, стиль взаимоотношений со взрослыми (к примеру, с классной руководительницей Юлией Львовной, с историком Ефимом Леонтьевичем, с командованием подпольщиков – Зябровым, Жученковым и др.) и ребятами (одноклассниками, товарищами по ЮАС, артековскими друзьями и др.), первое робкое чувство симпатии, а потом и любви к Светлане Смирновой. И везде Володя предстает как развивающаяся личность, эволюционирующая от проказ к благородству, справедливости.

Особое внимание уделено Володе – разведчику-партизану, который вместе со взрослыми скрывается в каменоломнях Старого Карантина и борется в меру своих сил с фашистами. Юркий, внимательный, все подмечающий подросток блестяще справлялся с ролью разведчика и поистине становился глазами и ушами всего партизанского отряда.

Случайная смерть ребенка при разминировании каменоломен уже после освобождения Керчи и ее пригородов от немцев справедливо представлена как величайшая нелепость и страшная трагедия. Авторы повести, как раньше и сам Володя, предъявляют фашистам полный счет. Война представлена как всеобъемлющее вселенское зло, тупая сила, направленные против разума и самой природы человека. Великолепно выписана сильная сцена, в которой седовласая бледная учительница спасает книги и оставшиеся школьные принадлежности из огня: «Учительница стояла возле горящей школы, не чувствуя полыхающего жара. Медленно распрямляясь, запрокинув голову, на которой жаркий воздух пожара шевелил белые волосы, она смотрела

на одно из самых кощунственных, противных человеческому уму зрелищ – на книги, гибнущие в огне»¹.

Художникам удалось показать широко распространившееся сопротивление врагу – все вовлечены в борьбу от малых до старых: гибнет в ополчении пожилой историк Ефим Леонтьевич, выполняют задание нужных людей сестра и мать Володи, сами мальчишки оказываются задействованными на самых опасных участках. Война выявляет характер человека, раскрывает его душу. В то же время война, экстремальные обстоятельства способствуют самораскрытию человека, развитию всех его способностей.

Однако для Л. Кассиля оказывается необходимой проверка своего героя не только событиями войны. Мирное время тоже способно породить экстремальные обстоятельства, выявить самую суть человеческого характера, поставить героя перед нравственным выбором. Показательны в этом плане более поздние романы Л. Кассиля о спорте и спортсменах *«Ход белой королевы»* (1956) и *«Чаша гладиатора»* (1961). Эти произведения живо и оперативно откликаются на происходящие в обществе социальные изменения. Возвращенцы в Советский Союз из-за границы (они были в послевоенный период, хотя это были немногочисленные группы), воздействие нового советского типа мировоззрения, воспитание в духе коллективизма, преданности социалистическим идеалам несмотря ни на что (судьба шахтера – партизана Богдана Тулубея, репрессированного по навету полицая), преобразование в засушливых районах, повороты рек и другие темы становятся важными в романе о знаменитом русском борце Артеме Незабудном и его приемном внуке Пьере Кондратове (*«Чаша гладиатора»*). Писатель в этом произведении вновь возвращается к теме войны, изображая её с разных точек зрения: это и позиция эмигранта Незабудного, не принимавшего непосредственного участия в борьбе с фашистами, но смело вступившего в схватку с коварным немцем – силачом на арене цирка. Это и советские люди, приближавшие победу над врагом и в партизанских отрядах, и в тылу, и даже в эвакуации. Так, Ксанина мама погибает от сильного переохлаждения при монтаже завода за Уралом. И, наконец, сами советские воины, сражавшиеся как на территории нашей страны, так и за её пределами. Яркий пример – судьба Героя Советского Союза Григория Тулубея, сражавшегося в Италии под именем Богритули. Ратный подвиг важен и велик, но не менее значим подвиг Артема Незабудного, спасающего людей уже в послевоенное время. В ранг социально значимого подвига возведен и поступок Богдана Тулубея, благодаря которому удалось обезвредить

¹ *Кассиль Л.* Собр. соч. в 5 тт. Указ. изд. Т. 3. С. 293.

провокатора и полиция и предотвратить катастрофу, и, наконец, коллективный подвиг людей, сумевших в условиях новой действительности превратить засушливую землю в цветущие сады и плодородные нивы. В начале 1960-х гг. такие смелые экологические проекты воспринимались без сомнений.

В романе *«Ход белой королевы»* – 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 (завоевывание 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. И все же Кассиль показывает развивающегося героя, преодолевающего отдельные недостатки, меняющего не только стиль поведения, но и свой характер.

Сходные проблемы воспитания характера, формирования жизненных нравственных убеждений решаются и в одном из последних произведений Л. Кассиля, повести *«Будьте готовы, ваше высочество!»*. В произведениях Л. Кассиля появляется третья вымышленная страна – Джунгахора. Если Швамброния – плод воображения маленьких Лёли и Оси, а Синегория – страна, созданная для ребят их вожатым Арсением Гаем как образец, идеал, высокая цель, к которой надо стремиться, то Джунгахора – вполне реальная страна, это изначально воспринимается как данность, а адресату автор намекает на то, что такая страна действительно существует, но под другим названием.

Основная идея повести – противостояние различных политических систем в синхронии. Кассилю удалось показать своеобразие менталитета советского ребенка и историческую правоту такого типа сознания. Вместе с тем писатель выводит разные, весьма непростые детские характеры: и сложную фигуру девочки-сироты, в чем-то озлобленной, чувствующей себя никому не нужной (Антонина – Торпеда), и сына советского партийного работника, выделяющего себя из коллектива, требующего к себе повышенного внимания (Гелик Пафнулин), и обычных ребят, отдыхающих в пионерлагере на берегу моря.

В такую привычную среду, обычный коллектив он помещает личность весьма экзотическую – принца-наследника одной из развивающихся стран – Дэлихьяра Сурамбука. Автор делает его изначально

прорусским – его воспитала русская бабушка Бабашура. Но в советской литературе принц по определению не может быть лишен недостатков, это сырой материал для перевоспитания: он амбициозен, вспыльчив, скор на расправу. Однако Кассилю важно показать приоритет советского детского коллектива над принцем, пусть и прорусски настроенным. Поэтому на глазах читателя происходит естественный воспитательный процесс: смягчается Тоня, учится жить в коллективе Гелик, впитывает в себя новые ценности Дзэлихьяр – Делька. Он стал более демократичным, стал лучше разбираться в политике, стал открытым для общения со своими неблагонадежными соотечественниками. Так, сильное впечатление на него произвела встреча с поэтом-коммунистом Тонгаором. Ребята – ровесники, сама советская действительность оказались лучшими воспитателями даже зарубежного наследника престола.

В целом герои Л. Кассиля – удивительно яркие, сильные натуры, реализующиеся в какой-либо ответственной сфере. Они выделены из массы некоторой исключительностью и в то же время они удивительно гармонично вписаны в определенный коллектив, становятся его душой, а порой и лидером. Сопряжение романтических черт с реалистическими создает интересное интригующее повествование о ровеснике адресата. Герой, во многом идеализированный, становится в какой-то мере нравственным абсолютом, идеалом, образцом для подражания. И в то же время этот герой максимально приближен к обычному среднему ребенку, то есть своему читателю.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Личность и коллектив в произведениях Л. Кассиля.
2. Способы выражения авторской позиции в произведениях Л. Кассиля.
3. Дидактика в произведениях Л. Кассиля.

Литература:

1. Жизнь и творчество Л. Кассиля. Сб. ст. М., 1979.
2. *Лоитер С.* Там, за горизонтом...: Проблемы романтического в творчестве Л. А. Кассиля. М., 1973.
3. *Песиков Ю. В.* Улица младшего сына: Рассказ о Л. Кассиле и его семье. Саратов, 1995.

§ 2. Аркадий Петрович Гайдар

С особым героем и оригинальным художественным миром приходит в детскую литературу **Аркадий Петрович Гайдар**¹ (наст. фамилия – Голиков, 1904–1941). Будущий детский писатель и публицист прошел суровую школу жизни, удивительно насыщенную разными, в том числе и драматическими, событиями. С 13 лет он очутился в водовороте грозных революционных событий и событий гражданской войны, в 14 лет вступает в партию, а к 17 – дослужился до подполковника. За этот период он воюет на шести фронтах, командует ротой, а потом полком, переносит несколько ранений, серьезную контузию и в итоге – отставка, которую будущий писатель переживает очень тяжело.

Что же послужило причиной его раннего взросления, активного включения в трагические события эпохи? Зачем понадобилось молоденькому парнишке брать в руки оружие, рисковать собственной жизнью и жестко решать судьбы других людей? Ответы на эти вопросы пытается дать писатель Гайдар в своем творчестве. Не случайно практически все герои (за некоторым исключением) находятся в переломном для самого писателя возрасте – это 12–14-летние подростки. Этот психологически сложный возраст привлекает писателя прежде всего тем, что для самого Гайдара этот период знаменовал начало новой, взрослой жизни. Его же герои своими судьбами компенсировали отсутствие детства у автора. Писатель вновь и вновь вместе с персонажами своих книг гипотетически проживает свое оборванное грозными событиями детство. Исключение здесь являет лишь Борис Гориков, автобиографический персонаж.

А. Гайдар начинает свою литературную деятельность с легкой руки М. В. Фрунзе и художественно осмысляет боевой опыт гражданской войны в повести «В дни поражений и побед»². Первым удачным произведением Гайдара, принесшим ему успех, стал рассказ о гражданской войне «*Р. В. С.*» (1925). Первоначально рассказ не был адре-

¹ 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 Тимур*. Голиков Аркадий из Арзамаса: Документы, воспоминания, размышления. М., 1988).

² Произведение не предназначалось для детского чтения и было опубликовано в журнале «Звезда» за 1925 г.

сован ребенку, но впоследствии прочно вошел в детскую литературу. Именно это произведение открывает галерею гайдаровских героев – мальчишек, преданных новой власти, крепко любящих свою Родину, не всегда простых и покладистых, но всегда совершающих нравственный выбор.

Правильный выбор, по Гайдару, сопрягает в себе и общечеловеческие ценности, и ценности новой эпохи. Таким образом, герой Гайдара выбирает новую жизнь, кумиром его становится краснозвездная Красная Армия, но самое главное – он открыт для людей, идет навстречу им, старается нести добро и тепло окружающим, активно борется с несправедливостью.

Герой его произведений 1920-х гг. воевал или был втянут в боевые действия, когда на карту была поставлена его жизнь, жизнь его друзей, родных, судьба страны. Однако Гайдару удалось сохранить и показать обаяние детства, особый мир мальчишеской мечты.

Революционные события воспринимаются и автором, и его героями как «веселое» время. Его приближение чувствует отец героя из автобиографической повести «Школа»: «Ничего, сынка! Прощай пока! <...> Да не горюй очень: время, брат, идет ... веселое!»¹ Так называет Гайдар и вторую часть этой повести. Характерно, что свою биографию, как и биографию своих героев, Гайдар считал «обыкновенной» – «обыкновенная биография в необыкновенное время».

Каждого своего героя писатель ставит перед проблемой выбора. Тот или иной выбор – главный критерий оценки характера персонажа. Художник показывает, насколько высока цена неправильного выбора или даже простой оплошности в экстремальной ситуации 1920-х гг. Поначалу Димка, герой рассказа «Р. В. С.», играет то в «белых», то в «красных». Ему, по большому счету, все равно, он лишь исправно отражает в игре собственное видение происходящего вокруг. Его новый знакомец Жиган успел послужить в разных станах, он ловко использует свой возраст и обаяние для сбора подаяния по эшелонам, каждый раз приспособиваясь к окружающим. Однако время, конкретные обстоятельства и даже личные симпатии и антипатии помогают героям сориентироваться в новых условиях. Если дезертир Головень, подавшийся к «зеленым», готов убить Димку, то незнакомый строгий красноармеец заступает за испуганного пацаненка. Это первая ступень не только к верному выбору героя – мальчугана, но и к авторскому созданию романтизированного образа бойца Красной Армии. Сама Красная Армия трактуется также в духе романтического

¹ Гайдар А. Избранное. М., 1986. С. 123. Далее произведения А. Гайдара цитируются по этому изданию с указанием страницы.

мифотворчества: некая сила, могучая, несущая добро, свет, свободу, защищающая от горя и беды.

Доброе чувство благодарности к случайному заступнику подкрепляется у Димки гипертрофированным для русского человека 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. Романтика накладывалась на реалистичность изображения действительности. Однако романтической традиции Гайдар отдает немалую дань. В жанре романтико-приключенческой повести с элементами детектива создает Гайдар произведение о первых послереволюционных годах *«На графских развалинах»* (1929).

Однако за детективно-приключенческой романтикой проглядывает революционная. Главный вывод, к которому приходят Яшка и Дергач, заключен в том, что «хорошо становится жить» лишь тогда, когда бандиты и графья уничтожены или арестованы, а мальчишкам возвращено их настоящее, не военное детство: «по его умытому, бледному еще лицу расплылась хорошая детская улыбка» (с. 80).

В конце 1920 – начале 1930-х гг. Гайдар вновь возвращается к годам революции и гражданской войны в автобиографической повести *«Школа»* (1930), в юбилейном¹ рассказе «Пусть светит» и др. В этих произведениях Гайдар выходит на широкий уровень обобщений, показывает коллективный портрет своего современника, конкретизированный в ярких индивидуальных характерах. Смена эпох, своеобразие каждого временного промежутка показаны достоверно и убедительно. Особый психологизм проявил Гайдар в изображении различных социальных слоев и возрастных групп. Время в этих произведениях становится пластичным, динамичным. Оно меняется под влиянием происходящих событий, то убыстряясь, то приостанавливаясь.

А. Гайдару в литературе 1920-х гг. удалось открыть новый характер, эмоционально проникнуть в недавнюю и текущую драматическую действительность, осмыслить ее на философском, историческом и художественном уровнях, а также показать воздействие новых условий на самобытный и яркий мальчишеский характер. В эти годы сформировался гайдаровский идеал, которому он останется верен до конца: преданность революции и ее завоеваниям, коллективистское сознание, свободолюбие.

В 1930-е гг. происходят глубинные преобразования всей системы художественной литературы, существенно изменился и гайдаровский

¹ Рассказ появляется к первому юбилею со дня рождения комсомола.

герой. Это уже не тот герой, который вынужден решать нехарактерные для своего возраста задачи, а самый настоящий ребенок, находящийся в атмосфере мирной жизни, но готовый к любым неожиданностям, даже боевым действиям («Военная тайна», 1935; «Судьба барабанщика», 1938; «Тимур и его команда», 1940). Хотя он, как и прежде, рвется помочь взрослому, он все же пребывает в целом в ситуации игры. Недаром Гайдара сравнивали с вожатым, который умело направлял детскую игру, энергию подростка в нужное ему русло. Писатель предлагает ребенку интересную и нужную обществу (этот критерий очень важен для Гайдара) игру, которая впоследствии переросла в целое движение, получившее свое название по имени главного героя («Тимур и его команда», 1940). Одновременно писатель пытается решить очень важную для себя лично и для того времени задачу соотношения личности и коллектива. Если сильная личность (Тимур) способна сковать коллектив и, будучи самодостаточной, обходится без него (Тимур самостоятельно выручает Женю из беды), то полностью контролировать деятельность своей команды и долго пребывать в состоянии одиночества герой не в силах. Слабая личность (Квакин) вообще не может себя реализовать вне некоего сообщества.

Писатель в зрелых своих произведениях выводит довольно широкую галерею характеров. Он включает в произведениях 1930-х гг. в свою характерологию помимо мальчишек еще и девочек, и девушек, стараясь психологически точно смоделировать разные типы характеров. Так, в повести «Тимур и его команда» прорисовывает непростые взаимоотношения двух родных сестер, которые на глазах читателя учатся выстраивать свои отношения друг с другом.

Старшая, восемнадцатилетняя Ольга, волею обстоятельств берет на себя материнские функции: шьет Жене платья, обустроивает их быт, бдительно следит за младшей сестрой, но у нее не хватает житейской мудрости, а порой и желания до конца понять Женю и просто выслушать ее. Ольга культивирует в себе строгость, сухость и суровость – так она понимает задачу воспитания сестры и в целом требование времени. Эта тонкая романтическая мечтательная натура всячески пытается заглушить в себе эти черты, даже подавить природную музыкальность (Ольга готовится стать инженером и зубрит ненавистную ей физику). Она в конце концов получает хороший урок и стремится исправить ошибки – быть более чуткой и внимательной к сестре, мягче и женственнее с окружающими.

Женя – иной психологический тип. Эта сорвиголова постоянно попадает в разные переделки, она ближе к мальчишескому типу характера, недаром она сразу вписывается в тимуровскую (преимущественно мальчишескую) команду. Однако она тоже склонна к роман-

тической мечтательности (чердак в ее воображении – корабль, а она – капитан). Женя тоньше, пронизательнее Ольги, она первая откликается на горе маленькой дочери погибшего пограничника, она лучше Ольги понимает характер сестры («Олечка, не ходи на инженера, ходи на доктора...», с. 468), она пронизательна во взаимоотношениях Ольги и Георгия Гараева. Женя – воплощение мирного детства, жизнерадостного, деятельного, она добра и гуманна.

Жанр повести о детях потребовал создания как положительных характеров, так и их антиподов, однако у Гайдара все не так однозначно. Его герои многоплановы и сложны. Даже Мишка Квакин – легкомысленный, эгоистичный и хулиганистый – способен и понять, и посочувствовать другому, даже идейному врагу. Он может осудить даже своего друга Фигуру: «Ты мне хоть и друг, Фигура, но никак на человека не похож ты, а скорей вот на этого толстого и поганого чёрта» (с. 488). С уважением и восхищением смотрит на тимуровцев бритоголовый Алешка, брат матроса-краснофлотца. И лишь туповатый «гнуспрославившийся» Фигура остается мерзким, подлым и алчным – он единственный не в состоянии измениться. Беда «квакинцев» – в отсутствии яркой, жизненной и общепользуемой идеи. Так Гайдар подходит к важной в пореволюционной действительности проблеме воздействия идеи на человека. Сам Гайдар – Голиков шел вслед за высокой идеей социальной справедливости, находился под мощным влиянием этой идеи. Для своих героев писатель выбирает гуманистическую идею – нести свет, тепло, доброту окружающим – этому подчинены и дисциплина отряда, и внутренний распорядок жизни каждого. Это объединяет ребят и постоянно расширяет как ряды отряда, так и сферу применения своей деятельности. Возраст героев обязывает приправить эту игру тайной, интригой, загадкой, романтическими атрибутами и придать ей приключенческий характер.

Знание и понимание психологии маленьких детей помогли Гайдару создать образы двух забавных братьев («Чук и Гек»¹, 1939), которые вечно спорят и дерутся друг с другом, но стоит им расстаться, начинают тосковать. Психологически выверено изображение поведения ребятишек-дошколят: то они дерутся из-за «пустой спичечной коробки» или «жестянки из-под ваксы» (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» (с. 399).

Однако они и сами великолепные психологи: они внимательно следят за материнским выражением лица и абсолютно точно угадывают ее настроение. А их воображение поистине волшебное. Узнав,

¹ Первоначальное название «Телеграмма».

что им предстоит дальняя поездка к отцу, «Чук смастерил себе кинжал из кухонного ножика, а Гек разыскал себе гладкую палку, забил в нее гвоздь, и получилась пика, до того крепкая, что если бы чем-нибудь проколоть шкуру медведя, а потом ткнуть этой пикой в сердце, то, конечно, медведь сдох бы сразу» (с. 400).

Несмотря на большое сходство, характеры у братьев разные. Один – запасливый аккуратист-коллекционер, собирающий серебряные бумажки от чая, галчиные перья для стрел, конфетные обертки с изображением танка, самолета или красноармейца, а другой – бесшабашный разиня, главным достоинством которого было умение хорошо петь песни. Для Гайдара это важное качество. Все его положительные герои так или иначе поют добрые, хорошие песни.

Обычное состояние Чука и Гека – познание мира, активные действия. Это неугомонные шалуны, неутомимые в своих выдумках. И Гайдар показывает это как норму. Мать с удовольствием смотрит на возню сыновей, часто их поведение вызывает у нее смех, хотя она нередко их наказывает – разводит по разным комнатам. Но даже серьезные провинности (пропажа телеграммы, исчезновение Гека) она прощает, так как основа взаимоотношений в семье Серегиных – любовь: и родителей друг к другу, и родителей к детям, и детей к родителям, и между братьями.

Образная система рассказа не ограничена семьей Серегиных. Появляется суровый, но человечный ямщик, добрый чудак 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 сталинской эпохи.

Объединяющим началом является родство, единение всех советских людей на принципах патриотизма и честного труда: «Что такое счастье – это каждый понимал по-своему. Но все вместе люди знали и понимали, что надо честно жить, много трудиться и крепко любить и беречь эту огромную и счастливую землю, которая зовется Советской страной» (с. 424). Символом счастливой жизни становится Москва, «далекий огромный город, лучше которого нет на свете» (с. 398). Перезвоном курантов Спасской башни Кремля и заканчивается рассказ. И эта картина символизирует единение всех советских людей и в рамках семьи, и в рамках коллектива, и в масштабах страны.

Примерно в эти же годы Гайдар размышляет о смысле жизни, пытается определить феномен простого человеческого счастья, понять суть семейного счастья и постичь философию этого явления («Горячий камень», 1940, «Чук и Гек», «Голубая чашка», 1936).

Простой, немудреный, но очень лиричный 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. Невнимание 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 даже оценить маминых знаков внимания к ним. Решить конфликт в кругу семьи не получается – должно пройти время, нужно сменить обстановку – так психологически оправдывается мотив путешествия.

Окружающий мир оказывается не таким уж безоблачным, а весьма противоречивым, но он выявляет 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».

Писатель не замыкается на семейных проблемах, его интересуют и важные масштабные перемены в стране, и реакция на них ребенка и подростка. Повесть «Дальние страны» (1932) отражает сложные процессы социалистического строительства, переустройства жизни в самых отдаленных точках нашей страны. Прекрасное далеко, неудержимо манящее любого человека, становится новой реальностью, близкой и даже будничной.

Гайдару важно показать меру ответственности каждого человека (даже ребенка) за приближение новой жизни. Трусость и подлость подростка, укравшего компас, мешает ему сказать правду о председателе Егоре, который погиб от рук подкулачника. И лишь случайная встреча с Иваном Михайловичем меняет дело. Автор показывает

сложную внутреннюю борьбу Петьки с самим собой. И художник показывает путь к исправлению – признание своей вины и осознание ее последствий. Психологически достоверно описан непростой процесс возвращения Петьки к нормальной жизни, к друзьям. Само покаяние вызывает чувство облегчения, примирения с Васькой и Сережкой, способствует участию в делах односельчан. Венчает повествование сцена Праздника. Даже похороны Егора Михайловича придают Празднику торжественность и осознание победы над врагом, так как дело, начатое председателем, дало свои всходы.

Колхозная тема, актуальная в 1930-е гг., реализовалась по-разному. Гайдар предложил довольно светлый вариант разрешения данной темы. Он сместил акцент с событий на психологию характеров, избрав в качестве примера обычный мальчишеский характер.

Как и в произведениях 1920-х гг., в повестях, написанных в 1930-е гг., ребенок выполняет роль верного и надежного помощника взрослых, ему приходится делать осознанный выбор, цена которого чрезвычайно высока. Даже маленький ребенок готов и способен сохранить любую военную тайну. Не случайно вначале пишет Гайдар притчеобразную *«Сказку о Военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твёрдом слове»* (1933), а затем символическая по сути сказка наполняется реалистическими характерами – повесть *«Военная тайна»* была завершена в 1934 г., а опубликована в 1936 г. Главным героем оказывается юный Кибальчиш – Алька Ганин. Ему доверена важная тайна, от которой зависит жизнь его матери Марицы Маргулис, и сын сохранит эту тайну до конца. Ещё одним стойким хранителем тайны становится польский пионер Владик Дашевский. Оба ребенка прошли через тяжелые испытания – у одного погибла мать, у другого старшая сестра мучается в застенках тюрьмы, но и эти герои, и другие не лишены детства. Они живут полнокровной ребячьей жизнью: играют, занимаются, мечтают, они не прочь и пошалить – брызгаются и обливаются водой, щекочут пятки бойкой башкирке Эмине, даже нарушают лагерный режим. Простые игры и вечные детские тайны объединяют ребят разных национальностей.

Для писателя оказывается важным и поиск героем своего места в жизни. Гайдар поддерживает позицию, сложившуюся в 1920–1930-е гг. в СССР, согласно которой партия в лице Горкомов комсомола, Совпартшколы и других организаций определяла профессиональные интересы комсомольцев, направляя их на те участки, где больше всего требуется помощь. Так, Натка Шегалова не хочет поначалу заниматься пионерской работой, к которой у нее не лежит душа. При этом Натка великолепно справляется со своими обязанностями. Писатель заставляет героиню прийти экспериментальным путем к выводу о

важности своей работы, согласиться с решением вышестоящих органов, но сделать это с душой. Дети, а также драматические обстоятельства помогли Натке проникнуться судьбами вверенных ей ребятшек, искренно полюбить их, понять их души. Шегалова умело улаживает все детские конфликты, находит общий язык со всеми своими подопечными. И это уже не обязанность, а часть её жизни. Недаром Гайдар вводит, правда очень осторожно, и любовную интригу. В результате осмысления всего происходящего Натке открывается «военная тайна» каждого из её пионеров: «Она теперь по-иному понимала холмоноватый взгляд Владика, горячие поступки Иоськи и смелые нерусские глаза погибшего Альки». Натка признает важность и нужность своего поручения, вписывая себя в ряд представителей важнейших профессий: «Летчики летят высокими путями. Капитаны плывут синими морями. Плотники заколачивают крепкие гвозди, а у Сергея на ремне сбоку повис наган. <...> И она знала, что все на своих местах и она на своем месте тоже» (с. 362). Натка открывается миру и людям, ощущает себя частью огромного целого – коллектива советской страны.

Непрост путь к людям еще одно гайдаровского героя – Сережи Щербачова. Повесть «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 такого ребенка. Мать Сергея утонула, а отец арестован за растрату. В окончательном варианте повести дана именно такая трактовка ареста отца Сергея. Как указывает критик Б. Сарнов, тщательно исследовавший творческую историю этого произведения, по одной из более ранних версий, отца Сережи арестовывают по доносу как политического преступника¹. Художественный фильм, созданный по данной повести, содержит похожую версию – из-за жены отец не получает важный государственный пакет и поэтому не выполняет находящихся там предписаний.

В повести пунктирно 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» (с. 378), и атмосфера страха, тревожного ожидания «ночных гостей»: «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

¹ См.: Сарнов Б. Страна нашего детства. М., 1965. С. 207–208.

пряталась в уголках глаз вернувшегося с работы отца» (с. 364). Атрибуты времени проявляются и в наличии в произведении шпиона – «дяди», бандита Якова, полусумасшедшей барыни с недоумком сыном. Художник дает крупным планом фигуру подростка Сергея Щербачова, рисуя его духовный мир, мотивы основных его поступков, стиль поведения. Писатель убедительно доказывает, 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 Грачkovскому, вокруг ребенка стал образовываться некий вакуум. Время, господствующие нравственные нормы подтолкнули героя к преступлению. Однако писателя не могло удовлетворить такое положение дел, он открыто выступил с протестом против существующей практики осуждения «врагов народа» и членов их семей. Мнимым нравственным ценностям, культивирующимся в 1930-е гг., Гайдар противопоставляет, с его точки зрения, настоящие. 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» (с. 366). И вот уже сам Сергей отделяет себя прежнего, с грустью вспоминая свободное, веселое, открытое «раньше».

Гайдар заставляет своего героя пройти весьма нелегкий путь – он не раз оступает, становится даже на преступную стезю. Художник таким образом живо откликается на вышедшее в 1935 г. 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. А. 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 весьма 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 инстинктивно тянется к ласке, заботливости и вниманию¹. Его от-

¹ См.: *Лупанова И.* Полвека. Очерки. М., 1969. С. 197.

талкивает равнодушие Валентины, которую больше интересуется бельем, чем пасынок: «И даю слово, что если бы Валентина спросила меня, нет ли у меня какой-нибудь беды, не скучаю ли, или хотя бы прислала простую желтую открытку, а не такую, где скалы, орлы, море дразнили и напоминали о красивой и совсем не похожей на мою жизнь, и если бы даже, наконец, на протяжении коротенького письма ровно трижды она не упомянула мне о прачке, как будто это было самое важное, – то я честно написал бы ей всю правду» (с. 385). 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» (с. 406). Сергей даже создает в своем воображении образ несчастного дяди, приписывая ему свою беду – одиночество: «А может быть <...> дядя мой совсем не жулик. <...> Он и правда какой-нибудь ученый <...> Он одинок, и никто не согреть его сердце» (с. 422). Тем горше осознание своей ошибки, цена которой – жизнь Славкиного отца, здоровье его бабушки, 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...» (с. 432).

В решающую минуту Сергею помогают и романтический идеал (французский барабанщик), и отцовское воспитание, и сами условия новой действительности – он делает единственно правильный выбор и платит за него собственной кровью. Гайдар усиливает мотив вины общества и государства перед ребенком, оставшимся одним, и воспевает его смелость и отвагу в решительную минуту. Однако писатель делает финал этого произведения светлым. Дружба отца и сына восстановлена. Они счастливы, так как понимают друг друга с полуслова. Более того – они опять открыты для людей, они шагают навстречу людям – в этом их победа.

Таким образом, произведения Гайдара представляют целый мир, в котором ценятся справедливость, крепкая дружба, чувство товарищества, но в котором каждый характер – яркая индивидуальность, каждый – личность, которая самореализуется на фоне исключительности и героичности времени.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Романтика в произведениях А. Гайдара.
2. Проблема жестокости в повестях А. Гайдара.
3. Востребованность произведений Гайдара сегодня.

Литература:

1. *Гайдар Т.* Голиков Аркадий из Арзамаса. М., 1988.
2. Жизнь и творчество Гайдара. М., 1954.
3. *Камов Б. А. П.* Гайдар: Грани личности. Принципы творчества. М., 1979.
4. *Смирнова В.* Аркадий Гайдар. Очерк жизни и творчества. М., 1972.

§ 3. Повесть о детях 1940–1950-х гг.

Детская повесть нач. 1940-х гг. целиком была ориентирована на военную тематику. Перед литературой для ребят встали весьма очевидные задачи: воспитание чувства патриотизма, ответственности за свои поступки, осознание собственной значимости в современных условиях. Повесть для детей резко поворачивается к изображению реальных персонажей истории. Создаются романтизированные биографии юных героев, погибших на фронтах или в тылу, появляются произведения, воспевающие непосредственно героическую судьбу маленьких мстителей. В детскую литературу приходит современник читателей, который благодаря обстоятельствам и личным качествам вписывает собственную страницу в книгу подвигов на войне. Нравственными символами эпохи становятся Зоя и Александр Космодемьянские, Гуля Королева, Владимир Дубинин, молодогвардейцы и др. Их подвиги закрепила не только история, но и литература, осмыслив их биографии и путь к главному событию жизни на художественном уровне. Сразу после окончания войны появляются такие произведения, как «*Повесть о Зое и Шуре*» Л. Космодемьянской (литературная обработка Ф. Вигдоровой), 1950; «*Улица младшего сына*» Л. Кассиля и М. Поляновского, 1949; «*Четвертая высота*» Е. Ильиной, 1946. В круг детского и юношеского чтения входит роман А. Фадеева «*Молодая гвардия*», 1947 (вторая редакция – 1951). Реалистичность повествования об обыкновенном человеке сопрягается с романтизацией его деятельности во время войны. Происходит символизация его подвига. Вымышленный кумир, представитель старшего поколения как нравственный идеал заменен положительно-прекрасным образом героя-современника и ровесника читателя. Жанровая природа такого рода произведений сочетает в себе элементы романтизированной биографии, житийной литературы, мемуаристики и романа воспитания.

Другой тип повествования о войне представляют произведения о вымышленных героях – мальчишках, оказавшихся в тылу врага или

на фронте. Это юный мститель, потерявший родных или сбежавший от них, он полон ненависти и злобы к врагу, вторгшемуся в нашу страну и тем самым 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 повестям В. Катаева «Сын полка» (1944), Ю. Сотника «Калуга-Марс» (1944) и др.

Самый распространенный тип повествования о войне – повесть о ребенке или подростке, детство которого оборвала война, а сам герой вынужден принять на свои плечи неимоверно тяжелый груз свалившейся на него беды. Этот персонаж вынужден был заменить погибших взрослых (Л. Кассиль «Дорогие мои мальчишки», Л. Пантелеев «На ялке» (1943), В. Осеева «Васек Трубачев и его товарищи» (I книга – 1947, II книга – 1951, III книга – 1952). Даже на судьбы самых маленьких ребятшек оказала влияние жестокая война. Обездоленное детство, сиротство – явление весьма распространенное в реальной действительности тех лет. Тема сиротства, детского горя особенно пронзительно явлена в художественной литературе этих лет. Пусть не прост путь ребенка к новой жизни, но он оптимистичен. Новые условия, а порой и новая семья заставляют ребенка вспомнить о счастье, любви, мире. Таков путь маленькой Валентинки в новую жизнь (Л. Воронкова «Девочка из города», 1945).

В 1940–1950-е гг. до конца раскрывается писательский талант **Валентины Александровны Осеевой** (1902–1969). Художник сосредотачивается на изображении внутреннего мира младшего и среднего школьника, а затем и подростка. Новеллистика Осеевой постепенно сменяется романистикой.

Начало писательской деятельности Валентины Осеевой пришлось на конец 1920 – начало 1930-х гг., а в 1930–1940-е гг. ее творчество стало весьма популярно благодаря жанру короткого рассказа. Основная особенность новеллистики Осеевой в ее нарочитой неполитичности. Автору незачем политизировать свои произведения – они обращены к вечным и актуальным в любое время вопросам. Сюжетные ситуации, заявленные в рассказах Осеевой, весьма непростые, но всегда однозначные: каким сыном стоит гордиться – тем, кто готов напоказ хвалиться своими умениями, или тем, кто научился уважать мать и готов в любой момент броситься ей на помощь? Как можно добыть-

ся исполнения всех желаний с помощью одного-единственного, но такого важного слова – «пожалуйста»? Как можно противостоять грубой, безбашенной силе, которая направлена на разрушение? Только упорством и созиданием. Осеева пропагандирует самые важные человеческие качества – доброту, внимание и уважение к другим, искренность, верность слову, вежливость. Она убедительно показывает преимущество этих добродетелей, но порой действует и методом от противного – противопоставляет и напрямую сталкивает их с человеческими недостатками – завистью, злобой, подлостью и эгоизмом.

Эти же проблемы оказываются основополагающими и в значительно более крупной жанровой форме – повести-трилогии «Васек Трубачев и его товарищи» (1947–1952). В этом произведении сильны жанровые элементы романа воспитания. Герои показаны в росте и динамике, они стремятся к высокой и великой цели, они пытаются избавиться от собственных недостатков. Зафиксированы различные этапы роста ребят, изменения каждого из них и общего духа коллектива отряда.

Несмотря на то, что основной акцент сделан на изображении коллектива и некоторых его представителей, «мысль семейная» в повествовании тоже присутствует. Уютную и мирную обстановку в семье Русаковых создает мачеха, а Ваську Трубачеву так необходимы поддержка, совет и одобрение отца. Внутрисемейные проблемы преподнесены под углом зрения нравственной проблематики. Этот аспект объединяет и решение семейных вопросов, и проблем в детском коллективе.

Общий тон повествования существенно меняется во II и III частях – идет война. Мальчишеский коллектив оказывается ввергнутым в водоворот крупных исторических событий и становится частью общей семьи – советского народа, который сражается на фронте и на оккупированной территории (II часть), а также кует победу своими трудовыми подвигами в тылу (III часть). Отряд Васька тесно спланивается, в полной мере выявляются лидерские качества Трубачева. Идеология практически отходит на второй план, уступая событийной стороне, которая освещена с общечеловеческих позиций. Нравственные проблемы тоже развернулись в другую сторону. Общепризнанные интересы (защита Отечества, борьба с жестоким и коварным врагом, сохранение человеческого лица в ненависти к противнику) сопрягались с личными (беспокойство за судьбу родных, желание вернуться домой, попытка вести боевые действия и т. д.) – в духе традиций Л. Н. Толстого.

Традиции этого же писателя продолжает В. Осеева в другом своем крупном произведении – в дилогии о Надежде Арсеньевой – «Динка» (1954–1965) и «Динка прощается с детством» (1969). В центре внимания – жизнь революционера-железнодорожника. Многие Осеева взяла у своих родителей, которые стали прототипами образов Мари-

ны и Александра Арсеньевых. Даже места действия произведения – Киев, Волжские города – взяты из собственных детских впечатлений. Таким образом, дилогию по полному праву можно считать автобиографической. Более того, взгляд писательницы акцентный. Тревожные времена, предреволюционная ситуация, грозные и трагические события Первой мировой войны даны знаковым, но все-таки фоном. Изображение этих событий воспроизводит социально-исторический колорит эпохи между 1908 и 1916 годами в Российской империи. Правда, главным остается для Осеевой изображение семьи Арсеньевых, взаимоотношения ее членов с другими персонажами, тщательно прописаны психологические портреты девочек. Многое вообще изображено с позиций самой младшей героини – Динки. Именно ее внутренний мир, переживания и сомнения показаны наиболее выпукло. Более того, именно духовный рост Динки, складывание ее характера, формирование ее нравственного стержня явлено в книгах ярче всего. Вместе с тем представлены и другие психологические типы и детей, и взрослых: холодноватая, самостоятельная, переживающая все внутри себя Алина, робкая, скромная, вежливая Мышка, импульсивная, взрывная, остро жаждущая справедливости Динка, хлопотливая, заботливая, переживающая за своих друзей Лина, мудрая и сильная духом Марина и т. д. Семья Арсеньевых – духовный, эмоциональный и композиционный центр книг. Несмотря на тревожную обстановку вокруг, атмосфера в семье Арсеньевых самая теплая и доброжелательная. К ним тянутся самые разные люди, в эту семью входят на правах ее членов многие и многие. Даже когда семья редет, внутренние связи между всеми ее членами остаются крепкими и прочными. Ни Лина, ни Малайка, ни Катя с Костей не теряют связь с Арсеньевыми. И прочно входят в эту семью Ленька, Вася, Ефим и Марьяна Бессмертные.

Особая проблема в повествовании о Динке – вопрос воспитания детей. Подходят к этой проблеме по-разному взрослые персонажи книги. Для одних необходимым моментом воспитания оказывается порка. Но, как правило, рукоприкладством занимаются неродные родители – мачеха Леки, Марины и Кати, отчим Леньки, но в этот ряд встает и Татьяна, которая, таская за волосы взрослую дочь Федорку, пытается добиться, чтобы та вышла замуж за богатого старика.

Другим типом строгого воспитателя оказывается Катя, которая вечно жалуется на Динку, постоянно ее ругает и пытается сильно ограничить ее свободу. Кроме озлобления и обиды этот метод воспитания ничего не приносит.

И, наконец, самым плодотворным оказывается метод воспитания Марины. Она прежде всего учит детей на собственном примере быть

стойкими и мужественными, противостоять всем невзгодам и при этом оставаться максимально доброжелательными ко всем. Детям она полностью доверяет, дает полную свободу действий, но и не снимает с себя ответственности и четко регулирует процесс воспитания. Когда она понимает, что необходимо ее непосредственное вмешательство, она проводит индивидуальную серьезную беседу с провинившимся ребенком и пытается достучаться до его сердца и совести. Коллективное семейное чтение, подбор определенной литературы формируют духовную атмосферу справедливости и добра. Динке при ее живом и любознательном характере тяжелее всего. Она горда и свободолюбива, не привыкла жить чужим умом, и в итоге перед нами предстает цельная натура, которая остро чувствует несправедливость, тянется к добру и люто ненавидит зло. Она решительно вмешивается в хуторские дела – охотится на братьев Матюшкиных, отвоевывает коров для бедняков, спасает сироту Иоську, освобождает Федорку от старого и рябого жениха и т. д. Таким образом, бурная деятельность Динки направлена в правильное русло и приносит положительные результаты. Даже в любви ее выбор правильный. Она предпочитает Леню Андрею Хохолку, помня то, что сделал для нее сводный брат.

Само повествование о Динке динамично, остросюжетно и носит приключенческий характер. Этим оно отвечает потребностям юного адресата, поэтому повествование о Динке пользуется неизменным успехом у многих поколений юных читателей.

В сходной манере создает произведение о становлении детского индивидуального сознания **Александра Яковлевна Бруштейн** (1884–1968) в трилогии «Дорога уходит в даль» (1956–1961). Произведения А. Бруштейн – в духе пушкинской традиции – построены в форме записок главной героини. Здесь представлены взгляды маленькой девочки, а затем и юной девушки, входящей в большой, сложный и тревожный мир студенческих беспорядков, рабочих стачек, международной борьбы, революционных потрясений. Одновременно в качестве рассказчика присутствует и умудренная жизненным опытом пожилая женщина, которая сопоставляет время описываемое и время создания произведения, разница между этими временными отрезками от пятидесяти до шестидесяти лет. Именно пожилая рассказчица способна сделать философские выводы, подвести итоги, расставить все по своим местам, показать этапы своего духовного роста. Ее память благородна и благодарна – она оставляет прежде всего достойных людей, высвечивая их яркие и самобытные характеры (Юлька и Польша, Павел Григорьевич и Анна Борисовна, Юзефа и родители). 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. Обе девочки остро чувствуют несправедливость, жалость к обиженным, человеческую подлость и стремятся изменить не только конкретную ситуацию, но и всю жизнь в целом. Юношеский максимализм, романтика молодой души сопрягаются с бурными социальными процессами, происходящими в общественно-политической жизни страны, что и обеспечивает неослабевающий интерес к такой литературе. Кроме того, в море мальчужковой литературы судьба и психология девочки оказались свежим островком, привлекательным для читательниц среднего школьного возраста.

Повесть 1950-х гг. вводит принципиально новый тип героя. Ярким примером может служить творчество Н. Н. Носова.

Николай Николаевич Носов (1908–1976), перебрав множество разных профессий¹, остановился на профессии режиссера-постановщика мультипликационных, научно-популярных и учебных фильмов. В литературу для детей вошел в 1938 г. рассказом «Затейники», а первый сборник детских рассказов вышел в 1945 г. («Тук-тук-тук»). Именно Н. 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 Н. Носова – ребенок от 4 до 13 лет. Основной образной системы 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. Твердо и авторитетно утверждает Мишка о своем умении сварить манную кашу и поджарить рыбу («Мишкина каша»), но когда доходит до реального дела, он не в состоянии справиться со своими обещаниями. Хотя Мишка и не теряет

¹ Был продавцом газет, чернорабочим, фотографом и т. д.

оптимизма – он готов и после неудачи что-то поджарить, вытянуть воду из колодца и т. д.

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

Другой тип рассказа – постановка нравственных вопросов и проблем – рассчитан на ребенка несколько постарше. Носов пытается наглядно отдифференцировать 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 наказывать малыша. И Котька в конце концов не только понимает, что совершил плохой поступок, но и исправляет свою ошибку, несмотря на страх перед темнотой ночи 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 дидактичен – какое-то время Федя даже не смеялся на уроках, что для мальчишки его лет подвиг.

Взрослый может не только сориентировать ребенка в жизненных ценностях, наказывать малыша, преподать ему определенный урок, но и направить бурную деятельность ребенка в нужное русло. Под мудрым руководством взрослого детская игра корректируется и превращается в полезное дело. Манипуляции с калошей («Шурик у бабушки») в конце концов заканчиваются появлением импровизированного почтового ящика, а попытка привезти с дачи щенка – возвращением чемодана учительнице («Дружок»).

Взаимоотношения взрослых и 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 малыша, 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.

Роль мудрого взрослого может взять на себя и сам художник не только по отношению к героям, а и к читателям. Так, психологические наблюдения над героями дополняются уроком внимательного чтения художественного произведения («Живая шляпа»). Ведь только вернувшись к самому началу, перечитав рассказ еще раз, можно обнаружить, кто и как попал под упавшую с вешалки шляпу, сделал её «живой» и так напугал ребятшек.

Особый почерк Н. 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 неправомерности, простые предложения, обилие глаголов движения и говорения отличают 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 характери-

зуются краткостью, четкостью, однозначностью, правильностью, что связано с их функцией в произведениях.

Сходные принципы реализованы в повестях Н. Носова. Основа повести Носова *«Витя Малеев в школе и дома»* (1950) – учебный процесс в обычном четвертом классе, который описан довольно подробно. Но писатель сумел сделать даже самую обыкновенную школьную жизнь необычайно привлекательной для читателя, так как адресат волей – неволей отказывается вовлеченным в школьный процесс, в процесс решения задачи, дрессуры собаки и т. д. Носов убедительно доказывает, что наблюдать, познавать, узнавать новое тоже чрезвычайно интересно и важно. Главными героями становится знаменитая носовская пара героев. Акцент смещен на творческую личность. И пусть она несколько безалаберна, неорганизована, недисциплинирована, но увлеченность определенной идеей, творческий кураж, бурная фантазия выделяют ее из общего ряда. Таким героем в повести становится Костя Шишкин.

Две другие повести отличает «производственная» проблематика. *«Веселая семейка»* (1949) повествует о создании инкубатора и высиживании цыплят в обычных условиях городской квартиры, а *«Дневник Коли Синицына»* (1950) о пчеловодческом опыте школьников. Художник настолько ярко и внятно описывает соответствующие производственные процессы, что даже читатель при определенной подготовке может повторить опыты персонажей произведений. Однако увлеченность героев какой-либо идеей в повестях сопрягается с неоднозначностью и яркостью характеров главных героев. Это увлекающиеся натуры, любящие природу, чутко реагирующие на прекрасное, открытые для мира и заражающие своей увлеченностью и жизнелюбием всех окружающих. Этих персонажей характеризуют некоторая выделенность, исключительность, отдаленность от официального коллектива: класса, отряда, звена. Эта тенденция была принципиально новая в литературе для детей. Таким образом, два основных фактора оказываются сюжетообразующими: создание полнокровных ребячьих характеров и занимательных ситуаций. В этом главное отличие Носова от близкого ему по духу Ю. Сотника. **Юрий Сотник** делает главными героями своих произведений творческую личность, исследователя, самозабвенно познающего мир вокруг себя или его антипода. Однако писатель выбирает исключительные, необычные, неожиданные обстоятельства, в которых полнее раскрывается ребячий характер (*«Машка Самбо и Заноза»*, 1965; *«Эликсир Купрума Эса»*, 1978 и многочисленные рассказы 1950–1960-х гг.).

Таким образом, повесть 1950-х гг. ставит новые проблемы и выводит на литературную сцену принципиально нового героя, максимально приближенного к обычному читателю – ребенку.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Новизна героев и обстоятельств в повести 1950-х гг.
2. Личность и коллектив в произведениях Н. Носова и Ю. Сотника.
3. Специфика комического в произведениях Н. Носова и Ю. Сотника.

Литература:

1. *Бегак Б.* Дети смеются. М., 1979.
2. Жизнь и творчество Николая Носова / Сост. С. Е. Миринский. М., 1985.
3. *Разумневич В.* Всем детям ровесники. М., 1980.
4. *Сивоконь С.* Веселые ваши друзья. М., 1986.
5. *Сивоконь С.* Смех для всех. М., 1986.

Глава II

Научно-художественная книга

Еще одним важным разделом детской и юношеской литературы явилась научно-художественная книга, освещающая различные области научных знаний, помогающая ребенку сориентироваться в сложном мире сухих научных фактов, развивающая творческое воображение юного исследователя. Эта область детской литературы оказалась весьма востребованной, перспективной, она породила большое количество жанрово-тематических разновидностей.

§ 1. Рассказы о вещах и профессиях

У истоков такого рода литературы стояли произведения прежде всего В. Одоевского в русской и Г. Х. Андерсена в западной традиции. Литература 1920-х гг. XX в. сделала произведения такого типа самостоятельной областью детской и юношеской литературы. Проза такого характера входила в ребячьи читательские массы во многом благодаря журналу «Новый Робинзон», 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. Маленький ребенок оказался вовлеченным в серьезные области научных знаний, ему открылись современные достижения науки.

Действительно, с детьми на понятном им языке, на доступном им уровне стали общаться не столько писатели, сколько представители

определенных профессий, отраслей знаний. Многие профессионалы, «бывалые люди», приходили впоследствии в детскую литературу через журнал «Новый Робинзон». Так, в этом издании начал свою литературную работу **Михаил Ильин** (наст. 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. Писатель создает занимательные истории о самых обыкновенных вещах, вовлекая ребенка в удивительное «путешествие по комнате». Прекрасным ясным и четким 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 необычайная информативность этих произведений, увлекательность и занимательность обеспечивают актуальность таких книг и в наше время.

Могут быть востребованы и сейчас (если не целиком, то хотя бы частично) и научно-публицистические произведения М. Ильина: «Рассказ о великом плане» (1930) о специфике планового хозяйства, «Горы и люди» (1936) о покорении Каракумской пустыни, «Как человек стал великаном» (1940) о победах человечества над природой, о великих открытиях человеческого разума и т. д.

Научно-художественная книга научилась говорить не только о результатах открытия, но вводить маленького читателя в самый процесс научного творчества. Такова расшифровка древнегреческого папируса в произведении **С. Я. Лурье** «Письмо греческого мальчика» (1930). Особый вклад в развитие научно-художественной литературы внес **Борис Степанович Житков** (1882–1938). Его биография сама по себе могла быть прекрасным сюжетом увлекательной книги: получил довольно неплохое техническое образование – окончил Новороссийский университет, а затем и Петербургский политехнический институт, сдал экстерном экзамен на штурмана дальнего плавания, бороздил в основном Черное море. Приходилось заниматься и многими другими вещами: от охоты и плотницкого дела до руководства научной экспедицией и преподавательской работы. Много из богатого жизненного опыта воплотилось впоследствии в его художественных произведениях для детей. По словам С. Я. Маршака, о чем бы ни писал Житков, он умел передавать романтику всякого дела, умел так

рассказывать о любой работе, что читатель невольно влюблялся и в материал, и в инструмент, и в того искусного, ловкого и бережного мастера, который ими орудует¹.

В 1924 г. вышли его первые произведения, которые определили основную тему его творчества – море, моряки, морские истории и легенды. Проблематика этого типа повествования весьма разнообразна: тут и рассказы о пиратах, о рабах на галерах («Черные паруса»), легенда о каменном корабле («Элчан-Кайя»), Житков рассказывает и о современном дне кораблестроения, и восстанавливает фактографию прошлого. Героями его произведений становятся сильные, смелые люди, яркие личности явно романтического склада. Человек способен бросить вызов стихии, выстоять перед её силой, напором. Даже если человек гибнет, он не побежденный, а победитель («Над водой», «Шквал», «Коржик Дмитрий» и др.). Даже в сказках 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. Эта концепция человека была характерна для литературы 1920–1930-х гг. вообще.

Писатель настойчиво проводит мысль об удивительной ответственности человека за свои поступки и поведение. Прежде всего это касается «морских» рассказов. Особую ответственность в произведениях Житкова испытывают капитаны всех судов 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 готов рассказать не только удивительную романтическую историю, но и занимательную охотничью или морскую байку о том, как обвели вокруг пальца ушлого жандарма-скорпиона («Вага»), о посрамлении трусливого мичмана, испугавшегося ручного леопарда Васюку («Сию минуту-с!»), или о том, как замучил своей благодарностью несостоявшийся утопленник своего спасителя («Утопленник»).

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. Недаром в

¹ *Маршак С.* Собр. соч. в 8 тт. М., 1971. Т. 7. С. 524.

журнале «Воробей» он руководил рубриками «Бродячий фотограф», «Мастеровой», «Как люди работают».

Автор с увлечением рассказывает и о своих современниках. Так, в основу небольших по объему рассказов на современную тематику, объединенных в цикл *«Что бывало»*, положен реальный фактический материал – спасение горящего парохода («Пожар в море»), подвиг пожарного («Дым»), героический поступок красноармейца («Красный командир») и т. д. Явно выявляется авторская позиция – в будничных делах можно совершить настоящий подвиг, а обыкновенный человек может стать героем. Четко обозначен социальный статус героев – врач, капитан, почтальон, то есть обыкновенный человек, верно выполняющий свой профессиональный и общественный долг, служащий людям, абсолютно бескорыстный, ценящий интересы общества, коллектива гораздо выше личных. Это веление времени, ответ автора на запросы современной ему эпохи. Таким образом, автор пытается воздействовать на читателя идеологически и привлечь его занимательностью сюжетов.

Адресатом Житкова становится любознательный, бойкий ребенок, в основном мальчишка, которому интересно жить, который чрезвычайно активно познает окружающий мир, который 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 Матвееч («Тихон Матвееч»). 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 «Как я ловил человечков». Мальчику так понравился стоящий на полке пароходик, что ребенок 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 необдуманному поступкам мальчика – он разламывает не только красивую игрушку, но и уничтожает дорогую для бабушки память. Однако

акцент в данном случае нехарактерен для дидактической детской литературы – он сделан не на раскаянии ребенка (хотя эта мысль здесь прослежена) и не на чувствах бабушки. Главным для автора оказывается 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 ведет сам маленький герой книги. Автору же удалось сохранить свежесть детского восторженного взгляда на жизнь, новизну, познание действительности. Житков, следуя за Маршаком, пытается объяснить новое через уже известное, провести смелые сопоставления и таким образом объяснить какие-то вещи. 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 полоски. А мама сказала, что никакого не одеяло, а это у ней шерсть так растет. И сказала, что это зебра»¹.

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

Особенности детской речи тоже переданы довольно точно и психологически верно. Во-первых, особого синонимического богатства там нет, во-вторых, эмоции ребенка переданы 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?

(с. 5–6).

Детской речи свойственно нагромождение разнообразных конструкций, путанные длинные объяснения, воссоздающие определенный процесс во всех подробностях: «...И все нас спрашивали. – Вы у зоо-сада 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» (с. 5).

¹ Житков Б. Рассказы для детей. М., 2003. С. 15–16. Далее произведения Б. Житкова цитируются по этому изданию с указанием страницы.

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

(с. 55).

Подмечены и воплощены и другие особенности детской речи, но самое главное – запечатлен взгляд ребенка – ровесника адресата. 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 в воспитании. Такой критический взгляд на уверенного в своей правоте взрослого был весьма смел и отличался новизной, ведь 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!» Черты характера мамы Алеши ярче проявляются в сопоставлении этого характера с другими образами (мамой Любы, Алешиной бабушкой и др.). И все же основную ставку Житков делает на раскрытие характера ребенка и на познавательный аспект – знакомство с окружающим миром. Вместе с другими художниками, 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.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы.

1. Типы профессий, востребованных в 1920–1950-е гг. и их воплощение в литературе для детей.

2. Принципы формирования детского сознания научно-познавательной книгой.

Литература:

1. *Ивич А.* Творчество М. Ильина. М., 1956.
2. *Лупанова И.* Полвека. Очерки. М., 1969.
3. *Черненко Г.* Вечный Колумб. Л., 1982.

§ 2. Литература о животных

Этот тип научно-художественной книги существовал в литературе XIX в., к примеру, «Червячок» В. Одоевского, рассказы К. Ушинского, Д. Мамина-Сибиряка и др. Более активно использовалась книга о животных в зарубежной литературе: произведения А. Брема, Э. Сетона-Томпсона, Дж. Лондона, Р. Киплинга и др. Но и Россия обращалась к весьма актуальной теме изображения животного мира. Свою золотую страницу в книге животного эпоса вписал А. И. Куприн, чьи традиции плодотворно использовали и В. Бианки, и Е. Чарушин, и М. Пришвин. Особенно удаются Куприну «портреты» героев-животных, воспроизведение их внутреннего мира – преданности человеку, но и свободолюбия. Используя ролевое письмо, Куприн, а вслед за ним и 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, так как создают произведения для детей не только художники, но и ученые – профессионалы, представители разных отраслей науки – биологи, дрессировщики, работники зоопарка и т. д.

Одним из первых пришел в детскую литературу ученый-биолог В. В. Бианки, на чьих произведениях до сих пор воспитываются дошкольники и младшие школьники, чьи произведения до сих пор вызывают интерес и востребованы самим ребенком. **Виталий Валентинович Бианки** (1894–1959) родился в семье ученого-орнитолога, хранителя коллекции Зоологического музея Российской Академии Наук. Домашнее воспитание повлияло на выбор профессии – учился на естественном отделении физико-математического факультета Петроградского университета. Закончить не удалось из-за начавшейся первой мировой войны, но интересы определили дальнейшую жизнь Бианки. Страстный охотник подошел к глубокому знанию природы, пониманию ее законов, исследованию ее тайн. Записки очевидца, наброски заинтересованного наблюдателя привели «бывалого» человека к литературе для детей. Причем, если «охотничья» тематика вначале

была весьма яркой, то постепенно она сходит на нет – писатель учит ребенка бережному обращению с любым живым существом, несмотря на охотничьи сезоны. Любая смерть (лягушонка ли, куропатки или мышонка) воспринимается как трагедия – герои теряют друзей, родителей, детей – это проникнуто живой человеческой болью и вызывает сочувствие у маленького читателя.

Первые рассказы и сказки, появившиеся в 1923 г. («Лесные домишки», «Чей нос лучше?» и др.), подготовили появление уникального произведения «*Лесная газета на каждый день*». Эта вещь вырастает из материалов особого отдела журнала «Воробей» (1924) и оформляется в отдельную книгу в 1928 г., но автор возвращается вновь и вновь к своей книге в переизданиях вплоть до конца 1940-х гг. Это произведение содержит поистине энциклопедические сведения о жизни леса Центральной России. Бианки наследует лучшие традиции народной календарной поэзии, произведений русских художников (к примеру, А. Ремизова «Посолонь», рассказов Л. Н. Толстого и др.) и создает глубоко оригинальные познавательные произведения для маленького любознательного ребенка. Особенности каждого календарного сезона, своеобразие звериных привычек, интересные повадки животных, «потайная» жизнь растений преподаны в книге с помощью традиционных газетных жанров: телеграмм, очерков, писем читателей, объявлений и т. д. Книга содержит богатый фактический материал – занимательную информацию о жизни леса, множество частных вопросов, весьма интересных для маленького почемучки: 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. Это произведение послужило хорошим заделом для будущего творчества художника.

Для самых маленьких Бианки выбрал форму игры – загадки. То птички начнут хвастать друг перед другом своими клювами («Чей нос лучше?»), то жаворонок снизу, с земли, с непривычного для него ракурса начнет угадывать своих знакомцев («Чьи это ноги?»), а то и сам автор предложит послушать лесной концерт и расскажет, «Кто чем поет?».

Естественнонаучная информация облечена в красивую обертку – познавательную игру с маленьким ребенком, который учится видеть, слушать, познавать окружающий его природный мир. Мастерски закрученный сюжет, активное использование приключенческого мотива делает увлекательными и необычайно информативными такие произведения Бианки, как рассказы «Хвосты», «Приключения муравьишки», «Мышонок Пик» 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, весьма патриотичный Жаворонок, вернувшийся в родные края, целое лето наблюдал за жизнью семейства серых куропаток – семейства Подковкиных («Оранжевое горлышко»), легкомысленная Синичка Зинька с помощью Старого Воробья познает своеобразие каждого времени года, учится узнавать его «в лицо» («Синичкин календарь»), с помощью надоеды и приставалы Мухи, от которой все желают избавиться, читатель узнает о назначении хвостов у различных животных и рыб («Хвосты»). А удивительные приключения мышонка, молоденькой ласточки-береговушки, храброго Паучка и любопытного муравьишки вводят читателя-ребенка в разумно устроенный мир знакомой фауны («Приключения Муравьишки»; «Паучок-пилот», «Лесные домишки», «Мышонок Пик»), рассказывают об особенностях бытования каждого из героев – животных.

Произведения Бианки имеют огромное воспитательное значение. Во-первых, они воспитывают бережное, трепетное отношение к природе, ко всему живому; во-вторых, искреннее сочувствие у читателя вызывает маленький и слабый. К примеру, только что оторвавшийся от матери сосунок мышонок или улетевший на желтом листике далеко от своего дома маленький Муравьишка, или потерявшаяся ласточка. Сами герои являют собой в общем и целом пример для подражания, разумного устройства общежития. Бианки наделяет своих героев и человеческими качествами: дружбой, взаимовыручкой, стремлением помочь другому: Жаворонок частенько предупреждает семейство Подковкиных о грозящей опасности, Муравьишку выручают все насекомые, а Чик и Чирика только совместно с другими птицами спасаются от страшного разбойника – Кота – и выводят птенчиков («Красная горка»). 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. Особенно ярко это заметно в случае с использованием традиционных сказочных сюжетов. Так, например, известные народные сказки «Колобок» или «Теремок» существенно преобразуются. Уже не звериное общежитие или перипетии Колобка занимают сказочника, а изображение крупным планом портретов животных, их взаимоотношения с другими обитателями леса, их повадки и манеры выходят на первый план. Внешний сюжет, напоминающий хорошо известные маленькому читателю произведения, вызывает особый интерес, так как сказка на глазах обретает ре-

альные черты, а реальность становится похожей на сказку («Теремок», «Лесной колобок – Колючий Бок», «Лис и Мышонок»).

Народное мифотворчество способствовало и созданию своеобразных легенд и притч о происхождении той или иной особи, об их окрасе и особенностях поведения. Красивые 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 врезаться в детскую гибкую память и найти объяснение тому, что и объяснено научно быть не может. Эти произведения способны удовлетворять живой интерес маленьких «почемучек», а сказочный антураж делает их доходчивей и занимательнее («Люля», «Кузьяр-Бурундук и Инойка-Медведь», «Глаза и Уши», «Терентий-Тетерев» и т. д.), они вызывают целый ряд ассоциаций.

Рассказы и повести для детей постарше – среднего и старшего школьного возраста – написаны в несколько иной творческой манере. Четко обозначен повествователь, который не только воспроизводит определенные события, но и дает нравственную характеристику происшедшему. Это герой остро и чутко чувствующий природу, любящий ее, бережно и трепетно относящийся к ней. Такое неравнодушное личностное отношение оказывает сильное воздействие на читателя и вызывает прежде всего эмоционально-эстетические переживания. В произведениях В. Бианки пейзаж как таковой встречается весьма редко, но в такого рода произведениях он изредка появляется и создает красивую величественную картину, отвечающую общей атмосфере произведения. Особенно удаются Бианки вечерние зарисовки, изображение предгрозового затишья природы. И опять на первый план выходят не столько цветовая и звуковая палитры пейзажной картинки, сколько чудесное полотно, запечатленное очарованным природой человеком: «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»¹ («Она»).

Даже во время охоты, напряженного ожидания зверя природа способна отвлечь человека, разрядить эту напряженность, хоть на миг, но переключить внимание охотника. Причем это описание не ослабляет основной сюжет, а придает ему особую эмоционально-эстетическую

¹ Бианки В. Рассказы. М., 2001. С. 132. Далее произведения В. Бианки цитируются по этому изданию с указанием страницы.

ценность: «Волшебная картина была у меня перед глазами: мрачно темнел уже весь облетевший лес, а рядом свежо и радостно блестяли 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», с. 54).

Но лучше всего удаются Бианки яркие, сочные, свежие описания какого-либо явления, детали. К примеру, как точно он описывает наполненное новой жизнью соловьиное яичко:

«Яичко было прекрасно, как жемчужина, вытянутой, удлинённой, 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», с. 45–46).

Главный вывод, к которому приходит практически в каждом произведении В. Бианки, сводится к следующему. Только живая природа удивительна и прекрасна. Стоит уничтожить, сломать, убить жизнь любого существа – исчезает красота и великолепие. Задача человека – наблюдать, чутко прислушиваться к природе и приближаться к пониманию и познанию её. Стоит разбить птичье яичко – исчезнет гармония розового и оливкового, не услышишь прекрасной соловьиной песни. Ранение гордого лебедя обрекает красивую птицу на гибель («О Аулей, Аулей, Аулей!»).

И наоборот, природа способна подсказать человеку важное решение («Над землей»), помочь выпутаться из безвыходной, казалось, ситуации («Ласковое озеро Сарыкуль»), породить романтические черты («Морской чертенок», «Чайки на взморье»). Вмешательство человека всегда чревато опасностью, бедой, нарушением гармонии («Цветная ночь», «Черноголовка»). И лишь осторожное, бережное отношение, чуткое наблюдение может привести к важным выводам, разрешить таинственную загадку («Уммб!», «Неслышимка»). Люди, чувствующие природные биологические законы, реагирующие на любые природные сигналы, способны гораздо раньше ученых и самых точ-

ных приборов узнать о природных катаклизмах и аномальных явлениях («Она»).

Произведения Бианки двуадресны. 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 и 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.

Свой вклад в развитие детской литературы о животных внесли и работники зоопарка, которые увлекательно и в доступной форме рассказывали о своих питомцах. Индивидуализация персонажей, показ динамики их развития, фиксация повадок, привычек, азы дрессуры – приручения эффектно воздействуют на маленького читателя в произведениях **Ольги Васильевны Перовской** (1902–1961). Она смогла представить не только ярких представителей того или иного класса, группы животных, но и показать конкретный характер, индивидуальное «лицо» своего героя, а также особенности психологического склада того или иного животного. Отбор персонажей и сюжетных ходов обусловлен личными воспоминаниями и наблюдениями автора, это её подопечные – волчата, тигренок Васька и т. д. Этим объясняется теплота и проникновенность этих произведений («Ребята и зверята», 1925; «Необыкновенные рассказы про обыкновенных животных», 1939; «Васька», 1941; «Джан – глаза героя», 1958 и др.). Автор старается вызвать эмоциональную реакцию читателя на перипетии судьбы своих героев, заставить их сопереживать персонажам и тем самым привить любовь к живому существу и пробудить бережное и нежное к ним отношение.

Под несколько другим углом зрения рассмотрены питомцы зоопарка у **Веры Васильевны 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. 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 чисто информативный материал органично сопряжен с дидактическим посылом. Маленького адресата привлекает не столько экзотичность героев (лев, обезьянка, белый медведь и т. д.), сколько сам 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 и обусловлена композиция книги. Первая часть «Мои воспитанники» содержит портретные главы о тех животных, которых Чаплиной приходилось выхаживать и выкармливать буквально с младенчества и часто в домашних условиях. Автор воссоздает индивидуальные характеры львицы Кинули, гепарда Люкса, обезьяны Малышки, белого медвежонка Фомки и других. На глазах ребенка происходит и приручение, и возмужание, и воспитание звереныша. Занимательны превращения «маленького, желтенького, похожего на теленочка, с большими, как у осла, ушами, с вытянутой мордой»¹ лосенка Лоски в серого, белоногого могучего красавца зверя или дальнейшая судьба того или иного животного.

Вторая часть «Питомцы зоопарка» содержит интересные небольшие новеллы 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 Уголке и т. д.). Обрамляют 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 в целом довольно четкий и ясный, понятный даже маленькому ребенку. Он выявляет оригинальный индивидуальный почерк автора – ученого-биолога и человека, любящего животных, трепетно относящегося как к своим питомцам, так и читателям.

¹ Чаплина В. Питомцы зоопарка. М., 1997. С. 113.

Специфический угол зрения на взаимоотношения человека и животного присутствует в книге 1927 г. *«Мои звери»* **Владимира Леонидовича Дурова** (1863–1934), основателя знаменитой цирковой династии дрессировщиков. В историю цирка он вошел как первооткрыватель гуманного, безболезненного способа дрессуры животных, а в сознании взрослых и детей закрепился образ доброго «дедушки Дурова». Свою книгу, состоящую из заметок о различных животных, В. Дуров написал живым ясным языком, понятным и доступным даже маленькому ребенку. Интерес к книге обеспечивала и неизменная любовь ребенка к животным, и очарование цирком. Ставку Дуров сделал на природную любознательность ребенка, которому хочется познакомиться с секретами мастера, в какой-то степени даже получить руководство к самостоятельному действию, а также узнать знакомых животных с иной стороны. Любовь автора как к детям, так и своим питомцам, позволила В. Дурову преподнести занимательный материал, который не только развлекает и удовлетворяет детское любопытство, но и воспитывает доброту, чуткость по отношению к животным, понимание их инстинктов, умение сочувствовать и сострадать «братьям меньшим».

Знакомые по народным сказкам хитрющая лиса и умный ежик обретают яркую индивидуальность в книге Дурова. Ребенок убеждается, насколько разнятся повадки и поведение 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 Катюшка). Хорошо известная ребенку свинья превращается в прилежную ученицу и становится на глазах читателя не только известной артисткой, срывающей аплодисменты и выходящей на «бис», но и отважной «летчицей», использующей современные достижения технической мысли. Живущие рядом с обычным ребенком собаки тоже могут многому научиться и даже в чём-то по знаниям и способностям превосходить ребенка (главы о собаках Каштанке, Бишке, Запятайке) – все это продемонстрировано читателю на наглядных примерах, а сам рассказ отличается занимательностью.

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. Светлые по своей сути и природе рассказы приоткрывают и сложную, полную интриг, зависти и мести жизнь циркового закулисы (главы о Чушке-Финтифлюшке, Медведе Михаил Иваныче). На глазах читателя происходит сложная репетиционная и сценическая жизнь начинающих и уже

маститых «артистов»: крыс, слона, морских львов, обезьяны и др. Воспроизведено красивое сценическое действие, яркое шоу, которое складывается из двух составляющих – игры животных-актеров и непростого кропотливого, а порой и опасного труда дрессировщика. Образ автора-повествователя объединяет произведение в единое целое и усиливает достоверность, реалистичность изложения материала. Именно автобиографический момент позволил читателю воспринять книгу как лирическое откровение и художественное открытие.

Особый тип рассказа о животных представлен в творчестве замечательного художника **Евгения Ивановича Чарушина** (1901–1965). Талант иллюстратора, профессионального художника Чарушин успешно соединил в своем творчестве с писательской деятельностью. Если в детскую литературу вначале пришел художник, иллюстрирующий книги В. Бианки, С. Маршака, М. Пришвина, то затем, в начале 1930-х гг., стали выходить самостоятельно написанные рассказы о животных. Книжки-картинки «Вольные птицы» (1929), «Птенцы» (1930), «Животные жарких стран» (1935) и др. сменялись небольшими рассказами о жизни того или иного животного. Как правило, это были портретные зарисовки познавательного характера, отличающиеся мягким юмором, лиризмом («Васька, Бобка и Крольчиха», «Зверята» и т. д.). Позже появились более масштабные произведения, позволившие говорить об индивидуальном почерке Чарушина. Главными героями произведений Чарушина обычно выступают малыши: пушистые зверята или маленькие дети, которых в изображении Чарушина объединяет любознательность, страсть к исследованию мира, непоседливость, игривость, хитроумие. Забавные случаи, происходящие с маленькими зверятами, удачная подборка героев заставили писателя создавать целые циклы небольших рассказов, объединенных общим героем (о котенке Тюпе, о щенке Томке и т. д.). Героями книжек Чарушина становятся не только окружающие ребенка животные и птицы, но и 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. Сам эмоциональный настрой автора, его писательская позиция предлагают ребенку-читателю и посочувствовать герою, попавшему в беду, и порадоваться его успехам. Тонко и ненавязчиво писатель подсказывает ребенку определенный тип поведения с животными, подводит под это нравственную основу.

В оригинальной творческой манере созданы произведения для детей о животных **Михаила Михайловича Зощенко** (1894–1958). Ис-

пользуя хорошо знакомую взрослому читателю сказовую манеру, Зощенко создает циклы рассказов «Умные животные» (1939), «Хитрые и умные» (1939). Писатель не претендует на биологическую точность и достоверность. Его задача другая – рассказать занимательные случаи, представить комичные сценки, высвечивающие конкретную нетривиальную ситуацию – реакцию обезьян на дразнившего их человека («Очень умные обезьянки»), попытка голодной кошки добыть себе еду («Сравнительно умная кошка»), хитроумие собаки, доставшей с комода кусок колбасы («Интересно придумала»). В то же время произведения Зощенко откровенно дидактичны и поучительны. Очень умная лошадь из одноименного рассказа ест «полезное детское блюдо» – овсянку, умный поросенок не только спасается от вора, но и разоблачает его («Глупый вор и умный поросенок») и т. д. Язык произведений Зощенко максимально приближен к детской речи: относительно простой синтаксис, частотность буквальных повторов, специфическая лексика и т. д. Наивный взгляд на вещи повествователя, незамысловатость сюжета максимально сближают автора и читателя.

Таким образом, произведения о животных, созданные в разной творческой манере, предлагают ребенку-читателю довольно широкий диапазон тем, проблем и аспектов. Однако все они объединены общим гуманистическим пафосом. Литература о животных учит ребенка гуманному отношению к живому существу, выстраивает четкую шкалу нравственных ценностей, предлагает весьма любопытную информацию.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Антропоморфизм в произведениях писателей-анималистов 1920–1950-х гг.
2. Соотношение научного факта и художественного вымысла в произведениях о животных.
3. Адресат и читатель произведений о животных.

Литература:

1. *Гроденский Г. Е.* Чарушин. Л., 1962.
2. *Дмитриев Ю.* Рассказы о книгах В. Бианки. М., 1973.
3. Жизнь и творчество Виталия Бианки. Л., 1967.
4. *Тимофеева Н. В.* 100 книг вашему ребенку. М., 1987.
5. Цирк. Маленькая энциклопедия. М., 1979.

§ 3. Человек и природа

В особую группу следует вынести произведения, посвященные отношению человека к природе и взаимовлиянию человека и природы. На фоне общей тенденции к потребительскому отношению к недрам и природным богатствам лидировала позиция, согласно которой раскрепостившийся человек, человек, сбросивший социальные вериги, становился не только хозяином страны, времени, самого себя, но он гордо покорял природу и заставлял её работать и жить по новым законам, установленным им, новым свободным Человеком. Эта позиция была характерна для таких художников, как С. Маршак, М. Ильин и т. д.

Однако появлялись и другие исследователи природы и художники, которые исповедывали иные взгляды. Так, в круг детского и, скорее даже, юношеского чтения вошли оригинальная диалогия этнографа, военного топографа и самобытного писателя **Владимира Клавдиевича Арсеньева** (1872–1930) *«По Уссурийскому краю»* (1921) и *«Дерсу Узала»* (1923). Ученый-исследователь В. К. Арсеньев довольно подробно представляет художественно-научное описание особенностей дальневосточной природы, климата, топографического своеобразия, животного и растительного миров. Однако все это увидено и отмечено талантливым художником, умеющим наблюдать, видеть незаметное, подбирать определенную лексику для адекватного воспроизведения увиденного на бумаге.

Это увлекательное, насыщенное любопытным материалом чтение весьма актуально и в наши дни, когда этому краю грозит экологическая катастрофа. Автор выводит на страницах книг в качестве героя весьма неоднозначную личность. Дерсу Узала умен природной мудростью, он является носителем уникальной философии вписанности человека в природный космос. Именно поэтому он свой в Уссурийской тайге, он на «ты» с диким зверем, он и с другими людьми общается на непонятном им языке. Внутренняя гармония, гармонические отношения с дикой природой требуют одиночества и отречения от человеческого общежития. Известный конфликт между природой и цивилизацией решен в пользу первой. Истинная любовь, забота, ласка, щедрость, доброта заложены в человека именно природой, но и спрос с этих «природных» людей довольно велик – нравственный спрос. «Природная» жизнь сурова и аскетична; выдержать её требует большого напряжения физических и нравственных сил, но у таких, как Дерсу Узала, это происходит естественно и органично. Самая большая беда – внедрение глупой человеческой воли, мнимого разума в природный микрокосм.

Певцом русской природы, философом-лириком по праву можно назвать замечательного писателя **Михаила Михайловича Пришвина** (1873–1954). Условно его творчество можно разделить на «детское» и «взрослое», и это деление весьма и весьма относительное. 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, напрямую адресованная детям, – «Моим молодым друзьям», – можно с уверенностью сказать, что практически все произведения М. Пришвина многоадресны. Его произведения для детей с удовольствием читали и читают взрослые, по несколько раз возвращаясь к ним, а «взрослые» произведения постоянно попадают в круг детского и юношеского чтения – такой чистый язык, яркие образы, интересные сюжеты, четко прописанная авторская позиция позволяют сделать это.

В основе произведений разных лет неизменная в своей мудрости философия человека наблюдающего, присматривающегося, постоянно познающего новое, но до конца не отождествляющего себя с природой.

Произведения М. М. Пришвина философско-поэтически осмысляют русскую природу. Наблюдательный взгляд писателя, изображающего жизнь лесных обитателей как нечто чудесное, волшебное, сродни зоркому и свежему взгляду ребенка. Пришвину удается подсмотреть за незаметнейшими процессами, происходящими в природе, – встречу 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»¹ («Встреча») или распускание почек деревьев. Немудреными словами выражено величайшее чудо – пробуждение природы от сна, рождение новой жизни: «почки раскрываются, шоколадные, с зелеными хвостиками, и на каждом зеленом клювике висит большая прозрачная капля» («Разговор деревьев», с. 149). Пришвин – психолог пытается обозначить характер каждого дерева, представить его яркую индивидуальность уже 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», с. 149–150). При-

¹ Пришвин М. Моим молодым друзьям. М., 1973. С. 152. Далее произведения М. Пришвина цитируются по этому изданию с указанием страницы.

швин-художник выписывает целую палитру ярких и сочных цветов, не боясь смешивать разные краски. А Пришвин-поэт видит души деревьев, подслушивает их разговор: «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, помахиная веточкой; черемуха черемухе подает ветку с раскрытыми почками» («Разговор деревьев», с. 149).

Природа у 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», с. 163).

Художник учит своего читателя наблюдательности, которая приводит к заинтересованному взгляду на природу, к желанию понять и постичь ее законы, а в конечном итоге – к неизбывной любви к ней. Так, наблюдения за «неинтересными» цветами одуванчиками дают удивительные результаты – в зависимости от времени суток меняется цвет одуванчикового поля (утром и вечером оно зеленое от закрытых цветочков, а днем – золотое), сам цветок оживает – он ложится спать и встает вместе с детьми, он же становится «одним из самых интересных цветов» («Золотой луг», с. 21). Сам писатель отдает на суд читателя произведения разных жанров: рассказы, очерки, дневниковые записи, обнажающие поэтическую душу художника, повести и т. д. Объединяет все эти произведения чистый незамутненный взгляд певца природы, чуткого наблюдателя, знатока и вечного ученика, свойственный повествователю – центральному персонажу творений Пришвина. Этот персонаж выступает в нескольких ипостасях: страстный охотник, работник зверопитомника, знаток леса, философ-писатель и т. д. Художник очень тонко чувствует гармонию, царящую в природе, может приобщиться к ней, но все же он остается представителем иного «царства» – человеческого, и писатель держит эту дистанцию. Так, долго бродивший по лесу грибник, испытывающий жажду, находит оригинальный источник живительной влаги – огромную сыроежку, чья шляпка до краев наполнена дождевой водой. Герой оказывается не одинок в своем желании утолить жажду – и птички, и паучок на глазах повествователя отпивают из лесной чаши, а потом наступает черед человека. Писатель, создавая яркий многомерный образ, использует сопоставления из повседневной человеческой жизни, знакомые каждому человеку, даже ребенку. Так, шляпка сыроежки «была в точности как большая глубокая тарелка, притом наполненная

водой» (с. 51). Не забывает писатель и об умеренной дидактике. Он сопоставляет разные типы поведения – кто-то шмякнет гриб о дерево, то-то срежет его и выбросит, но на личном примере повествователь предлагает читателю самый гуманный вариант – поклониться сыроежке, выпить из шляпки воды и оставить гриб-великан стоять в лесу, пока не наполнится шляпка-тарелка водой снова.

Не только человек приобщается к гармонической жизни природы, но и природа тянется к живому человеческому теплу. Показательны в этом плане взаимоотношения охотников и их собак. Общение с человеком не только дисциплинирует и обучает собаку многому, но и создает неразрывную связь человека и животного, собака страдает, тоскует, болеет без человеческого участия (Травка в повести «Кладовая солнца») или инстинктивно тянется к нему, подтаскивая свой тюфлячок к хозяйской кровати или устраиваясь у ног своего благодетеля. Писатель, наблюдая за своими псами, пытается отдифференцировать звериное от человеческого и увидеть реальные человеческие чувства, появившиеся у собак в процессе длительного исторического общения этих двух существ. («Друг человека», «Как мы с Жулькой работаем», «Под дождем», «Мечта Жульки» и др.).

Общение со зверьем преобразует и душу охотника. Чисто охотничий инстинкт может быть перебит человеческой гуманной натурой – вместо выстрела, вместо вкуснейшего студня из лосятины человек получает эстетическое наслаждение от любования красотой животного, его грацией, его отношением к своим соплеменникам или детенышам («Лоси»). И не случайно Пришвин дает наставления молодым охотникам, а заодно и юным читателям и призывает их быть не просто охотниками, а «охотниками-охранителями природы и защитниками своей родины» (с. 224). Такой гуманистический пафос и объединяет все творчество Пришвина в целом.

Несколько особняком стоят повести Пришвина, адресованные детям, – «Прекрасная мама» и «Кладовая солнца». В них сильны социальные мотивы, а в произведении «Кладовая солнца» действие подчинено еще и приключенческой интриге. Однако и в них проходит 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. Л.*), в какой радости они снова бегают среди цветов, летающих 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», с. 250).

Жанр произведения *«Кладовая солнца»* (1947) Пришвиным обозначен как «сказка-быль», но это определение не совсем точно. В небольшом по объему тексте сопряжены несколько жанровых разновидностей. Есть формальные признаки и сказки, и 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.

Глубокое проникновение в природный микрокосм характерно и для произведений **Константина Георгиевича Паустовского** (1892–1968). Произведения Паустовского отличаются четкая выстроенность сюжетной линии, яркая образность, будто пришедшая из народных сказок, и общая романтическая направленность. Произведений, написанных специально для детей и юношества, у Паустовского не так уж 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 и сказок для детей *«Кот-ворюга»*, *«Барсучий нос»*, *«Похождение жука-носорога»*, *«Теплый хлеб»* и т. д.

В целом произведения для детей о природе гуманистичны – писатели философско-поэтически осмысливают природу и учат любви и внимательному отношению к ней своих маленьких читателей. Писатели не просто приглашают маленького читателя к интересному разговору, но и приоткрывают тайны и «тайнички» природы, учат видеть красивое и значительное в самом обыкновенном, к чему уже привык глаз. Художники предлагают поразмышлять о законах природы, подумать о прекрасном и вечном, стараются с детства сформировать бережное, почтительное отношение к природе, приучить к осторожному и разумному обращению с ней.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Философия природы в произведениях М. Пришвина, К. Паустовского, В. Бианки.
2. Дидактика и способы ее выражения в произведениях М. Пришвина и К. Паустовского.
3. «Естественный человек» в произведениях В. Арсеньева и М. Пришвина.

Литература:

1. Агенисов В. В. Творчество М. Пришвина и Советский философский роман. М., 1988.
2. Варламов А. Н. Пришвин. 2-е изд. М., 2008.
3. Кременцов Л. К. Г. Паустовский. Жизнь и творчество. М., 1982.
4. Кузьмичев И. С. Писатель Арсеньев: Личность и книги. Л., 1977.

§ 4. Художественно-исторический жанр

В пореволюционной детской литературе оказалась полностью переосмысленной и историческая тема. Новая эпоха, новое время требует от писателей особой концепции исторического развития общества. Вся предшествующая история рассматривается как последовательная борьба классов, подготавливающая главное событие в истории человечества – социалистическую революцию. Событие, произошедшее в России в Октябре 1917 г., гиперболизируется и осмысливается в мировом масштабе. Таким образом, не только российская, но и мировая история начинает рассматриваться как цепь освободительных войн и поле классовой борьбы. Временной и пространственный диапазон исторической литературы для детей становится довольно широким: от Средних веков (о жизни славян X в. повествует Ал. Алтаев) до событий гражданской войны XX в. в России; писателей интересуют политическая и культурная жизнь России, Чехии, Испании, Дании, Италии и других стран. Тематический диапазон в основном ограничивался повествованиями о пробуждающемся сознании народных масс, о бунтарях предшествующих эпох (С. Григорьев «Мальчий бунт», 1925; Г. Шторм «Повесть о Болотникове», 1930; Ал. Алтаев¹ и Арт. Феличе² «Атаман Степан Разин», 1920 и др.), о тяжести подневольного труда (П. Сурожский «На трудовом пути», 1923) и т. д. Историческая литература также была сопряжена с темой искусства, исследования индивидуальности выдающихся художников, поэтов и писателей прошлого: повести Ал. Алтаевой «Рафаэль», «Микеланджело» (обе – 1918), В. Шкловского «Жизнь художника Федотова»

¹ Псевдоним М. Ямшиковой.

² Псевдоним её дочери Людмилы.

(1936); роман Ю. Тынянова «Кюхля» (1925), рассказ К. Паустовского «Корзина с еловыми шишками» (об Э. Григе) и др.

Творчество **Георгия Петровича Шторма** (1898–1978) адресовано в основном взрослому читателю, но он создает и произведения для детской и юношеской аудитории. Для детей он пишет историческое произведение «*Рассказ про Ивашку Болотникова, про заморские страны, про бунт большой*» (1929), главными темами которого является крестьянская война, рост сознательности народных масс, но в центре – романтическая личность, выписанная крупно и значительно – личность крестьянского бунтаря Ивашки Болотникова. Исторические события начала XVII в. представлены довольно реалистично, хотя и порой подверстаны под общую концепцию исторического развития, господствовавшую тогда. Язык этого исторического повествования (оно шире и объемнее, чем должен быть классический рассказ) весьма оригинально передает колорит давно ушедшей эпохи – ставка сделана на живую разговорную речь, а в уста самого Болотникова вложены традиционные народные формулы, а также большое количество пословиц и поговорок, что лишает эту фигуру речевой индивидуальности, но вписывает в ряд фольклорных персонажей. Однако это произведение имеет весьма большое художественно-познавательное значение – реальные исторические события, биография русского бунтаря изложены живо и интересно.

В дальнейшем Г. Шторм идет по пути усиления документализма, изложения хронологически последовательных исторических событий, увеличения удельного веса документов и исторических фактов, но происходит это за счет уменьшения доли художественного домысла и вымысла, за счет обеднения индивидуальной авторской манеры, оскудения живости повествования. Не спасают положение даже очень искренние и эмоциональные авторские вкрапления в общее объективное повествование. Шторм выбирает знаковые, поворотные события в русской истории – первый решительный отпор русского войска татарскому хану Мамаю («На поле Куликовом»), события Северной войны («Полтава») и др.

Своеобразную летопись исторических событий представляет собой произведение талантливого поэта **Н. П. Кончаловской**, которая к 800-летию Москвы создает солидное произведение в стихах «*Наша древняя столица*» (1947–1953), рассчитанное на младшего школьника. Повествование представляет собой отдельные картинки-медальоны, которые вместе воссоздают историю поражений и побед Москвы, рисуют картину нравов и быта наших предков.

Основной акцент Кончаловская делает на воспроизведении важных, во многом переломных исторических событий: татаро-монголь-

ское иго, Куликовская битва, Казанский поход Ивана Грозного, опричина, поход Отрепьева на Русь, восстание Болотникова и крестьянская война под водительством Степана Разина и т. д. Однако автора интересуют не только эти важные события русской истории, она обращается и к значительным общекультурным явлениям – созданию первых печатных книг Иваном Федоровым, первого судебника на Руси, курантов на Спасской башне, нового водопровода в Москве, появлению первого тульского оружейного завода и первой доменной чугуноплавильной печи и т. д.

Н. П. Кончаловская воспроизводит яркие образы наших предков, поднимавшихся на борьбу с врагом и участвовавших в освободительном движении (Евпатий Коловрат, Боброк, Степан Разин и др.).

Стремительность действия, сменяемость одной картины другой ведет к лаконизму и емкости изображения. Разговорно-сказочный стиль восходит к сказке П. П. Ершова и передает атмосферу старины. Однако увлекательность повествования не всегда соответствует исторической достоверности, хотя в целом нарисовано широкоформатное яркое историческое полотно. Но буквально с самого начала Кончаловская проводит параллель времени изображаемого с авторским, и таким образом история вырастает в современность и современность становится историей.

Довольно активно развивался биографический жанр, воспроизводящий страницы жизни «пламенных революционеров». Это произведения С. Мстиславского «Грач – птица весенняя» – о Н. Баумане (1937), Ю. Германа «Железный Феликс» (1938), в которых в романтическом ключе изложено становление характера, формирование героической личности, стойкой и бескомпромиссной, готовой к сложной революционной борьбе.

В особую тематическую группу выделилась лениниана. В центре внимания – биография вождя, его революционная деятельность, руководство Советским государством. К этой же группе примыкают и произведения о семье Ульяновых. Вся литература об Ульянове-Ленине подразделялась на воспоминания современников и членов семьи (Н. К. Крупская, А. И. Ульянова, В. Д. Бонч-Бруевич, Н. И. Подвойский и др.) и собственно художественные произведения писателей-профессионалов: М. Прилежаевой, М. Шагинян, М. Зощенко, А. Кононова и др. Художники создают романтизированный образ мечтателя и практика, мыслителя, гениального провидца, лишённого каких-либо недостатков и вместе с тем простого, доступного «каждой кулике» человека, друга детей и животных, «самого человеческого человека» на земле.

Эпоха 1930–1950-х гг. выдвинула целый ряд крупных исторических романистов – В. Яна, А. Толстого, В. Шкловского, С. Злобина и других, писавших в основном для взрослых, но живость изложения материала, увлекательность повествования, интерес к событиям «давно минувших дней» предопределили переход наиболее ярких произведений этих авторов в юношеский, а порой и детский круг чтения. Причем тематический диапазон этих произведений расширился до изображения царей-реформаторов, воспроизведения далеко не таких славных событий в истории Руси, как, например, начало татарского ига, феодальная раздробленность Руси и т. д. Писателей интересовали не только выдающиеся герои истории, но и сам исторический процесс, медленная, но неуклонная смена эпох.

Война 1941–1945 гг. способствовала обращению к славным героическим событиям прежде всего русской истории. Уже не исторический процесс, а победы русского оружия интересовали читателя. Подъем национального самосознания, патриотическое воодушевление отличали книги, входившие в круг чтения для подростков и юношества: А. Н. Степанов «Порт-Артур» (I книга – 1940; II книга – 1941), С. Голубов «Герасим Курин» (1942), М. Езерский «Дмитрий Донской» (1941) и др.

Тема искусства, творчества входила в детскую историческую литературу уже с середины 1920-х гг. Во многом этому способствовало творчество **Ал. Алтаева** (наст. фамилия, имя и отчество – Маргарита Владимировна Ямщикова, 1872–1959). Дочь актера, организатора народного театра, потомок известного художника Ф. С. Рокотова, М. Ямщикова делает главными своими героями деятелей литературы, живописи, музыки, науки. Еще до революции она написала большое количество беллетризованных биографических очерков, носящих популяризаторский характер. После революции она несколько меняет свои пристрастия – в сферу её интересов попадают не столько творческие, сколько социально активные люди, её героями становятся бунтари и революционеры: «Бунтари», «Бунтари в Сибири», «Последние звенья» (трилогия о декабристах, 1926–29); «Когда разрушаются дворцы» (об эпохе Французской революции, 1930); «Мэгги с Змеиного острова» (о босяках, 1928) и др. Явно смещен акцент повествования, но характер героев все же остается неизменным – творческий, яростный, страстный, бунтарский.

Такого же истового персонажа приводит в подростково-юношескую литературу **Юрий Николаевич Тынянов** (1894–1943). Его путь в литературу был весьма оригинален. Ученый-исследователь творчества поэтов-декабристов, теоретик литературы, литературный критик приходит к художественному творчеству. Причем по заказу С. Маршак пишет роман для юношества («Кюхля», 1925), а последующие

свои произведения адресует взрослым, но его фактическими читателями становятся как взрослые, так и дети в подростково-юношеском возрасте. «Конек» Тынянова – художественный домысел и вымысел. Его творческий принцип звучал так: «Там, где кончается документ, там я начинаю». Однако в основе произведения Ю. Тынянова – глубокое знание изображаемой эпохи, доскональное изучение биографии и творчества Вильгельма Кюхельбекера. И Тынянову удалось воссоздать цельный реалистический и одновременно романтически-возвышенный образ свободолюбивого человека, смелого и яростного декабриста, талантливого поэта.

В научно-популярном познавательном ключе создает оригинальные произведения для детей Елена Яковлевна Данько (1898–1942). Собственные детские увлечения рисованием и лепкой, работа на фарфоровом заводе в Петрограде-Ленинграде, содружество с театром марионеток определили тематику её творчества. Познавательно-увлекательный сюжет её повести «*Китайский секрет*» (1929), приключенческий характер интриги обеспечили удивительную популярность этого произведения в детской аудитории. Свойственная детям любовь к тайнам и загадкам находит адекватное воплощение в истории об открытии секрета изготовления фарфора китайскими умельцами, об экспериментах российских мастеров, пытающихся получить удивительный материал. Читатель получает не только исторические сведения, но и экономические и даже политические. Так, любое фарфоровое изделие оказывается плодом кропотливого труда, оно имеет свою историю, является истинным произведением искусства и помимо утилитарного назначения становится объектом эстетического наслаждения, предметом купли-продажи и предметом роскоши, а порой и символом власти. Ребенку представлен как производственный процесс, так и процесс исторического развития разных государств, особенности их взаимоотношений и даже политические средства регулирования конфликтов.

Различные исторические эпохи, национальные и географические особенности представлены в повести Е. Данько «*Деревянные актеры*» (1931), посвященной истории возникновения и развития и специфике народного кукольного театра.

В целом художественно-исторический жанр воскрешал интересные и значимые события русской и мировой истории, воссоздавал цепь историко-культурного развития общества от древних времен до современности, формировал знающего, думающего, патриотичного читателя.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Время изображаемое и время авторское – диалог эпох в исторических произведениях первой половины XX в.
2. Реализм и романтизм в произведениях на историческую тему 1920–1950-х гг.
3. Способы выражения авторской дидактики в произведениях о прошлом 1920–1950-х гг.

Литература:

1. *Литвинов В.* Ал. Алтаев: Очерк жизни и творчества. М., 1973.
2. *Лунинова И.* Полвека. Очерки. М., 1969.

Глава III

Условно-фантастические жанры прозы

§ 1. Литературная сказка 1920–1950-х гг.

Детская литература активно приняла народную сказку в качестве одного из главных жанров¹, так как в отличие от всякого рода поучений для детей и юношества сказка помимо дидактики несла очень важное эстетическое начало, а также выполняла развлекательные и познавательные функции.

Авторская сказка, в отличие от фольклорной, вышла на арену литературы не так давно и как особый жанр сформировалась в общих чертах примерно ко второй половине XVII в. на русской почве (западная гораздо раньше). В течение всего XIX столетия происходила кристаллизация этого по сути нового для художественной литературы жанра. Постепенно утрачивается вариативность сюжетов, возрастает роль авторского начала: родовое фольклорное «мы» заменяется индивидуальным «я». Современная писателю общественная ситуация, а также текущий литературный процесс все сильнее начинают влиять на сказку, что, безусловно, стало приводить к постепенному размыванию ее канонических жанровых основ. Проявляется все более четкий ориентир на определенный тип читательского сознания – детский (а со второй половины XX столетия еще и подростковый, а нередко и юношеский). Своеобразный адресат, его возрастные и психологические особенности заставляют перенести важнейшие составляющие специфики детской литературы – дидактизм и горизонт чита-

¹ К этому жанру обращались писатели XX в., которые продолжали традиции В. И. Даля, А. Н. Афанасьева и др., делая великолепные литературные обработки народных сказок. Среди них – А. Н. Толстой, А. П. Платонов и др.

тельских ожиданий – и на литературную сказку. Таким сформировался этот жанр к XX в.

Прошлое столетие вносит весьма существенные коррективы. XX в. – век великих открытий, потрясений и катастроф. 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. Современный сочинителю литературный процесс и общеполитический контекст буквально врываются в сказку, а сказочные элементы, в свою очередь, прочно входят в литературу и жизнь. Время, конкретная эпоха уточняют и развивают жанровые, структурные особенности сказки, трансформируют устоявшиеся коллизии и понятие чудесного. Литературная сказка синтезирует в себе и «генетические» черты сказки народной, и черты мифа, былички, бывальщины, предания и т. д., а также новые культурные и социальные напластования.

Так, 1920-е гг. определялись прежде всего полифонизмом литературной жизни, обилием группировок, ожесточенными спорами и дискуссиями. Литература переставала быть уделом избранных и становилась явлением общественным и массовым. В эти годы обновляется и преобразуется сказка: приходит новый писатель-сказитель, но главное – появляется новый герой, исповедующий особые истины и быстро находящий своего адресата в обновленной читательской аудитории. Это и оригинальный герой стихотворных сказок К. И. Чуковского, и более или менее традиционные персонажи драматических сказок С. Я. Маршака и т. д. Появляется большое количество и сказок-однодневок, авторы которых не заняли какого-либо солидного места в детской литературе.

А сам жанр 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. Отсюда и особый взгляд на чудо, волшебство: если сам мир чудесен, то чудо обретает черты реалистичные, а происходящее вокруг мыслится чудесным. Традиционное чудо уступает место новому.

Перед создателями литературной сказки встала задача сблизить сказочную модель с обобщенным образом современности, внести в сказку социальную проблематику и таким образом обновить жанро-

вый архетип волшебной сказки. Одна из первых удач на этом пути – сказка **Юрия Карловича Олеша** (1889–1960) «*Три толстяка*» (1924, опубликована в 1928). 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. Много копий сломано вокруг определения жанра этого произведения (сказочно-лирико-исторический¹, авангардный роман-сказка², роман-фельетон³ и т. д.). Однако большинство исследователей видит жанровое своеобразие этого произведения в смещении различных жанров и различных направлений: сталкиваются романная традиция со сказочной, повествование обогащается символической, оригинальной метафорикой, фарсом, буффонадой и карнально-цирковым началом: 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 небогатым 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» или «Доктор схватился за сердце, которое прыгало, как яйца в кипятке», «Гром запрыгал, как мяч, и покатился по ветру».

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 двух великих ученых – Туба и Гаспара Арнери. Одному удалась удивительная, чудесная 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 Олеша, – 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:

¹ См.: *Белинков А.* Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. М., 1997.

² См.: *Кузнецова Н. И., Мещерякова М. И., Арзамасцева И. Н.* Детские писатели. М., 1995.

³ См.: *Арзамасцева И. Н., Николаева С. А.* Детская литература. М., 1997.

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

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, как бы выходя из своего футляра навстречу новому.

Искусство в представлении Олеси может быть истинным и ложным, поэтому 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 трюки¹. Чудо мыслится прежде всего в романтико-героическом и социальном аспектах, что отвечало духу времени создания сказки, но не меняло функции чуда. Олеша не использует традиционную фантастику, характерную для волшебной сказки, но сохраняет значимую для нее жанровую ситуацию – борьбу за гармонизацию мира и такие черты сказочного повествования, как игровое, карнавально-праздничное начало, совмещая его с традицией романтической новеллы или повести-сказки с присущей им игрой с мотивами мертвое/живое, театр/цирк, с сюжетом оживающих кукол и т. д. Таким образом, роман-сказка «Три толстяка» открывает новую ипостась чуда – его обыкновенность.

На основе художественной модели, созданной Ю. Олешей, появляются такие произведения, как, например, сказка **В. А. Каверина** (1902–1989) «*О Митьке и Маше, о Веселом Трубочисте и Мастере Золотые Руки*» (1939). Задорна, полна веселья пародийная сказка «*Приключения капитана Врунгеля*» (1939) **Андрея Сергеевича Не-**

¹ См.: Лупанова И. Полвека. Очерки. М., 1969.

красова (1907–1987). Карнавальность и сказовость придают этому произведению эксцентричный характер. Произведение насыщено каламбурными ситуациями, перевертышами, говорящими именами и названиями. Детская логика, чудаковатость отличают персонажей, чьи портреты гиперболизированы и шаржированы.

Расцвет сказки, особенно ее жанровой разновидности – повести-сказки, – приходится на 1930–1950-е гг. Изменившиеся в 1930-е гг. политическая и общелитературная ситуация оказали влияние на литературу вообще и на детскую в частности. В наиболее выгодном положении оказались писатели-сказочники. Сам жанр сказки явился средством подспудной борьбы фантастического, стихийного, неординарного с канонами тоталитаризма. А перевод и переложение западных сюжетов расширяли творческие возможности художников. Если сказка 1920-х гг. была еще абстрактна и условна, то в 1930–1950-е гг. 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», Л. Лагин «Старик Хоттабыч» и др.). Сказочное место действия может быть и условным, но черты реального мира, как правило, 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 народ 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. Сказка 1930–1950-х гг. возвращает ребенку чудесное. 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 обществу («Цветик-семицветик», «Золотой ключик...»). Герой сказки XX в. добивается 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. Даже традиционный чудесный инвентарь подвергается корректировке. Так, В. Губарев в повести-сказке «Королевство кривых зеркал» (1951) 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. Взаимопроникновения в миры, отгороженные зеркалом, чреваты опасностями. Эта идея развита в повести А. В. Чайнова «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека», не предназначенной для детского чтения. Зеркало как консерватор событий обыгрывается в сказках К. Булычева. Зеркало как источник дохода, власти, обмана осмыслено и американским писателем М. Кэри в конце XX в. («Тайна заколдованного зеркала»). Для Губарева же зеркало – возможность посмотреть на себя со стороны, ворота в иную политическую систему, в которую обыкновенная пионерка Оля (заметим, далеко не самая лучшая) и ее еще более капризное отражение Яло привносят идеи советские. И с помощью традиционного волшебства – проникновения в другой мир – совершается «обыкновенное» чудо. Идеи советских школьниц совершают «волшебство» в духе того времени – приводят к революционным изменениям и тем самым гармонизируют отношения между миром реальным и зазеркальным.

Новая жизнь, новые идеалы становятся более удивительными, чем чудеса, к примеру, джинна (Л. Лагин «Старик Хоттабыч»). **Лазарь Иосифович Лагин** (наст. фамилия – Гинзбург, 1903–1979) начинал свой путь в литературе как сатирик, фельетонист и памфлетист. Обращался он и к крупному жанру – роману («Патент АВ», 1947; «Остров Разочарования», 1951; «Атавия Проксима», 1956, «Белокурая бестия», 1963 и т. д.). Ему принадлежит книга воспоминаний о В. Маяковском «Жизнь тому назад» (1974), но его визитной карточкой и

и талисманом стала веселая сказочная повесть для детей «Старик Хоттабыч». 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, выпустившего 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 необычайная популярность произведения, периодические переиздания способствовали многочисленным правкам автора. Можно даже говорить о трех разных вариантах «Старика Хоттабыча» 1938 и 1954, 1955 гг.¹ По требованию идеологического отдела ЦК Лагин «дорабатывает» текст сказки и корректирует общую картину, ступая конъюнктуре времени. Эти правки стоили писателю здоровья – он перенес тяжелый инфаркт. Главный герой – Волька Костыльков – существенно меняется. Обычный, далеко не самый примерный мальчишка в варианте 1950-х гг. становится более сознательным и ответственным. В корне меняются даже его идеалы. Так, к примеру, едущий 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»², а старая бочка для закваски капусты напоминает Вольке «бочки, в которых пираты старого Флинта хранили ром»³. Идеал Вольки 1955 г. – ударное социалистическое строительство. «Если зажмурить глаза, можно было вообразить, будто едешь <...> в далеких сибирских про-

¹ Варианты 1954 и 1955 гг. достаточно близки, поэтому стоит говорить о варианте 1950-х гг.

² Лагин Л. Старик Хоттабыч. М., 1996. С. 5–6.

³ Лагин Л. Указ. соч. С. 6.

сторях, где тебе предстоит в суровых боях с природой возводить новый гигант советской индустрии. И, конечно, в первых рядах отличников этой стройки будет Волька Костыльков»¹. Старая же бочка ассоциируется у Вольки с жилищем философа Диогена.

Органичной вставкой в вариант 1950-х гг. стал эпизод борьбы школьников за показатели успеваемости. Нерадивый ученик Волька 1938 г. становится в вариантах 1954–1955 гг. примерным пионером и сильным учеником. Идеологический аспект важнее в вариантах 1950-х гг. Советское общество, способное перевоспитать несознательного Хоттабыча, более жестко относится к ошибкам своих сограждан, оставляя им все меньше шансов на перевоспитание (лающий Генка Пилюгин). В то же время советское общество 1950-х гг. практически лишено ярко выраженных отрицательных членов. Не случайно гражданин Хапугин в поздних редакциях превращается в американца Гарри Вандендаллеса², а его алчность и хамство легко объясняются его иностранным происхождением. Однако объединяют все три варианта 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.).

Повесть Л. Лагина выстраивается как своеобразная пародия на современный писателю 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.

Роль обыкновенного взрослого в повести-сказке ограничена. При помощи образов отца, матери и бабушки Вольки Костылькова представлены две разные концепции воспитания. 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, поэтому особой теплоты и близости со старшими родственниками у Вольки нет.

Учителя, родители друзей Вольки слишком проходные персонажи. Несколько выделяются на этом фоне мать Генки Пилюгина с ее сле-

¹ Лагин Л. Старик Хоттабыч. Минск, 1993. С. 7.

² Эта фамилия была созвучна фамилии Аллена Даллеса, идеолога холодной войны, поэтому вызывала у читателя соответствующие ассоциации.

пой 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 новоявленным баранам, но он не в силах угадать в одном из них своего сына. В рассказе 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:

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 краденая¹.

А путешествующие без багажа Хоттабыч с ребятами сразу вызывают недоверие и подозрение у проводника вагона и желание проследить за пассажирами. Так создается колорит эпохи подозрений и доносов.

Составной частью этого времени можно считать и роль прессы в советском государстве. Именно она 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 взгляды, что не в состоянии поверить в волшебство. Чудеса Хоттабыча оказываются нелепыми и ненужными там, где жизнь официально преподносится как сказочно-прекрасная. Доброта Хоттабыча оборачивается вредом (алмазные зубы, бородатый Волька, Хоттабстрой и др. «дары»), а его месть неуместна в обществе нового типа (отправление в рабство Жени, превращение людей в баранов и т. д.). Желая угодить своему повелителю, Хоттабыч попадает впросак, то «снабжая» его на экзамене по географии «допотопной» информацией, то «награждая» Вольку бородой, то даря наручные солнечные часы. Чувство благодарности к Вольке Костылькову борется в джинне с «предрассудками тысячелет-

¹ Лагин Л. Старик Хоттабыч. М., 1996. С. 66–67.

ней давности». Однако «чудеса» Хоттабыча постепенно корректируются. Понятие о справедливости и наказании в стародавнем обществе уступает постепенно новой советской системе ценностей. Хоттабыч строго, но справедливо наказывает нашкодивших ребят, не понимает и не принимает вранья, учится обходиться без слуг, оказывается нравственно выше и чище некоторых сограждан Вольки, например, гражданина Хапугина. Хоттабыч выдерживает серьезный идеологический экзамен, противостоя западному миру капитала и произвола (эпизод в итальянской охранке, хотя она и напоминает советские отделы НКВД). Гассан Хоттабыч довольно резко противопоставляет своему брату – Омару Юсуфу. Если первый открыт для людей, добр и великодушен, то Омар – злой, желчный старикашка, не воспринимающий новшества, враждебно относящийся к ребятам. Даже 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 тех культурных и технических достижениях, которые сделало человечество, и противопоставляет им устаревшие традиционные чудеса, которые не вписываются в современную жизнь.

К своеобразной стране-мечте, стране-идеалу, утопии стремятся и герои сказки **Алексея Николаевича Толстого** (1882/1883–1945) «*Золотой ключик, или Приключения 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. – А. Н. Толстой поступает в соответствии с утверждающейся традицией переводов-переложений зарубежных западных и восточных сказок. Сам Толстой намеренно в предисловии отсылает читателя (не столько адресата-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)¹.

¹ См.: *Петровский М.* Книги нашего детства. М., 1986.

Однако Толстой настолько творчески подходит к своему детищу, что произведение Коллоди для «Золотого ключика» «послужило лишь стартовой площадкой, ничего не ведающей о полете»¹.

Толстой берет 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 хулиганистых мальчишек, герой получает право превратиться из Деревянного Человечка в живого настоящего человека. Таким образом, реализуется развернутая метафора об умении стать настоящим Человеком. Пиноккио обретает отца и мать, учится быть заботливым сыном и ценой собственных 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 корректирует свой характер, избавляется от глупости, наивности, лени, становится похожим на других примерных мальчиков, то есть теряет свою индивидуальность.

Сказка Алексея Толстого принципиально иная. Все приключения и проделки Буратино – детские, наивные и очень веселые. Он обводит вокруг пальца отрицательных героев от Карабаса и Дуремара до псевдоберманов и даже 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 подчеркивает), 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 удоволь-

¹ *Петровский М.* Указ. соч. С. 235.

стве, Буратино превращается в борца за справедливость, яркого лидера. Более того, его пример оказывается настолько заразительным, что косвенно он участвует в перевоспитании Мальвины и Пьеро.

Сам процесс воспитания Буратино сопряжен с проблемами воспитания в молодом советском государстве. Лучшим воспитателем, исходя из концепции произведения Толстого, становится сама жизнь. Благодаря действительности и происходящим событиям взросление Буратино происходит очень быстро. Если вначале мы видим несмысленного шалуна («не нужно забывать, что Буратино шел всего первый день от рождения. Мысли у него были маленькие-маленькие, коротенькие-коротенькие, пустяковые-пустяковые»¹), то 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, дальновидного стратега, генерирующего различные идеи. 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.

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 способен лишь плестись позади всех, держась за кончик хвоста Артемона) Пьеро преображается в бою. Он оказывается способным защитить себя и свою любовь – Мальвину – от хищных доbermanов, в нем просыпается храбрость, он дерется, как лев. Правда, в конце он остается посредственным поэтом, сочиняющим стишки «к случаю»:

Пляшут тени на стене,
Ничего не страшно мне.
Лестница пускай крута,
Пусть опасна темнота –
Все равно подземный путь
Приведет куда-нибудь.

(с. 128)

Однако его поэзия способна приобрести сатирическую направленность и принести пользу друзьям в победе над врагом:

¹ Толстой А. Золотой ключик, или Приключения Буратино. М., 1976. С. 15. Далее произведение цитируется по этому изданию с указанием страницы.

Лису Алису жалко –
Плачет по ней палка.
Кот Базилио нищий –
Вор, гнусный котище.

(с. 117)

Кроме того, он 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 и приходит к общим интересам. Его сознание довольно существенно меняется – индивидуалист становится активным членом коллектива. Ситуация, знакомая взрослому читателю произведения «Хождения по мукам», в сказке находит весьма оригинальную интерпретацию. Толстому оказывается близка мысль о преобразующей силе настоящего искусства. В этом плане он продолжает и развивает идею Ю. К. Олеси о двух типах театра¹, о силе воздействия театрального искусства на массы.

Девочка-фея с лазурными волосами, которая становится для Пинноккио и матерью, и ангелом-хранителем, под пером Толстого превращается в совершенно иной характер, прежде всего детский. Мальвина – жеманная, себялюбивая занудная воображала. Она готова воспитывать всех и каждого – от Артемона и Пьеро до Буратино и Папы Карло. Методы ее воспитания весьма сомнительны. Она требовательна, строга, но ее 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 противоположной методики, поэтому с иронией моделирует образ Мальвины. 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», с. 46), когда его подвешивают за ноги вниз головой. И лишь в конце, поддавшись общему чувству, она становится «хорошим товарищем» и

¹ См.: Петровский М. Указ. соч.

помогает друзьям. При этом ее самооценка резко падает: «Я буду продавать мороженое и билеты... Если вы найдете у меня талант, попробую играть роли хорошеньких девочек», с. 135).

Таким образом, возникает хорошо слаженная команда положительных героев, противостоящих агрессивному злу. И если сказка Коллоди учит распознавать зло и уходить от него, то сказка Толстого учит бороться с ним, каким бы благообразным оно ни прикинулось. Но 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).

Райская страна под пером Толстого утрачивает романтический ореол и изобилует четкими реалистическими подробностями, явно сопрягая сказочную страну с реалиями советской эпохи 1930-х гг.¹ 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» (с. 112). 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» (с. 62). 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» (с. 65). Даже самое волшебное место – Поле Чудес – смахивает на большую помойку – «пустырь, где валялись битые горшки, рваные башмаки, дырявые калоши и тряпки» (с. 63). Очевидно, что Толстой набросал картину современной ему Страны Советов, но выхода реального из такой ситуации он найти так и не смог. Писатель предложил в качестве альтернативы такому образу жизни мечту, попытку уйти от такой жизни в искусство, забыть работу, приносящую другим людям радость. Таким образом, счастливый и оптимистичный

¹ Страна Дураков ассоциировалась с картинами дореволюционной России. И только в 1992 г. в статье «Читая и перечитывая» Л. Колесовой («Проблемы детской литературы», г. Петрозаводск, 1992) была высказана справедливая мысль о прямой связи Страны Дураков с Советским Союзом 1930-х гг.

финал сказки весьма относителен, его время во второй половине 1930-х гг., с точки зрения А. Н. Толстого, еще не пришло.

К. И. Чуковский, отгалкиваясь от произведений Х. Лофтинга («Приключения доктора Дулитла», 1920, «Истории доктора Дулитла», 1922), создает практически независимые от первоисточника образы Айболита и Бармалея («Доктор Айболит», 1935), опираясь во многом на свое раннее творчество.

В 1940-е гг. Чуковский обращается к непривычному для него жанру – сказке в прозе и стихах – и создает нового героя – маленького человечка, лилипута («Приключения Бибигона», 1946). Этот герой открывает в сказочной литературе второй половины XX в. новый ряд персонажей – некое существо, сопрягающее в себе черты игрушки и человека, взрослого и ребенка. Образы маленьких человечков восходят к эльфам и гномам европейских сказок или к образам оживших игрушек. Бибигон Чуковского больше напоминает не эльфа, а современного мальчишку, озорника и выдумщика, который вечно впутывается в разные истории. Однако автор придает приключениям Бибигона романтико-фантастический характер, в обыденном открывает волшебное (индюк оказывается злым колдуном Брундуляком), что придает поступкам персонажа героический пафос.

Если А. Толстой, К. Чуковский, Л. Лагин при создании своих сказок лишь отгалкивались от текста оригиналов, то **Александр Мелентьевич 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 следопытов¹, которыми двигала, формируя национальный характер, вера в свои силы.

Эпоха «великого американского путешествия» ушла в прошлое, но нравственная философия пионеров освоения Америки была воспринята детской литературой в лице Баума полвека спустя, что сделало книгу Баума такой популярной в стране детства, где проблема доверия к себе решается каждым новым поколением. 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 возможно-

¹ См.: Петровский М. Указ. соч. С. 235.

стей. 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.

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 Гингема – ответ сил добра на зло колдуньи. Путь героев – это путь к дружбе и спаянности и установлению справедливости.

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. Неожиданный подтекст обрел мотив «светозащитных» зеленых очков, которые Гудвин велит носить всем своим подданным. Они 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. Волкову удалось показать четыре типа правителей. Власть Гудвина – правление, основанное на мистификациях, восхищении и страхе. Подданные восхищаются его умом и мудростью, но очень боятся его при этом. Гудвин мудрый, великий и ужасный. Это актер, который ловко воспользовался наивностью своих подданных: «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...»¹. Город Гудвина – город фальшивых изумрудов и мнимого могущества. Эта власть отделилась от народа и тем самым мистифицировалась: «Мне пришлось в голову, 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 тор-

¹ Волков А. Волшебник изумрудного города. М., 2001. С. 109.

жественные имена – Великий и Ужасный»¹. Этот тип власти навязан народу и преподнесен как благодеяние.

Второй тип власти представлен тиранками-колдуньями Гингемой и Бастиндой. Это традиционный тип антинародной власти, поэтому по ходу сказки обе волшебницы гибнут.

Наиболее гуманной предстает власть Страшилы и Железного Дровосека. Один символизирует мудрость, а другой – человечность. Кроме того, такие правители оказываются очень удобны для простого народа: «Подумайте и о том, как удобен такой правитель: он не ест, не пьет и, значит, не будет обременять нас налогами»². 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 «серии» – «Семь подземных королей» (1967), в котором разрабатывался сюжет о насильственном вторжении, которое несет добро, а также о переделке человека в соответствии с идеалами эпохи.

С оригинальной обработкой и переосмыслением известных сказочных сюжетов выступил **Евгений Львович Шварц** (1896–1958). Великолепный остроумный рассказчик, талантливый импровизатор, он остался в воспоминаниях современников «устным писателем». Его послужной список довольно разнообразен – артист театра в Ростове-на-Дону, журналистская практика в периферийных изданиях, литературный секретарь К. И. Чуковского, редактор детского отдела Госиздата (Ленинград), руководство журналами для детей «Чиж» и «Ёж». Однако главным делом его жизни стала писательская деятельность, к которой он относился трепетно и одновременно очень строго. Первые его литературные опыты открыли в нем детского писателя. Уже в 1924 г. появляются такие произведения, как «Рассказ старой балалайки», «Шарики-сударики», позже – несколько произведений о Степке-Растрепке и др. Основой творчества Шварца того период становится раешник. Позже Е. Шварц подошел вплотную к основному в его

¹ Там же. С. 110.

² Там же. С. 97.

творческом наследии жанру – сказке. Именно этот жанр 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»¹.

Произведения Шварца можно по праву считать оригинальными самостоятельными явлениями, которые ставят и решают важные вопросы современности. 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, этот триумф возможны 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 действительны 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

¹ Шварц Е. Дракон. Клад. Тень. Два клена. Обыкновенное чудо и другие произведения. М., 1998. С. 197. Далее произведения Е. Шварца цитируются по этому изданию с указанием страницы.

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 и даже без дочери. Очень остро в этой пьесе поставлена проблема власти. 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» – разевшая 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 оказывается молоденькой неопытной наивной девушкой, которая увлеклась чувством первой любви и по-детски

борется за него. Она эмоциональна и импульсивна, ее не в состоянии сдержать даже «злобная, как собака» иностранная гувернантка. Проблема воспитания и образования 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 Обал-дей!» (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, глядядываются в короля и снова валятся ниц в ужасе.

В себя прий-ди!

Солдаты с трудом выпрямляются

(с. 126).

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!» (с. 73–74).

Образ же ученого вообще комичен. Этот герой предстает эдаким 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» (с. 98).

Довершает цельный облик тоталитарного общества атмосфера двуличия, всеобщего обмана, лести и подхалимажа. 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 комическое 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 разнузданность – вы великан! Светило!

(с. 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, персонифицировав 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» (с. 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 (Советник), 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, лишней 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 Кая¹ 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 остросовременной тематикой. Писатель опирается не только на андерсеновскую сказку, 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 преобразован 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» (с. 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 антураж: 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» (с. 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

¹ У Шварца имя этого героя звучит иначе, чем у Андерсена, – Кей.

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.*)

(с. 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»¹ (с. 174). Шварц всячески протестует против догм и нравочений – 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 отведены небольшие роли (особенно Снежной королеве). Это скорее персонифицированные человеческие пороки – холодность души, ледяное спокойствие, ледяное сердце. Истинными оппонентами этих героев являются люди с горячими сердцами, импульсивные, неравнодушные, 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).

Силы добра и зла сталкиваются у Шварца и в пьесе-сказке «*Два клена*» (1953), где отправной точкой сюжета становится русский

¹ Правда, здесь можно увидеть и совсем иной подтекст, скрытый за авторской иронией, – вседозволенность может быть чревата непредсказуемыми последствиями.

фольклор. И опять яркая образность и оригинальная персонификация выводит драматурга 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, противопоставляет 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» (с. 348). И вновь Шварц заставляет свершиться обыкновенное чудо – эгоизм повержен, а человеколюбие, материнская любовь берут верх.

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 противопоставит 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» (с. 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, кротость 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» (с. 545), а чудесные превращения пажа – проба 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 придет, 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» (с. 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 серьёзно 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 обновлённое 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 **Тамара Григорьевна Габбе** (1903–1960), начинавшая свой путь в литературе вместе с замечательным соавтором – З. Задунайской. Обе писательницы тесно сотрудничали с С. Я. Маршаком, обе трудились вначале в основном на ниве переводов-переложений. Одна из ярких совместных работ – пересказ произведения Д. Свифта «Гулливер у лилипутов». Перу Габбе принадлежат и пересказы сказок Ш. Перро («Подарки Феи», «Спящая красавица», «Кот в сапогах»), братьев Grimm («Король Дроздобород», «Белоснежка и Краснозёрка»), Г.-Х. Андерсена («Дюймовочка» и др.) и т. д. Но Габбе и сама создаёт драматическую сказку «*Хрустальный башишочок*» (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 Будерика Кроткого, презентует этот опус на восемнадцатилетие 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»¹. 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 исправление² (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

¹ Габбе Т. Город мастеров. М., 1958. С. 198.

² Русская фольклорная сказка тоже чаще наказывает зло, чем прощает его.

решила не начинать второй сотни. Так я себя чувствую бодрее и моложе»¹. 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 обытовления 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.

Бродячий сюжет лежит и в основе пьесы-сказки «Сказка про солдата и змею». Габбе уже в заглавии намеренно апеллирует к известному народному сюжету. 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. Ее натуру не исправить. Ни суровое наказание, ни тяжелые испытания, ни страх перед феей Маглорой не могут отучить Людовину от воровства, лжи и коварства. Авторская сказка оказывается жестче народной – Людовине 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. 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 невинная жертва, а виновница. В одном лице сопрягаются и чудесный помощник, и вредитель (фея Маглора, шестеро из замка).

¹ Там же. С. 117.

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 русской литературы. 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.

Т. 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, Ветролюб. 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 станет 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.

Т. Г. Габбе, используя традиции С. Я. Маршака, прибегает к необычной форме построения пьесы. Обрамляют все действие полилоги необычных 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). 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 Апрелия 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 Бонгалон и Альдебаран. В соответствии с традицией говорящих имен в сказке появляются доктор Лечиболь, его помощник Пиллюлю, 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.

Несколько особняком стоят 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.

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. Наиболее яркой фигурой в этой тройке следует считать П. П. Бажова.

Павел Петрович Бажов (1879–1950) 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, Огневушки-Поскакушки, Великого Полоза, Земляной кошки, козлика с серебряным копытцем. Языческое народное сознание обожествляет самые разные силы природы и оживляет мертвый бездушный камень или металл. 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. Именно такого героя ждет награда, но она исходит

не от людей (они не в состоянии оценить такого человека по заслугам), а от персонифицированных сил природы. Да и то, помощь приходит лишь в экстремальной ситуации, когда больше и помочь-то никто не может.

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 – оригинальные 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»¹. 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»² («Каменный цветок»). Безжизненная гора может явить идеальную работу – как из мертвого камня можно сделать цветок каменный, но эталоном

¹ Бажов П. П. Уральские сказы. М., 1976. С. 131.

² Бажов П. П. Указ. изд. С. 164.

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 широконыйкий... По краям зубчики, вроде оборочки выгнуты. Тут потемнее показывает, а середка зеленая-презеленая, ровно ее сейчас выкрасили... А букашка-то и ползет»¹. 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»).

¹ 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.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Своеобразие сказа как жанра и особой стилистической организации текста.
2. Особенности творческого почерка С. Писахова, Б. Шергина.

Литература:

1. Батин М. П. Бажов: Жизнь и творчество. М., 1976.
2. Блажес В. Бажов и рабочий фольклор. Свердловск, 1982.
3. Булычев К. Жители Медной Горы // Булычев К. Фантастический bestiарий. СПб., 1995.

§ 2. Научная фантастика

Новое время, неординарные события, идеи обновления жизни способствовали усилению утопичности мышления. Довольно активно стали выстраиваться возможные модели грядущего или альтернативные современному положению дел в новой стране формы бытия человека. Тяга к непознанному, неясному, таинственному, романтика поиска, свойственная молодежи, сильное влияние приключенческой литературы делали фантастику преимущественно принадлежностью

юношеской литературы. Мифологизация происходящего, утопичность мышления, великие научные открытия сопрягались с западными традициями, а также традициями русской литературы серебряного века, ставившей во главу угла личность. Все это способствовало соединению проблем научных с нравственно-психологическими и решению их в оригинальном научно-фантастическом ключе. Художники по-своему оценивали происходящее у них на глазах и по-разному осмыслили это в своих произведениях. Пошатнувшееся доминирующее положение религиозного мировидения выдвинуло нового человека на принципиально иное место в мире. Он берет на себя функции творца и строит грандиозные планы на будущее. Его действия уже ничем не ограничены, а возможности кажутся беспредельными. Человек выходит из земного трехмерного пространства в космическую многомерность. Еще с конца XIX в. довольно активно развиваются идеи русского космизма¹. Родоначальником этого направления русской мысли принято считать Н. Ф. Федорова, который дал установку на глобальное переустройство мира и связал будущее человечества с неизбежным выходом в космические дали. Развили мысль Федорова и перевели ее в религиозно-философское русло Н. Бердяев, Вл. Соловьев, П. Флоренский и др. Другим направлением в развитии идей русского космизма можно назвать естественно-научное, у истоков которого стоял К. Э. Циолковский, который попытался доказать возможность преодоления земного пространства и реального выхода человека в космос. Общую идею Циолковского-Федорова развили выдающиеся представители русской науки – В. И. Вернадский, Н. А. Умов, А. Л. Чижевский и др. Идеи преодоления смерти, одухотворения мира, духовного возрождения на религиозной основе развивали П. Флоренский, Н. Бердяев, Вл. Соловьев и др. Все это легло в основу произведений русской фантастической литературы.

Именно с 1920-х гг. фантастика как особая жанровая единица стала функционировать в русской литературе наиболее активно и плодотворно. Развитие фантастической литературы шло несколькими путями. Это и антиутопическая литература, и литература магического реализма, и собственно научная фантастика, и романтико-фантастические произведения, которые наиболее полно представлены романами **Александра Степановича Грина** (наст. фамилия – Гриневский, 1880–1932). Раннее увлечение будущего писателя романтикой моря, а также произведениями Ж. Верна, Р. Л. Стивенсона, Ф. Купера предопределили его интересы в зрелые годы. Суровым и страшным, голод-

¹ Более подробно см.: Русский космизм. Антология философской мысли. – М., 1993.

ным и тифозным годам гражданской войны он противопоставил «блистающий мир» своих романов; беспомощности людей, оказавшихся в водовороте истории, – сильную, гордую, красивую личность. Если первые произведения 1906–1919 гг. носили подражательный характер, то с 1920-х гг. появляются индивидуальные гриновские слог и стиль. Правда, официальная критика и собратья по перу его не жалуют, он лишь «иностранец русской литературы» (М. Левидов). Действительно, мир произведений Грина необычен, но писателю важно философски осмыслить суть человеческого бытия, понять непростой характер отдельной личности, вынести приговор обществу, но и найти в нем ярких представителей, противостоящих обыденности.

Интрига во многих произведениях Грина выстраивается на противопоставлении двух миров, что характерно для романтических произведений. Писатель перемещает конфликт в план эстетический, которому подчинены планы социальный и даже нравственный. Писателю удалось противопоставить мир обыденности, рутинности, замшелой обыкновенности мечте, прекрасному. Быть причастным этому дано немногим, и эти избранные наделены тонкой интуицией, пронизательностью, оптимизмом, умением и желанием приблизиться к чудесному (Ассоль, Грей, Гарвей и др.) Мечта, сказка расцветают в душах цельных, тонких, равнодушных натур, реагирующих на боль и страдание других, ценящих красоту и талант (Грей, Дэзи и др.)

Между миром романтиков и простых обывателей есть еще одна группа героев – персонифицированная совесть. Именно они расставляют акценты (Эгль, Гарвей, Ева Страттон). Вместе с тем образная система не так однолинейна и проста. Решающую роль играет психологический фактор. Художник создает вполне индивидуализированные психологические модели и исследует разные типы поведения в конкретных ситуациях. Философия любви, психология возникновения красивого сильного чувства, подчинение этому обстоятельству, а также нравственная ответственность за свои поступки легли в основу повести «Алые паруса» (1921). Автор усилил романтический пафос своего произведения и дал необычное определение жанра – *феерия*. Именно необычное, сказочное, таинственное становится весьма привлекательным для подростков и юношества, которые и восприняли себя как главного адресата Грина. В «Алых парусах» чрезвычайно остро поставлена проблема большой совести, что тоже становится весьма актуальным в период формирования подростково-юношеского сознания. Если Меннерс даже перед угрозой смерти не смог раскаяться и лишь цеплялся за собственную жизнь, то Лонгрэн чувствовал себя иначе. Он осудил поступок Меннерса и даже вынес ему, на первый взгляд, справедливый приговор. Лонгрэн не убил, но и не спас

погибающего человека, а потом мучился из-за своего поступка всю жизнь. Внутренний судья – совесть – судит жестче и суровее всех. Окружающие не понимают и не принимают такого. Детско-эмоциональное выражение злорадства им знакомо, а по-мужски суровое волевое решение вызывает ненависть: «Если бы он кричал, выражал жестами или суетливостью злорадства или еще чем иным свое торжество при виде отчаяния Меннерса, рыбаки поняли бы его, но он поступил иначе, чем поступали они, – поступил *внушительно непонятно* и этим поставил себя выше других, словом, сделал то, чего не прощают»¹. Похожие взрослые поступки совершает Артур Грей – он вытащил гвозди из окровавленных рук Христа, ошпарил руку, чтобы почувствовать боль другого, наконец, подошел к Ассоль на корабле с алыми парусами. Молчаливость, действенность, внушительность поступков Грея оказываются атрибутами романтического характера и образцом психологического поведения будущего мужчины.

Противостоит поступкам Грея и Лонгрена иной тип поведения. Жители Каперны живут злобой, сплетнями и унижениями того, кто не похож на них. Еще Пушкин осуждал такой тип людей и противопоставлял толпу Поэту. Таким Поэтом в повести Грина выступает Эгль, увидевший в девочке «невольное ожидание прекрасного» (с. 26). Именно он дарит Ассоль чудесную сказку-мечту. Он не жалеет красок для создания поистине феерической картины: «Сияющая громада алых парусов белого корабля двинется, рассекая волны, прямо к тебе. Тихо будет плыть этот чудесный корабль... Корабль подойдет величественно к самому берегу под звуки прекрасной музыки; нарядная, в коврах, в золоте и цветах, поплывет от него быстрая лодка... и ты уедешь навсегда в блистательную страну, где восходит солнце и где звезды спускаются с неба, чтобы поздравить тебя с приездом» (с. 27–28). Если в пересказе жителей Каперны сказочное предсказание приняло «очертания грубой и плоской сплетни» (с. 62), то в интерпретации писателя чудо воплотилось в реальность, а это именно то, чего ожидает каждая девочка-подросток.

Осознание себя взрослым, физическое и физиологическое развитие заставляет ребенка активно осваивать новые, «взрослые» типы взаимоотношений с противоположным полом, хотя внешне отношения между мальчиком и девочкой остаются изолированными. Интерес отрока к противоположному полу пробуждается во многом посредством мечтаний, фантазирования, моделирования гипотетических ситуаций. Бесценную роль играет в этом плане литература, которая по-

¹ Грин А. Алые паруса. М., 2005. С. 15. Далее произведение цитируется по этому изданию с указанием страницы.

могает ребенку выбрать верные ориентиры и отчасти подготовить себя к взрослой жизни. Повесть «Алые паруса» тем и привлекательна для подростка, что при всей необычности сюжета в ней реализована мечта девочки о встрече со сказочным принцем и о начале взрослой прекрасной жизни. Сказочное начало соединилось с романтикой и затронуло тонкие струны живой души подростка, который с нетерпением ждет «Прекрасную Неизвестность».

Исследование подсознания человека, верящего в мечту и умеющего угадать и осознать Несбывшееся, а затем суметь преодолеть себя и стать счастливым в реальности, происходит в романе «Бегущая по волнам» (1928). Изучение психологии убийцы и истории преступления выходит на философскую проблематику о соотношении добра и зла и о природе зла в романе 1929 г. «Джесси и Моргиана».

Трагические конфликты в произведениях Грина явно проецируются на современную ему общественную ситуацию 1920-х гг., но автор остается оптимистом. Об этом говорят не только более или менее благополучные финалы его произведений, но и ракурс изображения человека. Его герой не только успешно противостоит обществу, но и пытается подчинить себе обстоятельства. За ним правда, а значит, – сила и удача. В этом видел Грин справедливость бытия человека.

Принципиально иным явлением в рамках фантастической литературы стало направление, рожденное в первой трети XX в., – научная фантастика. Само понятие, введенное в 1920-е гг. Хьюго Гернсбелом («*science fiction*»), в настоящее время стало весьма приблизительным – настолько видоизменилась эта область литературы во второй половине XX в. С самого своего рождения научная фантастика заявила о своем особом месте в литературе. Она оперировала такими категориями, как человечество, прогресс, космическая карта Вселенной и т. д. Отсюда и укрупнение, масштабность проблем, поставленных литературой такого типа – судьбы человеческой цивилизации, раскрытие возможностей человека в космических пространствах и т. д. Такой широкий уровень обобщений, грандиозность проблем, сопряженных с активной познавательной функцией, роднит научную фантастику с мифом. Условно-обобщенный принцип подачи материала позволяет найти сходство научной фантастики со сказкой. Но этот тип литературы маркирует одна существенная особенность – осмысление на художественном уровне и адекватное воплощение разного рода научных гипотез, открытий, провидений.

Безусловно, свою роль сыграли и величайшие общественные потрясения, открывшие для писателей новые темы (революция, социальные катаклизмы), и новая роль человека в обществе, природе, космосе. В центре научно-фантастических произведений оказывался

человек, возможности его разума, его познавательные способности и физический потенциал («Гиперболоид инженера Гарина» А. Толстого, 1925–1927; «Голова профессора Доуэля» и «Человек-амфибия» А. Беляева, 1925 и т. д.). Писатели выводили человека за пределы Земли, «исследовали» Вселенную («Аэлита» А. Толстого, 1922–1923), или, наоборот, направлялись вглубь Земли («Плутония» В. Обручева, 1924), ставили на службу человеку науку – биологию, медицину, физику. Научная фантастика успешно сочетала элементы мифа и волшебной сказки (творимое чудо), густо замешивая их на романтике подвига, поиска, приключений, исключительности ситуаций, любви и добавляя психологическое обоснование происходящего.

Так, **Алексею Николаевичу Толстому** удалось создать увлекательные и востребованные до сих пор фантастические произведения. Романы «Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина» выросли из современной писателю действительности и показали беспредельность человеческого разума, смелость его воображения. Но главным для Толстого оказался нравственно-психологический аспект. Человек может полететь на Марс или сконструировать уникальное оружие. Но он должен остаться человеком в любых социальных условиях, при любом общественном строе, и должен соблюдать законы нравственности и чести, законы справедливости. Инженер Лось, сам когда-то переживший трагедию, не может допустить, чтобы подобное произошло с Аэлитой. До последнего он борется за свое счастье и любовь. Именно ему автор оставляет надежду в конце.

Его помощник и оппонент, красноармеец Гусев, совсем иной. Он равнодушен к жене, не прочь развлечься с марсианкой Ихощкой, но его призвание в другом. Он воин-революционер, вечный странник, который постоянно создает вокруг себя революционную ситуацию, призывает к бунту, войне («Аэлита»).

Таким же истовым, ненасытным человеком оказывает Петр Петрович Гарин («Гиперболоид инженера Гарина»). Ему нужна абсолютная власть над человеком и человечеством. К этой цели он идет через большое количество жертв, случайных и намеренных. Сходная цель у тех, кто стремится захватить чертежи Гарина и его гиперболоид – представителей западного капиталистического мира и страны Советов. Никто не допускает мысли о том, что такое страшное оружие должно быть уничтожено.

Детективный сюжет позволил занимательно и интригующе представить разные позиции, столкнуть полярные точки зрения. Нравственный итог подводит сам автор – каждая сторона получила то, что заслужила, а сам гиперболоид уничтожен. Роман написан в середине

1920-х гг., но писатель вернулся к нему в 1937 г., накануне Второй мировой войны, в разгар репрессий.

Сходные проблемы в эти же годы решал **Александр Романович Беляев** (1884–1942). Сильная, страстная, увлекающаяся натура толкала этого человека к неожиданным поступкам, делала поистине необузданной его творческую фантазию. Он с упорством мечтал о полетах и экспериментировал с разными приспособлениями. Тайной страстью его были путешествия. Однако судьба ставила на его пути все новые и новые препоны (костный туберкулез, заточенность в постели). И литературный талант писателя приобретает четкую направленность – научная фантастика. Причем за внешним приключенческо-романтическим антуражем скрывается важная для самого художника, актуальная для современной ему науки и дискутируемая в обществе того времени проблема реализации огромного потенциала человеческого организма. Беляев верит в поистине неограниченные человеческие возможности, пытается найти выход из самых, казалось бы, безвыходных ситуаций. Больной и физически немощный писатель создает необычные образы людей, бросивших вызов самой природе. Так появляется человек-рыба Ихтиандр («Человек-амфибия», 1928), кардинально меняется облик профессора Доуэля («Голова профессора Доуэля, 1925. Рассказ переделан в роман в 1937 г.), герой романа «Ариэль» (1941) получает возможность свободно летать, а профессор Вагнер проводит уникальный эксперимент – в слоновий череп заложен мозг молодого немецкого ученого («Хойти-Тойти») и т. д. Фантастический сюжет наполняется научными гипотезами, оригинальными экспериментами, приключенческим характером интриги. Однако произведения Беляева отличаются психологическим наполнением характеров и яркой социальной проблематикой («Вечный хлеб», 1928; «Властелин мира», 1929; «Продавец воздуха», 1929). А. Беляев размышляет о своих произведениях и о важной социально-эстетической проблеме ответственности ученого за свои эксперименты, за результаты своих работ. В этом он близко подходит к булгаковскому решению сходных проблем в произведениях 1920-х гг. («Роковые яйца», «Собачье сердце»). Ученые Беляева – одинокие и гордые, совершившие уникальные открытия, поставившие удивительные по своей сути эксперименты, но цель этих изобретений не всегда благородна и нужна людям. Так, Ихтиандр обречен на одиночество и изгнание из общества людей («Человек-амфибия»), изобретатель гипноизлучателя использует его для подчинения людей и собственного величия («Властелин мира»), а герой романа «Продавец воздуха» пытается отнять у людей право бесплатно дышать воздухом. Таким образом, фантастическая литература способствовала проникновению в литературу не-

обычных, экстраординарных вещей, появлению оригинального жанрового образования, стала отправной точкой в развитии целого знакового направления.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Виды условной образности в русской литературе для детей и юношества первой половины XX в.
2. Соотношение фантастического и реального в произведениях А. Беляева.
3. Феномен популярности научно-фантастической литературы у читателей-подростков.

Литература:

1. *Беляев Ю. А.* Нет предела мечте // Беляев А. Избранные произведения. В 4-х тт. М., 1993. Т. 1.
2. *Лопуха А. О.* Романтический пафос творчества А. Грина // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1981.

РАЗДЕЛ III

ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

Общественная, культурная и, в частности, литературная ситуация с середины 1950-х гг. меняется. Эти перемены сказались и на детской литературе, перед которой встали новые задачи, которая охотнее и быстрее идет на эксперимент, да и просто становится свободнее и раскованнее. Предметом литературы для детей становится сам ребенок как личность, как индивид, его мечты, игры, интересы, его хрупкий и оригинальный внутренний мир. Меняются идеалы общества, а вместе с тем и морально-нравственные нормы, предъявляемые взрослым к ребенку. Приоритетными становятся вопросы общечеловеческие и даже общедетские.

На литературную сцену выходит новый герой. Как положительный тип воспринимается ребенок-шалун, очень беспокойный и непослушный с точки зрения классического взрослого воспитателя, но живой, непосредственный исследователь жизни с позиции автора и читателя. Это милый и добрый ребенок, увлекающийся, с нестандартным мышлением. Он пытается понять не только механизм действия того или иного предмета, но и сам является изобретателем и рационализатором, он фантазирует, но не врёт. Может, этот герой чуть хвастлив, ленив, но он абсолютно добр и бескорыстен, он чутко реагирует на добро и зло, понимает свои ошибки и старается их исправить. Его кипучая деятельность, азарт заразительны и обаятельны, он всегда привлекает к себе внимание, он всегда – личность.

Смещаются акценты и в изображении среды формирования детского и юношеского характера. В качестве первоосновы воспитания теперь по праву оказывается семья. Не школьный коллектив, не учитель и воспитатель, не двор и улица, а именно семья несет ответственность за ребенка, именно в семье прививаются основные качества, семья формирует духовный стержень маленького человека. Поэтому любое неблагополучие в семье воспринимается ребенком очень остро и трагично.

Темы воспитания ребенка, взаимоотношений в семье сопряжены в литературе для детей и юношества с проблемами поиска жизненных идеалов, ориентиров в наступающей взрослой жизни, открытия подростком собственных возможностей, защиты юношеством своих убеждений. Разногласия в обществе, появляющиеся в то время «двойные стандарты» сталкиваются с юношеским максимализмом.

Молодые люди учатся жить и выживать в новой для себя взрослой жизни. Сложному процессу взросления, становлению юношеской души и уделено решающее внимание писателей-психологов.

Помимо содержания существенные отличия приобретает и форма. В детской литературе начинают происходить те же процессы, что и в литературе для взрослых. Жанровый и родовой синкретизм дает возможность полнее, глубже и гибче реализовать авторский замысел, выходить на иной уровень общения с адресатом. Существенную роль обретают постмодернистические явления в детской литературе, которые провоцируют интеллектуальную игру с маленьким и взрослым адресатом. Необарокко как знак времени проникает и в детскую литературу, наполняя ее новыми эстетическими категориями.

Особые отношения складываются у детской русской литературы с зарубежной. Если в первой половине XX столетия она была закрыта для массового читателя и существовала в официальных переводах, переложениях и римейках, то уже во второй половине века она свободным потоком хлынула к российскому ребенку, принесла свою мифологию (К. С. Льюис, Д. Р. Р. Толкиен и т. д.), свою философию взаимоотношений человека и мира (А. де Сент-Экзюпери, П. Тревверс и др.), необычного героя (А. Линдгрэн, Т. Янссон, О. Пройслер и т. д.). Доходит до обновлённой Страны Советов и общечеловеческая гуманистическая тенденция, выявлявшая самоценность детства. В 1953 г. при ЮНЕСКО был создан Международный совет по проблемам детской и юношеской литературы – ИВВИ (Ай – Би – Би – Ай), с которым впоследствии стали сотрудничать и советские, а потом и российские писатели. 20 ноября 1959 г. была принята «Декларация прав ребёнка», изменившая по сути и роль самого ребёнка, и отношение к нему взрослого. И российская детская литература не только впитала в себя все эти новые тенденции, но и соединила со своими традициями русской классической, литературы серебряного века, первой половины XX в., творчески переработала и переосмыслила их, создав оригинальную и новаторскую литературу для детей и юношества.

Глава I

Поэзия

Поэзия для детей второй половины XX вв. отличается большим разнообразием тем, многоплановостью проблематики, богатством стилистического воплощения по сравнению с более ранним периодом развития детской поэзии. Для 1960–1980-х гг. характерна большая свобода выбора тем и сюжетов. Идеологические и политические каноны цензуры смягчаются, а сама литература открывает для себя новые возможности.

На поэтическом поприще в этот период продолжают работать представители старшего поколения (А. Л. Барто, С. В. Михалков, Е. А. Благинина и др.) Продолжает в это время свой творческий путь в детской поэзии **Зинаида Николаевна Александрова** (1907–1983), которая впервые заявила о себе в нач. 1930-х гг. выходом одного из самых удачных своих стихотворений «Ветер на речке» (1932). Основная заслуга поэтессы – умение стилизовать авторскую речь под детскую, проникнуть в психологию ребенка, понять его душу, раскрыть обаяние детства перед взрослыми и стать своей для непосредственного адресата – старшего дошколенка и младшего школьника. Стихотворения З. Александровой многоплановы: это детский внутренний мир, чувства, мысли ребенка, его игровая и социальная активность («Майка», «Наши ясли», «Артек», «Колхозная весна» и т. д.), а также таинственно-красивый мир природы Средней России. Не только фольклор и творчество поэтов некрасовской школы питают поэзию Александровой, но и личное патриотическое отношение к Родине, к России (именно России), обостренное чувство национальной гордости и ответственности за малую родину, неизбывная любовь к родному краю. За пейзажными зарисовками выстраиваются живые полнокровные характеры необычных героев – цветов, молодых побегов, деревьев. Сам ребенок представлен в динамике – это не только диахронное взросление, но и синхроническая многоплановость личности ребенка, неоднозначность его внутреннего мира и оценки его поступков взрослыми. Баловство и шаловливость ребенка воспринимаются как психологическая норма, без которой не формируется характер («Топушки»).

Наряду со старшим поколением в поэтическую литературу для детей приходит «молодая гвардия» талантливых художников – Б. Заходер, В. Берестов, Я. Аким, Э. Мошковская, Ю. Мориц и др. Позже к ним присоединятся Р. Сеф, Э. Успенский, Г. Остер, а в наше время –

А. Усачев, Р. Муха и др. Эти новые силы привнесли в литературу новую струю – необарочное, игровое начало, оригинальные «заходерзости», лингвистические эксперименты и т. д. Но они же усилили и лирико-философское начало, и познавательно-дидактический аспект. Этим молодым художникам удалось по-новому взглянуть на уже известное и устоявшееся, в частности, на взаимоотношения взрослых и детей. Уже не столько назидательный тон, осознание собственной правоты и моральное давление на ребенка характеризуют поведение взрослых, сколько преобладание творческого начала в воспитании подрастающего поколения. Меняется и сам взрослый – это скорее большой ребенок, который с удовольствием вспоминает собственное детство и принимает активное участие в забавах своего малыша. Само детство изображено более открытым, свободным и самостоятельным, имеющим недюжинный творческий потенциал.

Одним из ярких представителей поэтической школы нового типа стал **Борис Владимирович Заходер** (1918–2000). Он начал писать еще в конце 1930-х гг., публиковался в армейской прессе, но эти опыты не имели отношения к детской литературе, правда, стали школой становления большого поэта для маленьких. А эту стезю зрелый Заходер выбирает сознательно. С его потрясающим чувством слова, феноменальным остроумием, умением увидеть в привычных словах скрытые для других игровые возможности обращение к творчеству для детей было естественно. Все начатое доводилось Заходером до совершенства, и требования к себе были у него высокие: «Что касается литературы для детей – тут <...> царил тезис Горького, что для детей надо писать так же, как и для взрослых, только лучше. Мысль эта мне нравилась: мне хотелось писать лучше, чем для взрослых»¹. Литературный дебют Заходера как детского поэта состоялся в журнале «Затейники» (стихотворение «Морской бой») и стал началом долгого и непростого пути в большую литературу для детей. Талант Заходера оказался разносторонним и равновеликим – его замечательные переводы А. Милна и Л. Кэрролла значительно обогатили русскую литературу и сделали девочку Алису и умного медвежонка с опилками в голове любимыми персонажами детей и взрослых. Своими произведениями Борис Заходер вносит инновации в сам процесс перевода, но и следует уже сложившейся традиции творческого обращения с текстом первоисточника. К моменту обращения Заходера к переводческой деятельности русская литература накопила солидный опыт в переложении «иноплеменных» текстов на «родные напевы». В этой копилке оказались и труды пушкинских современников (Е. Баратынского), и работы поэтов серебряного века (К. Бальмонта, В. Брюсова и

¹ Заходер Г. Заходер и все-все-все. М., 2003. С. 176.

В. Брюсова и др.), которые смогли донести до русского читателя обаяние и специфику французской, английской и немецкой литературы, художественное своеобразие творческого метода, в рамках которого создавались произведения оригинала, и показать индивидуальный почерк конкретного зарубежного художника.

Переводы корифеев советской литературы (С. Маршака, К. Чуковского и др.) являли собой высокохудожественное творческое переложение иностранного текста на русский язык с элементами адаптации. Изпод пера этих художников выходили адекватные оригиналу по силе таланта и художественного воздействия на читателя произведения, ставшие доступными для маленького и взрослого русскоязычного адресата. Особенно тщательно шла работа над словом, так как именно оно способствовало сохранению специфических национальных черт текста оригинала и вместе с тем было органично в русском языке.

Борис Заходер пошел своим оригинальным путем. Переводчику удалось удивительная вещь – при сохранении сюжетной канвы и даже специфического авторского начала герои Милна и Кэрролла обрусели, стали восприниматься наряду с исконно русскими персонажами. Причем Заходер фигурирует лишь как переводчик, авторство остается за английскими художниками. Но и заходеровский почерк, его мастерство тоже представлены в этих переводах, поэтому справедливо указание Заходера на титульных листах – «сказки А. Милна и Л. Кэрролла рассказывает Б. Заходер». Это, скорее, пересказ, свободное изложение, нежели точный перевод. Заходер и Алисе, и Винни-Пуху и К^о подарил стихотворные монологи, корректирующие оригинал, делая его более теплым и близким нашему читателю. В своей переводческой деятельности Заходер обращается и к другим известным произведениям мировой литературы (П. Тревверс, братья Гримм, Я. Бжехвы, Ю. Тувима и др.) И везде чувствуется талант мастера художественного слова.

Именно к слову, его функционированию, к его тайнам и секретам у Заходера повышенный интерес. В этом художник продолжает лучшие традиции поэзии серебряного века, футуристов и обэриутов, а также вписывает свою поэзию в рамки набирающего обороты в то время необарочного направления. Свою игру словом Заходер ставит на службу детской литературе. Причем ему важно не только показать возможности слова, продемонстрировать умение увидеть внутреннюю форму слова или разъединить отдельную единицу на несколько значимых составляющих, тем самым выполнить две важные в детской поэзии функции – научить ребенка чувствовать родной язык и развлечь маленького слушателя и читателя. Только этот автор в прямом смысле приводит к своему адресату Слово («приди-словие») от-

Литература для детей и юношества второй половины XX в.

крывает книги Заходера, а «уйди-словие» венчает их), только Заходер в привычных словах увидел необычное и задумался, почему эта – жерка, а та – хта. Только поэтическое мастерство этого автора легко превратило злого серого волка, у которого на уме лишь «укушу да разжую», в «развеселый, беззаботный, пестрый, звонкий и блестящий» волчок, а удачливого торгаша ежа, готового продать собственного сына, в нужный ежик для посуды.

Писателю оказалось необходимым представить позицию ребенка и с этой точки зрения взглянуть на мир, поэтому в его характерологии появляются непонятные науке существа, чьи названия несут отголоски детской речи, – южный ктототам, мним, кавот и камут, а также Себека, рапунок и др. Такая детская этимология помогает Заходеру создать озорные стихи игрового характера. Причем такого рода лингвистические игры рассчитаны на разные детские возрастные категории. Самым маленьким адресованы азбуки. Его «Мохнатая азбука» представляет собой выразительные мини-характеристики животных, где точно указаны биологические особенности каждого вида и отсутствует сказочно-басенный антропоморфизм:

Никакого
Нет резона
У себя
Держать Бизона,
Так как это жвачное –
Грубое и мрачное¹.

(«Мохнатая азбука»)

Не боится поэт и прямо высказать свое отношение к тому или иному персонажу:

Давно я не встречал
Гадюки.
И как-то не скучал
В разлуке.

(с. 58)

На конкретных примерах продемонстрированы общие понятия и представления о мире:

Шавка
Очень громко лает,

¹ Заходер Б. Избранное. М., 2003. С. 56. Далее стихотворения Б. Заходера цитируются по этому изданию с указанием страницы.

Шавка
Очень твердо знает:
Тот, кто громче
Скажет «гав»,
Тот всегда
И будет прав.

(с. 68)

Более старший ребенок учит порядок букв в русской азбуке («Песенка-азбука»). А вот взрослый читатель способен оценить авторский юмор, направленный на сидящего на модной диете термита, который ест все строго по алфавиту и в огромных количествах («Диета термита»), или на человеческую глупость, которая тоже может быть лингвистически упорядочена («Ахинейская азбука»).

Маленьким игрокам Заходер предлагает и оригинальные считалки, им он дарит даже особую страну Считалию. Облик Считалии воссоздан в соответствии с романтической традицией – там царят добро, мир, справедливость, там «Мальчик Девочке – слуга!» Включая в свое произведение фрагменты текстов самых известных и востребованных считалок по постмодернистскому принципу, Заходер выстроил целый волшебный мир со своими героями, своими законами, альтернативный реальному. Помимо Считалии у Заходера есть еще одна страна – Вообразия. Словотворчество соседствует с излюбленной многими поэтами словесной игрой – перевертышем. И тогда от простой перестановки букв, случайной ошибки происходят удивительные события:

Кит мяукал.
Кот пыхтел.
Кит купаться не хотел...
Кот
Плывет по океану,
Кит
Из блюдца ест сметану...

(«Кит и кот», с. 80)

Путаница, перевертыш – не самоцель, а отправная точка в серьезном разговоре с ребенком о сложности и неоднозначности окружающего его мира. Словесная игра может принимать различные формы, но служит делу познания ребенком глубинных тайн родного языка. Овладение не только общеизвестными нормами, но и творческое отношение к языку, его внутренним законам и оригинальное их использование – основная задача поэта. Так, используя олицетворение и даже очеловечивание, Заходер создает объемное произведение об объявившей суверенитет букве Я, задавке и воображале. Мудро и тактич-

но заставляет поэта героиню осознать свою ошибку, а развернутая метафора соотнесет адресата с главной героиней поэмы «Буква Я».

Игра у Заходера становится философской категорией. Он не только предлагает занимательную лингвистическую игру ребенку, но и исследует самую важную ипостась детской деятельности – играющего ребенка. Наблюдательный поэт может подсмотреть, как играет ребенок, чем он увлечен, как общается с другими. Эти наблюдения ценны сами по себе, но Заходер облакает свои впечатления в необычную форму – как правило, слышен голос самого ребенка, заявлена чисто детская позиция. Ситуация представлена с точки зрения самого участника событий, и таким образом представлена психология ребенка определенного возраста и наглядно разбирается конкретная психологическая ситуация («Мой лев», «Вредный кот», «Никто» и др.). Проблемы дидактики занимают Заходера, он мягко и ненавязчиво пытается скорректировать ситуацию, но в общем и целом поэт приветствует живого и озорного ребенка, живущего полнокровной ребячьей жизнью. Озорство и шалость для этого автора скорее норма, чем исключение. Его герои-мальчишки в классе обычно сидят «на камчатке» и не всегда интересуются только уроками. Они могут сыграть в «морской бой», свалить вину на кота, подраться на перемене, сладко мечтать во время урока («Мы – друзья», «Петя мечтает», «Морской бой», «Перемена», «Вредный кот»). Другое дело – авторское отношение к учебе. Для Заходера – это важный познавательный процесс, и он ставит многое этому на службу. Неискушенному любознательному читателю представлены целые познавательные циклы, в которых лаконично и конкретно, в стихотворной форме представлены индивидуальные особенности того или иного животного или растения (циклы «Про собачек», «Коты и кошки», «Разные пташки», «Разные тварюшки», «Разные травки» и т. д.). Причем «портреты» необычных героев отличаются реалистичностью и биологической точностью. В этом Заходер продолжает традиции В. Бианки, Е. Чарушина, отчасти М. Пришвина.

Природа в поэзии Заходера приближена к человеку, но не покорена им. В этом смысле природа выше, чище, нравственней человека, так как «способно на многое это двуногое» («Как слоненок ошибся», с. 143). 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», в которой повествователь – папа Ежик – рассказывает сказку маленькому любопытному сыну. Сказки Заходера отличаются богатством языка, выразительностью образов, сочностью картин. Перед читателем возникают живой яркий образ, красочная картинка. Даже обыкновенный Жук предстает внушительным и солидным: «Он был весь закован в блестящий темно-коричневый панцирь, а на голове у него торчала пара длинных, грозных рогов» («История гусеницы», с. 238), особенно его значительность возросла во время подготовки к полету: «приподняв жесткие блестящие надкрылья, он развернул пару чудесных прозрачных крыльев и загудел, накачиваясь воздухом» (с. 239). А прожорливая Гусеница, которая ни на что, кроме еды, не обращала внимания, под влиянием законов природы превращается в прелестнейшее создание – бабочку. Сам процесс превращения представлен довольно реалистично, но конечный результат – биологическое чудо, которое явлено с эстетической точки зрения. Такое трепетное отношение к природе Заходер пытался донести до читателей разных возрастов, пытался показать прелесть и красоту каждого природного явления, заинтриговать чудесным и пробудить сочувствие и нежность к братьям меньшим, будь то ежик или лягушка, рак-отшельник или крокодил. Даже неклюжая, некрасивая жаба под пером Заходера предстает доброй красавицей Серой Звездочкой с сияющими лучистыми глазами (своеобразная интерпретация русской народной сказки о царевне-лягушке).

Заходеру удалось использовать довольно широкие жанровые возможности при создании своих сказок. Во многих произведениях силен познавательный аспект («Русачок», «История гусеницы», «Отшельник и Роза» и т. д.), имеющий под собой научную основу. Некоторые сказки аккумулируют в себе и элементы волшебной сказки, и сказки о животных («Русачок», «Ма-Тари-Кари» и др.), и элементы природоведческого рассказа («История гусеницы», «Жил-был Фип» и т. д.), и басни («Почему рыбы молчат»), и бытовой сказки («Отшельник и Роза»), и даже анекдота («Малоног моей собаки»). Не может обойтись Заходер в прозаических сказках ни без мотивов приключений, и путешествий, ни без игры, ни без сильной лирической струи, обращается он и к «вечным» нравственным вопросам об истинных и ложных красоте и доброте, о дружбе и коварстве, о любви и предательстве, о милосердии и жестокости. Все это свидетельствует об удивительной цельности и одновременно разносторонности творческого наследия Бориса Заходера.

Учеником и продолжателем заходеровских традиций можно назвать **Эдуарда Николаевича Успенского** (род. в 1937 г.), который вошел в детскую литературу как талантливый писатель, остроумный

Литература для детей и юношества второй половины XX в.

поэт, необычайно творческая личность, реализующаяся в различных проектах. Успенский-поэт – прежде всего мастер игрового стиха. Автор и сам готов поиграть с читателем, а также с удовольствием и теплотой изображает и играющего ребенка. Его персонажи самозабвенно переводят картинки на самые разные предметы и даже людей, увлеченно собирают марки, с азартом играют в царя горы:

Домой иду я
С «фонарем»,
Но дольше всех
Я был царем¹.

(«Царь горы»)

Правда, результат детской игры не всегда так уж безобиден, он может напоминать «мамаево побоище», о чем красноречиво свидетельствует характерный диалог между мамой и ее наигравшимся мальчиком:

– Был на квартиру налет?
– Нет.
– К нам приходил бегемот?..
– Просто приходил Сережка,
Поиграли мы немножко...

(«Все в порядке», с. 20)

Поэт использует все известные виды словесной игры, модернизируя и совершенствуя их. Традиционный перевертыш накладывается на оригинальный сюжет. Так, кичащийся своей памятью мальчишка не в силах правильно повторить даже простой текст. Неточный повтор усиливает комизм ситуации и подводит к авторскому выводу о том, что хвастовство не красит человека («Память»). Повтор кличек собак в другом стихотворении выполняет комическую функцию. Охотник, давший собакам экстравагантные клички (Караул, Пожар, Дружок, Чемодан, Пирожок, Кидай, Угадай), не в силах адекватно объясниться с милиционером. Особые приметы собаки по кличке Чемодан у читателя вызывают смех, а у стража порядка – ужас:

– Шерсть густая,
Хвост крючком,
Ходит он чуть-чуть бочком...

¹ Успенский Э. А может быть, ворона... М., 1997. С. 29. Далее стихотворения Э. Успенского цитируются по этому изданию с указанием страницы.

Лаёт дискантом и басом
И натаскан на лису.

(«Охотник», с. 48–49)

Источник смеха кроется в изначальной ситуации, которая сообщается читателю заранее. Несоответствия между называемыми предметами и явлениями и их «функционированием» придает ситуации видимую нелепость, но изначальная условность заменяет абсурд комизмом.

Путаница может вызвать не только смех, но и обиду, если замечательный сельский пейзаж из-за глупости художника превращается в нелепую пошлую картинку («Удивительный пейзаж»), а также удивление и возмущение, как, например, работа наборщика, перепутавшего тексты строчных объявлений и выдавшего полную окоlescицу:

«Нужна детсаду няня
С телегою на склад».
«От нас ушел учитель
По кличке Мармелад»...

(«Про объявления», с. 62)

Таким образом, прием перевертыша в поэзии Успенского становится функциональным и обретает дополнительное значение.

Широкие перспективы приобретает лингвистическая игра со значимыми словесными фигурами. Читатель вовлекается в интересное действие по моделированию в рамках конкретного предложения различных сюжетных картинок путем подстановки иных вариантов:

В одном огромном парке,
А может, и не в парке,
А может, в зоопарке
У мамы с папой жил
Один смешной слоненок...
А может, поросенок,
А может, крокодил.

(«Жил-был один слоненок», с. 41)

Автор учит адресата гибче и смелее работать с уже известным инструментарием – словарным запасом, открывая новые возможности.

Довольно активно использует в своем поэтическом творчестве Успенский и реализованную метафору, выстраивая интересные сюжетные ходы («Рыжий», «Сумерки», «Страшная история» и т. д.).

Играя с детьми, забавляя их, поэт сам предстает наивным большим ребенком, да и его взрослые персонажи сохраняют не только обаяние детства, но и ребячий тип поведения. Так, грозный морской

пират предстает в необычном ракурсе – избалованным бабушкой внуком, за которым необходим строгий пригляд:

...Ты смотри, на абордаж
Попусту не лазай.
Без нужды не посещай
Злачные притоны.
Зря сирот не обижай –
Береги патроны.
Без закуски ром не пей, –
Очень вредно это.
И всегда ходи с бубей,
Если хода нету...

(«Бабушка и внучек», с. 92)

Да и сама бабуля за житейской мудростью прячет романтику и удаль.

Взрослая няня маленького мальчика напоминает известную растеряшку и любопытную девочку, которая «побывала на базаре», «потолкалась на пожаре», прошагала в ногу за строем солдат, но не заметила, как потеряла своего подопечного. Чувство ответственности оказалось в большей мере развито у малыша, который не решается идти домой без своей горе-няньки («Рассеянная няня»).

Но самой колоритной фигурой в этом ряду можно назвать академика Иванова. Он смертельно боится врача, медсестры и ее шприца, но не в состоянии усидеть в стороне, когда других лечат малиной и апельсинами.

В то же время Иванов способен придумать гениальный выход из сложной ситуации. Во время гололеда академик Иванов ставит город на коньки, а тем, кто не может встать на лед, предлагается иная помощь:

Постовой попал в беду –
Лежит ковриком на льду.
Встать он попытается
И снова распластается.
Так лежит и замерзает,
Но с поста не уползает.

Выход оригинален и прост:

И теперь на мостовой,
На перине пуховой
Регулирует движение
Товарищ постовой.

(«Академик Иванов», с. 82–83)

Успенский позволяет себе довольно ехидно язвить в адрес обыкновенных взрослых, тем более облеченных какой-либо властью. Достается и валяющим дурака пожарным:

У пожарных дел полно:
Книжки, шашки, домино.
Но когда опасность рядом,
Их упрашивать не надо.
Полчаса на сбор дружине –
И они уже в машине.

(«Академик Иванов», с. 86)

Здесь явная переключка с Маршаком, но если тот героизировал и романтизировал труд пожарных, то Успенский иронизирует, явно снижая престиж этой профессии. В целом поэт продолжает основные тенденции и традиции предшествующей литературы, но и трансформирует их с учетом новой реальности и собственной индивидуальности. Он явно тяготеет к лингвистической игре. Но если у Бориса Заходера игра – философское понятие, то у Успенского игра выполняет скорее эстетическую и сюжетообразующую функцию. Хитроватый маленький сорванец – маска, за которой чаще всего прячется автор. Детский тип сознания присущ всем героям поэзии Успенского, независимо от возраста. Точно подобранное и оригинально преподнесенное слово делает поэзию Успенского остроумной, озорной и задорной.

Особую, «золотую» страницу в детскую поэзию XX в. вписал **Валентин Дмитриевич Берестов** (1928–1998), чье творчество не ограничивается только произведениями для юных читателей. Дебютировал В. Берестов как поэт для взрослых («Отплытие», 1957), и это начало было удачным (И. Л. Андроников даже выступил в журнале «Юность» №8 за 1957 г. со статьей «Удачное отплытие»). Стали появляться и довольно интересные прозаические произведения Берестова, основанные на профессиональных интересах писателя (окончил истфак МГУ и аспирантуру при Институте этнографии АН СССР).

Но настоящий успех пришел после обращения Берестова к миру детства. Уже не историк водил пером писателя, а заботливый отец маленькой дочери. Личный интерес породил великолепного детского поэта, завоевавшего сердца маленьких читателей. Его творчество для детей разножанрово и многотемно. Да и адресат и герой поэзии Берестова разновозрастный. Возрастная шкала героев представлена максимально полно – от младенца, который может сказать лишь «Агу!» («Попросили человечка...»), до юноши или девушки, которые готовы к высокому чувству любви («Любимое имя»).

Берестову интересен ребенок в разных ракурсах. Это и взгляд взрослого на младшего, и самореализация детей, и взгляд юного исследователя жизни на новый объект или более тесное знакомство с уже известным.

Герои Берестова разноплановы, но практически все они обладают яркими, запоминающимися характерами. Они настойчивы и трудолюбивы, они привыкли преодолевать препятствия («Сережа и гвозди»), из последних сил переплывают реку («На чужой стороне»), стараются ни за что не показать слабинку («Вот девчонка грибы собирает с отцом...»), мечтают о романтических приключениях и дальних путешествиях («Одиссея» в детстве), стремятся взять спортивные высоты («Третья попытка») и т. д. Часто герои Берестова благородны и романтичны, даже в игре:

На лбу бывали шишки,
Под глазом – фонари.
Уж если мы – мальчишки,
То мы – богатыри.
Царапины. Занозы.
Нам страшен только йод.
Тут, не стесняясь, слезы
Сам полководец льет.
Пусть голова в зеленке.
И в пластырях нога.
Но есть еще силенки,
Чтоб разгромить врага¹.

(«Богатыри»)

Поэт даже девчонок наделяет сильным и боевым характером. Ему импонирует отважная, смелая и ловкая девочка. Только такая может вырасти гордой принцессой:

Она – командирша! Она – заводила!
Куда она только нас не заводила!
Над кручей по бревнышкам скользким ползти
Пришлось нам за девочкой лет десяти.

Но автор все же сохраняет даже в таком характере некоторую хрупкость и трогательность:

¹ Берестов В. Д. Любимые стихи. М., 1997. С. 159. Далее стихотворения В. Берестова цитируются по этому изданию с указанием страницы.

И только страницы ей правились в книжке,
Какие, зевнув, пропускают мальчишки.

(«Девочка», с. 178)

Не проходит Берестов и мимо детской дружбы. Его герой не только индивидуальность, но и часть коллектива – школьного, дворового, семейного. Мальчишеская дружба вовсе не такая гладкая – и споры, и драки, и выяснение отношений – все в ней, но настоящая дружба так и закаляется – в бою («С тобой мы дружили, как дружат мальчишки...»). Даже между братьями могут возникать сложности («Братья»). Но все меняется перед угрозой внешнего врага. С ровесниками все просто, даже если приятель подвел друга – «Поймал. Отлупил. И опять как ни в чем не бывало играем» («Дракония», 191).

Отношения ребенка с родителями базируются на всепоглощающей и всепрощающей любви. Уже само появление малыша на свет воспринимается родителями как величайшее чудо и огромное счастье. Поэт подбирает проникновенные слова для описания состояния родителя, держащего на руках ребенка:

Море качает волну не спеша.
Часы баюкают время.
Звезды качает ночная темень.
А я, от радости чуть дыша,
Баюкаю малыша.

Общение с засыпающим младенцем вписано в ряд вечных и главных явлений мира. Ребенок и родитель оказываются центром вселенной, и духовным, и космическим. В огромном пространстве, на пересечении горизонтальной (море, лес, луг, пруд, поле ржи, аллея) и вертикальной (звезды, небо, земля) осей координат центральной точкой, началом отсчета становится человек с младенцем на руках (инвариант известного библейского сюжета). Не случайна апелляция к душе персонажа – она спокойна только тогда, когда на руках продолжение твоего рода, а в руках – связующая нить поколений, бессмертие рода:

Лес баюкают родники,
Пруд – заросли камыша,
Лес баюкают светляки,
А я – как спокойна моя душа! –
Баюкаю малыша.

(«Баюкаю малыша», с. 239)

Так же неизбежна любовь ребенка к своим родителям. Берестову удалось запечатлеть неумелую, трогательную и очень искреннюю

первую молитву ребенка о самых важных с его точки зрения вещах и самых близких живых существах:

О, Дева Мария! О, Матерь Христа!
Храни папу с мамой,
Меня и кота!
И пусть он поймает мышь,
Которую Ты не хранишь!

(«Молитва», с. 246)

Это стихотворение, как и предыдущее, относится к переводной литературе (бельгийский поэт Морис Карем), но искренность, чистота, первозданная красота адекватны всему творчеству Берестова, которого интересует тема взаимоотношений родителей и детей. Взрослый с удовольствием играет с ребенком, превращаясь в самого лучшего из коней («Конь»), становясь образцом и примером для сына или дочери («Лапта», «Портниха» и др.).

Но между близкими людьми случаются недоразумения. Подросший человек болезненно реагирует на отношение к нему старших как к ребенку («О взрослые! О бабушки и теги!..») В качестве детских болезней поэт выбирает одну, самую распространенную и тяжелую – потребительское отношение к своим родным («Прогулка с внуком»). И все же взрослый практически всегда остается тайной опорой своего ребенка до конца дней («Любили тебя без особых причин»). Таким образом, Берестов создает точные и яркие психологические типы детей, родителей, учителей. Но кроме того, поэт показал текучесть и переменчивость времени, сам процесс взросления ребенка, изменение его взглядов на самые обычные вещи. Так, даже привычная дверь может быть свидетелем изменений, происходящих с ребенком:

Вот дверь. Тебя внесли в нее кульком.
А вывозили из нее в коляске.
А вот и сам, укутан башлыком,
Ты тянешь на порог свои салазки...
Растешь. Ползут зарубки вверх по двери,
Ключ от нее уже тебе доверен.
Все та же дверь. А все ж ведет она
В иную жизнь, с иные времена.

(«Дверь», с. 133)

Тот же метонимический прием обозначения возрастных особенностей человека через какой-либо предмет использован в стихотворении «Зимние звезды». Красивые созвездия может видеть ребенок только зимой, летом он спит в то время, когда на небе появляются первые

звезды. В то же время юность готова любоваться на летнее звездное небо. Автор психологически точно может определить возраст ребенка и по тому, что и как он пишет:

“МАМА, ПАПА” – выводит малыш не спеша,
И ломается грифель у карандаша.

“ПЕТЯ” – пишет мальчишка, гордыней томим.

Все пометит он именем гордым своим.

“НИНА” – пишет подросток. Опять для него

Кто-то в мире важнее его самого...

(«МАМА, ПАПА» – выводит
малыш не спеша...», с. 204)

А порой и сам малыш, отношение к нему могут охарактеризовать каждую возрастную категорию: маленький колобочек Феденька мчится навстречу людям. Молодая пара заинтересовалась малышом, пожилая семья встревожилась:

Ты откуда, мальчик? Как тебя зовут?

Как ты без родителей очутился тут?

(«Феденька», с. 134)

«Тети-третьеклассницы» умилились ребенком, а вот «красотка семнадцати лет» даже не удостоила его взглядом, так как слишком поглощена собой. Кумулятивный принцип построения сюжета помог художнику емко, лаконично и точно обозначить характерные возрастные типы, а живой и богатый язык – сделать произведение интересным для детей и взрослых.

Наряду с изображением живых оригинальных характеров Берестову удалось воспроизвести в своей поэзии все оттенки чувств, настроений и состояний. Оптимист по натуре, Берестов и героев своих делает оптимистами, и стихи наполняет добрыми, светлыми эмоциями. Даже вещи у него веселы и задорны («Мяч»), а часы озорно отсчитывают минутки, приближая любимое время года поэта – весну («Песенка весенних минут», «Весенняя сказка», «Воробушки»). Обилие эмоционально-экспрессивных конструкций оказывает положительное воздействие на адресата. Он, как и герой поэзии Берестова, готов радоваться всему – новоселью, весне, окончанию уроков в школе, новой песенке и т. д.

Герои Берестова – смелые мечтатели. Автор открывает и для персонажей, и для читателей широкий простор для фантазии, которая окрыляет любого ребенка. Он может перенестись в мечтах в далекое прошлое:

Огромные колеса,
Высокий облучок.

Я стал чуть-чуть смелее.
Качнул ее. И вот
К Петру на ассамблею
Она меня везет.

(«Карета», с. 167)

А может и мечтать о будущем – о путешествии на Луну, об управлении луноходом и т. д. («Луноход»).

Юный мечтатель старается все свои фантазии запечатлеть в собственных рисунках. И тогда бурный полет фантазии сопрягается с особенностью натуры конкретного ребенка. Не только героические свершения, но и мир вокруг предстает удивительным, таинственным, прекрасным и достойным того, чтобы его запечатлеть («Альбом для рисования»). Берестову удалось показать именно творческий процесс, идущий от души маленького художника, который не всегда и не во всем может подчиниться указке взрослого. Так, на уроке рисования помимо необходимого задания реализуется еще и потребность души:

Учитель положил на стол морковку.
Раскрыл альбом прилежный ученик...
Штриховку на морковку наносил,
И все ж явились рядышком с морковкой
Два зайца, пароход, солдат с винтовкой...

(«Урок рисования», с. 161)

Яркие, живые, красивые эмоции вызывает у героя Берестова чувство первой любви. Как правило, поэт воспроизводит первое, робкое, но необычайно сильное чувство. Герой преображается – гордый, эгоистичный одиночка превращается в трогательно-заботливого парнишку, готового нести понравившейся девочке портфель, чертить ее имя, любоваться своей мечтой. Любовь окрыляет человека, дает мощный положительный заряд. Причем вопреки установившейся традиции чувство взаимной симпатии у героев Берестова может возникнуть и в семь лет, и в десять, и в двенадцать. И мудрый поэт ничего зазорного в этом не видит – наоборот, такой эмоциональный всплеск преображает ребенка, делает его выше и чище. Поэту интересно проследить именно начальную стадию, зарождение чувства и показать, как меняется маленький человек, впервые почувствовав себя взрослеющим («Первое свидание», «Руки твоей прикосновенье», «Любимое имя», «Вдвоем»).

Есть в поэзии Берестова одна особая тема – тема собственного детства, которое пришлось на годы Отечественной войны. Личные воспоминания и переживания стали предметом поэтических раздумий о жизни, детстве, счастье. Только спустя много лет приходит

ощущение хрупкого счастья от общения с отцом в последние мирные дни («Проснувшись, подхожу к отцу...»). Сильна боль уже взрослого поэта об убитом на фронте двоюродном брате («Костик»), о бесчинствах входящих в деревни, села и города фашистов («Рассказ очевидца»), о ташкентской эвакуации. Но гораздо ценнее непосредственные впечатления подростка – очевидца грозных военных событий («Отцу», «Сиротская зима», «Школа» и т. д.).

Таким образом, лирический герой поэзии Берестова, хоть и не всегда автобиографичен, но эмоционально, морально и духовно близок поэту. Это, как правило, возвышенный герой. Он не всегда идеален во всем, он не оторван от реальной жизни и даже переживает те же болезни роста, что и обычный ребенок. Но лирический герой поэзии В. Берестова способен повести за собой, явить нравственный идеал и предложить читателю образец правильного решения сложной проблемы. Это настоящий мальчишка – добрый, смелый, мужественный. Таким образом, герой Берестова явно романтизирован. А саму поэзию В. Д. Берестова в целом можно охарактеризовать как игровую, философскую, лирико-романтическую.

Во второй половине 1950-х гг. пришли и другие художники, вписавшие свои страницы в детскую поэзию. Так, **Екатерина Васильевна Серова** (род. в 1919 г.) ориентирует свою поэзию на любителей и ценителей природы. Она предлагает внимательно присмотреться к цветку, кустику, деревцу, послушать тишину леса, увидеть оригинальные «портреты» деревьев и цветов, почувствовать вкус земляники. Сфокусированность ее поэзии на изображении растительного мира, олицетворение природы, боль за варварское, хищническое, потребительское отношение к ней заставляют вспомнить о традициях опального в 1950-е гг. Есенина. В эпоху грандиозного покорения природных стихий не всегда вписывается камерный, нежный голос детского поэта, призывающий к бережному отношению к каждой травинке. Но искренность поэта, ее любовь к детям, доступный им язык, интересный познавательный материал, легкая дидактика делают поэзию Серовой востребованной в дошкольной аудитории.

У коллеги Серовой **Ивана Ивановича Демьянова** (1914–1991) иная творческая манера. Его задача – в оригинальной игровой форме донести до маленького адресата азы нравственности. Истоком поэзии И. Демьянова можно назвать игровой фольклор – скороговорки, потешки, перевертыши, небылицы. Звонкая, преимущественно смежная рифма, фантастический сюжет, четкий ритм, яркая образность и преобладание хореического стиха сближают произведения Демьянова с народной основой и одновременно делают востребованным в детской аудитории. Поэт легко может заставить кита ехать на базар на окуне,

запряженном в сани («Рыбы в страхе охают...») или злую щуку вместо ершей съесть две еловые шишки («Невкусные ерши»).

Интересной фигурой оказался и **Яков Лазаревич Аким** (род. в 1923 г.). Его поэзия очень личностна и лирична, но одновременно и дидактична и психологична. Поэт создает неприглядные портреты жадины, сладкоежки, неумейки, ленивца («Где ложка?», «Жадина», «Неумейка», «Митины каникулы» и т. д.) Но может понять и раскрыть душу творческой натуры («Художник»), показать страдание одинокого человека, нуждающегося в общении с другом («Друг», «Пишу тебе письмо», «Твой друг» и т. д.), воспроизвести определенное эмоциональное состояние («В школу», «Грибной лес», «Первый снег»).

Главной темой творчества Акима становится тема дружбы. Герои способны преодолеть самые тяжелые препятствия, чтобы только встретиться с другом. На роль друга пробуются разные персонажи – ровесник героя, учитель, родитель, даже веселый чиж или лев. В особых случаях сам герой становится другом себе («Полдень»). Не избегает поэт и сложностей – дружба может быть и мнимой, и корыстной («В нашем классе ученица...»).

Особые отношения складываются в семье. Ребенок ценит доверие к себе, отношение к нему как к равному. Это не только возвышает героя в собственных глазах, но и воспитывает ответственность у него за других членов семьи («Мужчина в доме»).

Немаловажной задачей считает Аким воспитание духовности и творческого начала в ребенке. Маленький человечек может помечтать, лежа в траве и глядя на облака. Волшебное воображение маленького фантазера способно не только увидеть разные предметы в проплывающих облаках («Облака», «Облако»)¹, но и мысленно покорять космические просторы («Звезда», «Луна» и т. д.).

Аким редко изображает коллектив, он отдает предпочтение личности, поэтому его герои так запоминаемы и узнаваемы.

Чуть позже, в конце 1960-х гг. в детскую поэзию приходит новая плеяда художников со свежим, оригинальным и внимательным взглядом на мир и на жизнь. Наивно-детское восприятие мира позволяет **Ирине Михайловне Пивоваровой** (1939–1986) создать мудрые по своей природе произведения. Она умеет сложное сделать простым, очевидным и понятным даже маленькому ребенку. Поучительный характер и легкий дидактизм ее поэзии не прямолинейны – они преподнесены исподволь и ненавязчиво, что особенно важно для детской аудитории.

Яркая образность, пластичность стиха, оригинальный фантастико-реалистический взгляд на мир, нестандартность мышления характерны для детской поэзии **Романа** (Роальда) **Семеновича Сефа** (род. в 1931 г.).

¹ Традиция В. Маяковского.

Парадоксальность мышления, трагикомичность восприятия мира, абсурд отличают поэзию **Олега Евгеньевича Григорьева** (1943–1992) как для взрослых, так и для детей. Его детские стихи остроумны и оригинальны. В основе его детской поэзии – лексическая интеллектуальная игра, основанная, как правило, на полисемии слов, или жонглирование прямым и переносным значениями слов.

Лингвистическая игра лежит и в основе текстов **Генриха Вениаминовича Сапгира** (1928–1999). Неожиданно, ярко и эпатажно делал Сапгир свои первые шаги в литературе. Он выступал прямым наследником футуристов и обэриутов и активно начал использовать в своем творчестве и словесные повторы, и ассоциативную игру словом, и абсурд. Все это не вписывалось в официальную литературную тенденцию, поэтому Генрих Сапгир становится у истоков самиздатской литературы. Официально Сапгир реализуется как детский поэт и драматург. Необходимость подчиниться строгим правилам времени способствовала рождению детского поэта, тем более, что сама детская натура благодарно откликалась на разного рода эксперименты со словом. Сам Сапгир воспринимал свой уход в литературу для детей как вынужденный и случайный. Основой же своего творчества сам Сапгир считал «взрослые» вещи. Хотя, как утверждал Виктор Кривулин, творчество Сапгира разнопланово и многомерно: «У Сапгира было много ролей, по крайней мере, несколько различных литературных масок: официальный детский поэт и драматург, подпольный стихотворец-авангардист... сюрреалист, использовавший при создании поэтических текстов опыт современной живописи и киномонтажа, неоклассик, отважившийся “перебелить” дневники Пушкина, визионер-метафизик, озабоченный возвышенными поисками Бога путем поэзии, автор издательских считалок, речевок, вошедших в фольклор»¹.

Сапгир как детский поэт необычайно востребован. Он интересен и для малышей, и для их родителей, воспитателей – логопедов и учителей – недаром его произведения прочно вошли в «Буквари», «Азбуки», пособия по развитию речи и логопедическую литературу. Его непосредственным адресатом становится прежде всего дошкольник и младший школьник, то есть тот возраст, который активно развивает речевой аппарат, учится основам словообразования, воспринимает словоформы как занимательную игрушку. Однако и взрослому читателю такая поэзия небезынтересна. Оригинальный философский подтекст, приглашение к диалогу, к сотворчеству завоевывают поклонников и во взрослой аудитории. К примеру, Сапгир поднимает проблему

¹ *Кривулин В.* Голос и пауза Генриха Сапгира // Сапгир Г. *Лето с ангелами.* М., 2000. С. 6.

противоречивости и неоднозначности человеческой природы («Из разных половин»). Размышление на тему о силе воздействия эстетических категорий красоты и безобразного на человека выливается в остроумное стихотворение «Людоед и принцесса, или Все наоборот». Характерно, что и красота, и безобразное приводят к одинаковым результатам. Поэт предлагает каждому читателю прикоснуться к чудесному, увидеть за обыденной рутинной нечто яркое, красочное, необычное («Крокодил и петух», «Про красную мышь и зеленую лошадь», «Удивительный день», «Нарисованное солнце» и т. д.).

Богатые новыми именами 1960-е гг. помогли состояться как детскому поэту **Эмме Эфраимовне Мошковской** (1926–1981). В 1962 г. вышел первый сборник Мошковской «Дядя Шар», а в детскую литературу пришел одаренный автор со своим любимым героем и детским взглядом на вещи. Ее герой – открытый миру человек, жизнерадостный и веселый, активно познающий окружающую его реальность. Он с раннего утра в хорошем настроении, и готов петь о своем счастье. Все вокруг вызывает у него только положительные эмоции («Я пою»). Детство воспринято как самая счастливая пора в жизни человека («Сто ребят – детский сад»). Мошковская делает ставку на активного, «деятельного» ребенка, недаром поэт использует в изобилии глаголы и глагольные формы в своих стихах. Герой поэзии Мошковской наслаждается простором и свободой («Надо мною столько неба...»), он готов взмыть в небо и достать до облака на качелях («Я до облака хочу!») Ему сродни веселый ветер, играющий с бельем, висющим на веревке («Знаменитый акробат»). Герой открыт для всех и гостеприимен, он не может выстроить крепкие двери и высокие стены (символические образы!), главное для него – построить крылечко, «чтобы каждый войти к нему мог» («Жил на свете один человечек»). Такая натура оказывается максимально приближенной к природе. Ребенок понимает самую суть природы – она живая и гармоничная, в ней источник радости и счастья. Природа у Мошковской олицетворена. Возникает образ мудрого доброго Дедушки Дерева («Дедушка Дерево»). По своей природе этот образ восходит к мифологическому образу Дерева, а также здесь возникает ассоциация с образами Деда, Хозяина, Хранителя. Герой поэзии Мошковской может поприветствовать Лес как друга, пожав его «кленовую ладошку» («Здравствуй, Лес!»), можно услышать и целый лесной оркестр («Лесной оркестр»). Мошковской удалось доходчиво и толково определить задачу человека – увидеть природную красоту и помочь ее сохранить. Бережное отношение к каждой букашке должно быть в крови у каждого человека, даже самого маленького. Ребенок радуется, что сумел отдернуть ногу и не раздавить веселого живого кузнечика («Кузнечик»).

Лирический герой поэзии Мошковской любознателен, это исследователь нового и интересного, он любит путешествовать и мечтать, будь то цыпленок («Цыпленок шел в куд-кудаки»), поезд («Поезд и его мама»), взрослый человек («Я провожала папу») или ребенок («Я был на счастливом острове...»), «Впередсмотрящий», «В электричке» и т. д.).

Поэт выделяет ребенка, умеющего понять другое существо, посочувствовать ему («Говорящая кукушка»), восхищается благородством малыша, сумевшего взять вину кошки за разбитую вазочку и тем самым отвести беду от своего любимца («Вазочка и бабушка»).

Мошковской близок герой-фантазер, смелый и решительный ребенок, первооткрыватель и исследователь. Она приветствует и того, кто готов преодолеть себя даже в мелочах («Митина песня», «Митя-сам», «Не буду бояться», и др.), но не терпит врунов, жадюг и лодырей («Таблица умножения», «Язык и уши», «Жадина», «Как кувшин по воду ходил» и т. д.). Вообще дидактизм органично входит в произведения Мошковской. Она острожно, но твердо корректирует поведение некоторых персонажей, дает четкие нравственно-общественные ориентиры и исправляет наиболее распространенные ошибки.

И, наконец, 1960-е гг. ввели в детскую литературу удивительного и трогательного автора – поэта, писателя, драматурга **Ирину Петровну Токмакову** (род. в 1929 г.). Ее обращение к миру детства было неслучайным. Она воспитана в атмосфере любви, нежности к детям, заботы о них, боли за их непростые судьбы и даже борьбы за их жизнь. Мать будущей поэтессы была представителем самой гуманной профессии – детским врачом, а ее должность – директор приемника-распределителя для сирот – заставляла всю семью сталкиваться с постоянным детским горем, неблагополучием и поисками выхода из самых драматических ситуаций. Первотолчком непосредственно к написанию произведений для детей стало собственное счастливое материнство. Выпускница романо-германского отделения филологического факультета МГУ, И. Токмакова сначала выступила в роли переводчика шведских детских песенок, а уже потом – самостоятельным оригинальным автором.

Как и А. Барто, С. Маршак и др., И. Токмакова адресует свои произведения разным возрастным категориям. Самым младшим ее слушателем может быть даже младенец. Именно малышам адресованы нежные, певучие колыбельные песенки, насыщенные аллитерациями и ассонансами («Баиньки», «Сонный слон», «Где спит рыбка», «Усни-трава»), динамичные, информативные пестушки («Тили-тили», «Аист», «Десять птичек – стайка» и др.), задорные заклички («Зернышко», «Дождик»), полные языковой игры скороговорки, считалки, потешки («Невпопад», «Медведь», «Скороговорка», «Лягушки», «Дождик» и

Литература для детей и юношества второй половины XX в.

т. д.) Автор продолжает лучшие традиции фольклора и своих предшественников и создает удивительно теплые, мелодичные, нежные стихи. Довольно активно используются характерные элементы поэтики фольклора: постоянные эпитеты, определенная лексика, частотное употребление уменьшительно-ласкательных суффиксов -ушк-, -иньк-, -очк- и т. д., повторы, звукоподражания, подхваты, преимущественное употребление хорей и т. д.

На более старший дошкольный и младший школьный возраст рассчитаны произведения с четким развернутым сюжетом, усложненными переживаниями лирического героя, ярко выраженной его позицией. И. Токмакова в лучших традициях советской детской литературы первой половины XX в. изображает необычайно широкую палитру чувств маленького персонажа – это и радость, и грусть, и восхищение красотой, и сочувствие, и обида, и множество других эмоций, которые характеризуют чуткого, легкоранимого, отзывчивого, эмоционального ребенка. Особые чувства испытывает малыш к окружающему миру, он видит его красочность и яркость, он воспринимает природный мир как живой организм, а себя как неотъемлемую часть живой природы. Именно это и воспринимается ребенком как необычайное счастье:

Радость – если солнце светит,
Если в небе месяц есть...
Только радостные слышат
Песню ветра с высоты.
Как тихонько травы дышат,
Как в лугах звенят цветы.
Только тот, кто сильно любит,
Верит в светлую мечту,
Не испортит, не погубит
В этом мире красоту¹.

(«Радость»)

Автор осторожно проводит ребенка по ожившему лесу, запечатлевая краски, звуки, запахи в сознании малыша («Ходит солнышко по кругу», «В зимнем лесу», «Летним утром» и др.). В повестях «Счастливо, Ивушкин», «И настанет веселое утро» природа не только оживлена, но и персонифицирована. Это же явление характерно и для лирики («Что ореховый куст сказал зайчонку», «Разговор синицы и дят-

¹ Токмакова И. Избранное. Стихи, сказки и повести. М., 2004. С. 25. Далее стихотворения И. Токмаковой цитируются по этому изданию с указанием страницы.

ла», «Разговор лютика и жучка» и т. д.). Каждое дерево, животное, куст обладают индивидуальным характером, манерой поведения, внешностью («Яблонька», «Рябина», «Дуб», «Котятка» и др.). Именно на этих примерах ребенок учится внимать живой природе, понимать ее, любить и беречь. Маленький ребенок уже понимает, что искусственная елочка более уместна на новогоднем празднике, так как радость и удовольствие она приносит те же, что и настоящая, зато живая елка остается в лесу и не гибнет («Живи, елочка!») Ребенок готов сопереживать всему живому – плакучей иве («Ива»), дрожащей от холода осинке («Осинка»), бродячей бездомной кошке («Ничья кошка»). Но апофеозом накала страстей можно считать стихотворение «Я слышал!», где звучит откровенная враждебность по отношению к человеку, который «застрелил лосиху». Ребенок оказывается выше и чище взрослых. Они, понимая, что совершили неблагоприятный поступок, пытаются его скрыть от ребенка. Не взрослый, а именно ребенок достраивает логическую цепочку и переживает не только за убитую лосиху, но и за оставшегося беспомощным и беззащитным лосенка:

Теперь лосенка губастого
Кто ж в лесу накормит?

(«Я слышал!», с. 52)

Токмакова видит своей задачей не только пробудить в маленьком человечке любовь к живому, милосердие и сострадание, но и научить его бескорыстно и от чистого сердца проявлять «чувства добрые», совершать благородные поступки. Так, в повести «Счастливо, Ивушкин!» осуждается равнодушие и непостоянство легкомысленного ветерка Развигора и, наоборот, искреннее желание лошадки Луши и Ивушкина помочь чужой беде и спасти лосенка Люсика воспринимается как естественное и единственно верное.

Природа – та живительная и животворящая сила, которая помогает человеку выстоять в беде и несчастьях, даже если этот человек совсем маленький. Не новые чудесные игрушки: заводной катер, тягач, кран игрушечный и мяч – помогают ребенку справиться с болезнью, а единение с природой, воспоминания о ласковой серой живой лошадке («Мне грустно»).

Если взаимоотношения ребенка и природного мира вполне гармоничны, то человеческий мир, особенно взрослый, таит в себе много дисгармоничного. Взрослый человек может быть злым и агрессивным, как убийца лосенка Тарасов, равнодушным, как соседка, не позволившая взять в дом несчастную кошку («Ничья кошка»), необязательным («Жду»), несправедливым («Ну зачем?»). Причем любой, даже самый незначительный с точки зрения взрослого поступок спо-

собен вызвать бурную реакцию у ребенка. Мальчик не может принять и понять условности и компромиссы старших, он наивен и чист, поэтому так остро воспринимает любую несправедливость – будь то наказание за несовершенный поступок («Ну зачем?») или удивление от невыполненного обещания («Жду»).

Ребенок и взрослый могут разговаривать на разных языках. Для малыша важным, долгожданным и просто необходимым приобретением является «песик-хвост, четыре лапки» («Купите собаку») или любое другое живое существо:

Купим клетку, чирика
И котенка Рыжика...
И сестренку, и братишку
Я у мамы попрошу.

У родителей же совершенно другие представления о жизни:

Мы ковер сначала купим,
Люстру, лампу,
Мебель, бра...

(«Новая квартира», с. 30)

Но писательница встает на позиции ребенка и убедительно показывает, что если жить так расчетливо, в суете и спешке, в делах и коврах, то обстановка в семье будет угнетающей. В сказочной повести «И настанет веселое утро» создан метафорический образ хмурцов, которые поселяются в квартире и портят жизнь своим хозяевам. Противостоять им может только яркое, светлое положительное начало, воплощенное в образе девочки-звезды Аи. Обращение к неомифу помогает автору расставить четкие нравственные акценты. Так, наглядно и доступно для детского сознания Токмакова проводит важную философскую мысль о преимуществе открытости, доброты, естественности и искренности, которые уходят в прошлое и сохраняются только в памяти стариков. Современность сопоставлена с трудным, голодным, но необычайно светлым периодом, который обозначен подетски непосредственно «сразупоследвойны». Та общая радость, эйфория от победы в страшной войне окрашивает и отношения людей, простые и немудреные, но необычайно искренние и добрые.

Современность меняет людей, красота уступает место роскоши и материальному благополучию. Но вместе с тем утрачивается и гармония человеческих отношений, вместо радости и веселья в семье царят недовольство и скандалы. Только память о прошлом, раскрепощение чувств могут восстановить добрые отношения. Именно о такой гармонии мечтает ребенок, которому уютно и хорошо рядом с

любящими его и друг друга родственниками. Ребенок нуждается в общении со взрослыми, никакой телевизор не может заменить мудрой бабушкиной сказки («Бабушкина сказка»). А малыш, даже умеющий читать, с удовольствием слушает мамино чтение, наслаждается непосредственным общением с ней («Почитай мне, мама!»).

Особую область творчества Токмаковой являет собой психолого-дидактический материал. В стихотворной и прозаической формах писательница остроумно знакомит ребенка с законами и правилами русского языка и математики. Цикл стихов «Из уроков Мудрослова» помогает младшим школьникам освоить азы грамматики русского языка. Основные трудности, с которыми обычно сталкивается каждый ученик, благодаря запоминающимся текстам, занимательным сюжетам, точной рифмовке обычно легко преодолеваются. Весьма актуальным до сих пор дидактическим материалом являются сказочные повести И. Токмаковой об Але и Антоне. За довольно немудреной схемой (ребята чудесным образом проникают в соответствующий учебник и последовательно знакомятся с буквами, цифрами и правилами словоупотребления) скрываются необычайно широкие художественно-педагогические возможности. Ребенок не просто знакомится, к примеру, с русским и английским алфавитом, но и выполняет попутно разного рода задания, тренирующие руку, развивающие логическое мышление и другие способности маленького читателя. Современное обучение младшего школьника в своей основе игровое, поэтому такой материал становится очень актуальным и востребованным со стороны родителей и педагогов. А его занимательность, яркая образность, индивидуализация характеров персонажей, высокий художественный уровень оказываются привлекательными для ребенка. Так, легко, в игре малыш знакомится с русским и английским алфавитами («Аля, Кляксич и буква “А”», «Аля, мистер Блот и буква “Z”»), учит немудреные стихотворения, поет песенки на английском языке, расширяет свой лексический запас и т. д. С помощью повести «Может, ноль не виноват?» ребенок осваивает два основных правила арифметики – сложение и вычитание, учится применять их в пределах первого десятка. Но самую главную свою задачу Токмакова видит не в том, чтобы научить ребенка чтению и счету, а в привитии азов нравственной культуры, духовности, доброты, в умении почувствовать боль другого и помочь в беде (повести «Ростик и Кеша», «Маруся еще вернется», «И настанет веселое утро»). Автор пытается воспитать в читателе чуткого, тонкого человека, доверяющего самым близким своим людям – родителям («Счастливо, Ивушкин!»). Мягко и умно писательница раскрывает все эмоционально-духовные возможности малыша, раскрепощает его положительные чувства, заставляет

его по-новому взглянуть на окружающий мир и близких родных («Ростик и Кеша», «Маруся еще вернется», «Сосны шумят»). В этом заключен высокий гуманистический смысл произведений И. Токмаковой и их востребованность в современном обществе.

1970–1980-е гг. были более скромными по части открытия новых имен. В этот период в основном работают те, кто начал возделывать поэтическую ниву ранее. А появившиеся художники поддерживают уже ставшую классической традицию игрового стиха. На поэтическое творчество для детей оказало влияние и то, что в эти годы школьная и даже дошкольная педагогика стала активнее ориентироваться на игровые формы обучения.

В основе творчества **Александра Александровича Шибачева** (1923–1979) – интересный диалог с ребенком, предметом которого становится полисемия в русском языке. И лирический герой, и сам ребенок-адресат познают секрет «разных несуразностей»: почему у сосульки такое многообещающее название, почему «платок ползет», «часы идут», а молоко вообще убежало. Кто и как может играть (солнце лучами, кошка клубком, папа на трубе, а мама на сцене). Как можно «перевести» на наш язык грачиный крик, как может норка спрятаться в норке, и чем каша овсянка отличается от одноименной птички. **Вадим Александрович Левин** (род. в 1933 г.) приходит к маленькому читателю с каскадом забавных стихов, звучной рифмовкой, запоминающимися образами. Он мастерски использует остроумную стилизацию под английскую народную поэзию с ее парадоксом, словесной игрой, усложненным синтаксисом («Зеленая история о Джонни и пони», «История о Джонатане Билле», «Мистер Сноу», «Мистер Квакли и мистер Крякли» и др.). Таким образом, парадокс, неожиданный финал, легкость стиха характерны для всего творчества в целом.

Отношения между ребенком и взрослым интересуют **Сергея Анатольевича Махотина** (род. в 1953 г.), петербургского поэта и редактора детских радиопередач. Психологически точны и выверены авторские наблюдения над героями.

Художник очень внимательно присматривается к своим персонажам, подмечает даже малейшие нюансы поведения. Более того, он очень осторожно и тонко высказывает свое авторское отношение к тому или иному детскому поступку, даже если стихотворение написано от лица ребенка. Так, уже первый житейский опыт подсказывает малышу, что за разбитой чашкой следует наказание, несмотря на то, что у взрослых посуда бьется к счастью («Приметы»). Взрослые чадами способны обсуждать, на кого похоже любимое чадо, но стоит ему совершить какую-нибудь неловкость, как все задаются вопросом: «В кого ты такой неуклюжий?!» («В кого я такой?»). И в то же время

родители и малыш безгранично любят друг друга, стараются доставить друг другу радость. Сын хочет продлить маме праздник и даже девятого марта маленький джентльмен окружает ее заботой («Девятое марта»). Родители все готовы сделать, чтобы сытно накормить ребенка: мама становится синичкой, дед – электричкой, а бабушка – лошадкой («Завтрак»).

Такие житейские зарисовки и психологические рисунки составляют поэтические сборники С. Махотина «Здравствуй, день!» (1985); «Старшая группа» (1988), «В кого я такой?» (2003) и др.

Одним из самых жизнерадостных поэтов этого периода стал **Михаил Давыдович Яснов** (род. в 1946 г.). Он появился в детской литературе в 1972 г. с книжкой с говорящим названием «Лекарство от зевоты» и сразу окутал своего маленького читателя целым спектром ярких, светлых, радостных чувств. Его поэзия отличается особой ритмичностью, звонкой богатой точной рифмовкой, невероятным оптимизмом, обилием восклицаний. Его герой открыт для всего мира и во всем стремится увидеть положительное начало. Собственный приход в этот мир мыслится героем как величайшее чудо мира («Песенка про самого себя»). Веселый ребенок уже с самого утра бодр, энергичен, оптимистически настроен. Даже скучное одевание он готов превратить в забавную игру, в которую они играют вместе с мамой («Утренняя песенка»).

Художник не уходит и от проблем, имеющих у каждого ребенка. Но его «горести-печалести» прекрасны своей трогательностью и простодушием: сломался карандаш, вылез из банки и «не поймался» жук, лопнул шарик, наколовшись на листик алоэ («Горести-печалести»). Драматично и одиночество героя, которому некому доверить свою беду кроме плюшевого «медведика». Но в целом поэзия Яснова отличается оптимизмом и жизнелюбием.

Несколько выделяется из общего литературного процесса творчество **Виктора Владимировича Лунина** (род. в 1945 г.). Он явился продолжателем лучших традиций К. И. Чуковского, обэриутов, С. Я. Маршака, А. Л. Барто. Для творчества этого поэта характерна установка на воспроизведение чрезвычайно богатого детского воображения. Его герои – мечтатели и озорники, проказники и фантазеры. Их воображение поистине волшебное. Не готовые игрушки привлекают героев Лунина, а то, что может стать лишь исходным материалом для игры. Поэт делает абсолютно верный педагогический шаг – он акцентирует внимание на творческой личности, которая не нуждается в готовых решениях и ответах, а находится в постоянном поиске, генерирует оригинальные идеи, стимулируя развитие собственного воображения. Такой ребенок способен увидеть живого барашка в морской волне

Литература для детей и юношества второй половины XX в.

(«Барашек»), различных зверят на обоях спальни («Что я вижу»), маленького слона в облике комара («Комар»), готов даже с помощью желтенького стеклышка превратить хмурый день в солнечный и ясный («Стеклышко»).

Музыка, звуки льющейся мелодии могут пробудить в сознании ребенка сюжетные картинки и яркие образы («Музыка»). Да и сам ребенок-герой все пространство вокруг себя ощущает как сказочное и чудесное («Весь дом волшебный у меня...»).

Он умеет слушать тишину и достраивать в своем воображении различные зрительные образы на основе услышанного звукового ряда («Тишина»), ясно представить жизнь мышиного семейства («Дом под крыльцом»), помечтать о том, что будет, если в городской квартире поселится слон («Как хорошо!») и т. д. Это самодостаточный ребенок, которому не скучно с самим собой, но он может быть и заводилой в ребячьем коллективе. Духовная жизнь такого персонажа необычайно насыщена и богата. Он весь в игре, в идеях, в противоречиях:

Живет во мне семь я –
Целая семья.
Когда один говорит: «Да»,
Второй говорит «Нет»,
Третий – дает совет,
Четвертый – спит,
Пятый – мух считает,
Шестой – седьмого ожидает,
А седьмой – рассказывает сказку¹.

(«Семь я»)

Ему ничего не стоит перевоплотиться в какое-нибудь животное или даже предмет и воспринять это как увлекательную ассоциативную игру («Целыми днями»).

Однако даже самая интересная игра в представлении ребенка дистанцирована от обычной жизни. Он никогда не променяет игру на вкусный ужин. Перевоплощение ребенка и его выход из игрового образа происходит мгновенно и на глазах у читателя:

Я мчусь.
Я – скорый поезд.
Пыхчу я –
Чух-чух-чух.
От скорости,
От скорости

¹ Лунин В. В. Любимые стихи. М., 1997. С. 107.

Захватывает дух...
Я еду в край далекий
(На кухню еду я)...
Я скорость замедляю.
Окончена игра.
Мне ужинать,
Мне ужинать,
Мне ужинать пора¹.

(«Я – поезд»)

Герой поэзии В. Лунина – самостоятельная личность, обустривающая пространство вокруг себя по своему вкусу и желанию. В чем-то этот ребенок эгоцентричен и даже эгоистичен, но с ним явно не соскучишься. В одном из своих стихотворений поэт оригинально определяет суть такого персонажа, как тарарам. У него фантастический темперамент, его энергии можно только позавидовать, за короткий срок он успевает переделать множество «нужных» дел:

К нам приехал
ТАРАРАМ!..
Сразу,
Сразу
Начались его проказы.
Книжки все
Поразбросал,
Стенки все
Поисписал,
Стул забросил на окошко,
В холодильник сунул кошку,
Спрятал бабушкины тапки,
В суп, для вкуса,
Сунул тряпки...²

(«Тарарам»)

Разностопный хорей, перечислительная интонация, обилие однородных членов предложения, разного рода параллелизмы придают известную подвижность стиху, а все вместе создают веселый калейдоскоп событий, отражающий тип поведения маленького любознательного непоседы.

Для Лунина характерен и более пристальный взгляд на ребенка, психологическая коррекция этого взгляда в зависимости от пола и

¹ Лунин В. В. Указ. соч. С. 15.

² Там же. С. 25.

возраста ребенка. Поэт пишет произведения, интересующие и отражающие особенности характера как девочек, так и мальчиков. Его героини такие же непоседы и шалуньи, как и мальчуганы, им ничего не стоит разбросать свою одежду, заляпать пол краской, разбить посуду («Про Лену») или с ног до головы испачкаться в сметане («Сметанопад»), но только девочка может ощутить радость от общения с кошкой, увидеть ее красоту и нежность («Радость»), воспринять живую лошадку как великое чудо («Я видела чудо»), а также предпочесть живой подарок – кошку – всем скучным игрушкам и даже сладостям («Подарки»). Стиль поведения мальчика иной – даже в случае с той же кошкой – он стремится защитить ее, оградить он всех обидчиков («Записка»), он весь в движении, в игре, его интересует прежде всего техника. И даже не смущает героя то, что после его игры стиральная машина, пылесос, полотер «задымились и совсем остановились» («Будущий летчик»), но и он может поступить нестандартно.

В 1970-е гг. приходит в детскую (и не только в детскую!) поэзию **Юнна Пинхусовна (Петровна) Мориц** (род. в 1937 г.). Трудное военное время, тяжелый физический недуг, особенности речевого развития маленькой Юнны существенно ограничивали круг ее общения в детстве. Это способствовало развитию творческих способностей, фантазии, а также определяло мотивы ее будущей поэзии. Поэзия Ю. Мориц, адресованная взрослым, стала хорошо известна в 1960-е гг. и вполне вписалась в общий гуманистический тон эпохи. Детская поэзия появилась позже и тоже привлекла своей гуманистической направленностью. Поэт пытается показать, как грустно и плохо быть одиноким, забытым и брошенным. Герои с удовольствием общаются друг с другом («Большой секрет для маленькой компании»), ищут друзей и близких. Даже собаке хорошо только тогда, когда она не одна, о ней заботятся, ее любят («Огромный собачий секрет»). И наоборот, сиротство вызывает лишь агрессию и злобу.

Поэтесса может войти в роль маленького, незаметного пони, которому очень хочется быть таким же важным и значительным, как «конь по имени Пират», и принять участие в параде. И лишь в последней строфе опосредованно проявляется позиция автора – надо уметь «подогнуть ноги», приблизиться к тому, кто нуждается во внимании и заботе («Пони»), хотя в стихотворении звучит и легкий юмор – на параде, в торжественной обстановке нелепо и смешно будут смотреться генералы, сидящие на пони в неудобной позе.

Юнна Мориц выводит в своих стихах оригинальную творческую личность, не похожую на остальных. Она не подчиняется общепринятым законам и не сомневается в своих творческих способностях («Большой секрет для маленькой компании...», «Вот летит птичка» и

т. д.). Лирический герой поэзии Мориц добр, находчив, открыт миру. Он готов подарить радость любому, кто встретится на его пути («Ежик резиновый»).

Веселый жизнерадостный персонаж может в обыкновенной кляксе увидеть неожиданные и интересные картины – кота с хвостом, реку с мостом, чудака с чудачкой и т. д. («Замечательная клякса»). Он боится причинить зло кому-нибудь, погубить живую природу («В очках и без очков»).

Радость и хорошее настроение – естественное состояние такого героя. Весело и оригинально познает ребенок мир. Детская любознательность помогает освоить и приручить все вокруг. Маленький почемучка радуется тому, что и другие могут так же открывать для себя окружающую действительность («Это очень интересно...»).

Дети, птицы, вообще все живые существа собираются там, где весело и интересно. Даже опасность не страшна тем, кто любит порезвиться («Попрыгать-поиграть»). Поэт любит выстраивать яркий, красочный хоровод, заставляя вслед за Чуковским все вокруг вертеться, кружиться и лететь кувырком. Целая сказочная процессия отправляется праздновать пятилетие маленькой девочки («На бал к Марусе!»). Причем это шествие весьма напоминает движение героев сказки К. Чуковского «Тараканище»:

Кролик на кроликовых коньках,
Король на короликовых коньках,
Тролли на тролликовых коньках...
И клоуны в солнечных облаках
Вниз колпаками идут на руках...
И скачет петух – на козе он верхом!
И топает слон за козой с петухом...¹

(«На бал к Марусе!»)

Такое веселое движение возможно лишь в детском возрасте и с детским восприятием окружающего. Поэтому так ценен маленький пони, который знает дорогу в детство («Любимый пони»). Таким человеком, сохранившим в себе творческое воображение ребенка, мобильность и радость от веселой игры, становится сама поэтесса – Юнна Мориц. Она активно использует игровую традицию своих предшественников и вырабатывает собственные приемы в поэзии для детей. Ее излюбленным приемом является использование акростиха («Хохотанец», «Туман в сметане», «Это – я!», «Курица» и др.). Смело и оригинально трансформирует Ю. Мориц традиционные жанры –

¹ Мориц Ю. Большой секрет для маленькой компании. М., 2005. С. 29.

загадку, считалку, чистоговорку и скороговорку («Хохотанец», «Двадцать ног», «Вот летит птичка», «Курица» и т. д.). Активно использует поэтесса и фольклорный перевертыш («Крыша ехала домой», «Портрет, написанный ногой», «Хохотальная путаница» и др.). Даже традиционно взрослый жанр – частушку – Мориц поставила на службу детям («Хохотальная путаница»).

Словотворчество, используемое Мориц, восходит к футуристической традиции и отвечает потребностям и интересам ребенка («Песенка совы по имени Дуся»).

Таким образом, поэзию Юнны Мориц отличает понятная для ребенка точная рифма, четкость ритма, большой лексический запас, хотя, как и Чуковский, Мориц предпочитает существительные и глаголы, поэтому ее поэзия так динамична. Активно использует детский поэт и словесную игру, богатейшие возможности русского языка. Не проходит она и мимо современных тенденций – в ее поэзии много реминисценций и автореминисценций («Один большой пират», «Коза»), можно найти даже элементы центона («Туман в сметане»).

Поэзия 1990–2000-х гг. характеризуется прежде всего усилением игрового начала, парадокса, нонсенса. Стираются видимые четкие границы между детской и взрослой поэзией. Даже детская лирика нарочито многоадресна. Эксперимент со словом, упражнения в остроумии, заведомый алогизм привлекают к такой поэзии различные возрастные категории, причем их диапазон становится необычайно широким. Так, «Вредными советами» Г. Остера зачитывались и малыши, и подростки, и студенчество, и даже вполне взрослые и солидные люди.

Еще одним принципиальным отличием поэзии (и шире – литературы в целом) рубежа XX–XXI вв. становится ее полная деидеологизация. Существенно ослабляется и дидактическая составляющая детской поэзии. Классическое содержание тоже в общем и целом уходит в прошлое. Поэзия для детей этого периода зафиксировала переосмысление и разрушение прежних стереотипов и канонов. Литература не просто их игнорировала, но и осмеяла.

Прежнее серьезное отношение к тексту тоже не срабатывает. Зримая яркая картинка, воспроизведенная в детском стихе, весьма условна и гиперболизирована. Характерно, что ребенок с интересом и удовольствием воспринимает эту условность и принимает ее. Реализация метафор, апелляция к воображению, игра ритмом, рифмой, словом, даже жанром выходят на первый план и становятся некой самоцелью художников.

Новое поколение поэтов, чей расцвет пришелся на 1990–2000-е гг., представляют **Марина Яковлевна Бородинская** (род. в 1954 г.), **Гри-**

горий Бенцианович Остер (род. в 1947 г.), **Тим Собакин** (наст. фамилия, имя и отчество – Иванов Андрей Викторович, род. в 1958 г.) и др.

Наиболее ярко, живо и оригинально все тенденции проявились в творчестве **Андрея Алексеевича Усачева** (род. в 1958 г.), которому удалась важная вещь – органично вписаться в круг любимых поэтов детей, стать для них интересным и значимым. Этот художник соединил в себе несколько амплуа – поэт, прозаик, сказочник, драматург, оригинальный воспитатель, авторитетный читатель. Приход в детскую литературу А. Усачева (первый сборник «Очень странный разговор» вышел в 1991 г.) совпал с перестройкой, а порой и ломкой многих стереотипов. Кроме того, в литературу хлынул поток ранее запрещенных произведений. На гребне волны возвращенной литературы весьма современно смотрелся автор, продолжающий и творчески переосмысляющий лучшие традиции русского детского авангарда.

А. Усачев смело использовал стилизацию под детскую манеру речи. Ему ничего не стоит в традициях Чуковского создать оригинальные неологизмы (шкатулка – штукалка, блинчики – глинички, а огромный ботинок – Ботин и т. д.) На игре внутренней формой слова могут выстраиваться даже целые стихотворения («Леталка»).

Словесная игра, восходящая к творчеству обэриутов, подчинена у А. Усачева конкретной задаче – весело, остроумно и оригинально показать ребенку широкие возможности русского языка, его синонимическое богатство, полисемию и т. д. Перевертыш, абсурд, прямая цитация известных произведений дают автору возможность предложить адресату оригинальную, излюбленную ребенком словесную игру: «Синхрофазотрон», «Пузово», «Щетки», «Паповоз» и т. д.

В отличие от своих предшественников А. Усачев дидактические задачи сводит к минимуму и напрямую связывает с развлекательной функцией. У Усачева практически нет прямых нравственно-дидактических сентенций, навязываемых ребенку-читателю.

Остроумно переосмысляет Усачев и хорошо знакомые даже маленькому адресату сказочные сюжеты. Так, по типу сказки «Теремок» создана сказочная история «Живот-животок», где вместо традиционных персонажей появляются представители хлебо-булочного царства: Пышка-Ватрушка, Плюшка-Пампушка, Коржик-Без-Рук-Без-Ножек, Куличик-Из-Муки-И-Яичек, Пирог – Горячий Бок и даже Торт-Тортище-Слоеный-Бочище, которых с удовольствием съедает голодный животик, за исключением последнего.

Следуя за фольклором и детской классикой, особенно за произведениями Б. Заходера, Усачев создает целый ряд считалок на любой вкус: «Когда сова ложится спать?», «Считалка для ворон», «Куриная считалка», «Астрономическая считалка» и т. д.

Оригинальностью и остроумием отличаются загадки и песенки А. Усачева. Мир вокруг рассмотрен с непривычного ракурса: у пастушка, играющего на маленьком рожке, не семь нот, как у всех, а восемь. Восьмой стала новая, но такая необходимая в стаде нота «му» («Восьмая нота му»). А в том, что расстроился рояль, виновата мышка, живущая внутри инструмента и напевающая на разные лады свое «тра-ля, ля-ля» («Веселая мышка»). В арсенале Усачева есть и «Пыльная песенка», и «Шуршащая песенка», и «Жужжащая», и даже «Косолапая».

И все же осторожно в творчество А. Усачева входят проблемы обучения ребенка и усвоения им необходимых общечеловеческих ценностей и норм. Так, правила перехода проезжей части продублированы пять раз, но не в виде нудных наставлений, а как живые уроки птиц и зверей («Дорожная песня»), что усваивается ребенком гораздо лучше.

Вообще А. Усачев довольно активно старается использовать всегда востребуемые учебно-дидактические разработки школьных тем. Скучная таблица умножения гораздо лучше усваивается читателями Усачева. Четкий ритмический рисунок, звонкая точная рифма, оригинальные образы-картинки делают заучивание веселым и быстрым:

В пирог вонзилась пара вилок:
Два на четыре – восемь дырок...
Повстречался с раком краб:
Дважды шесть – двенадцать лап¹.
(«Таблица умножения в стихах»)

Обыгрывание идиоматических выражений, дифференциация близких понятий, знакомство с русским алфавитом представлено в творчестве А. Усачева с такой легкостью, живостью и профессионализмом, что это воспринимается читателями разных возрастных групп как нужная, интересная и добротная литература.

Таким образом, современная детская поэзия наследует лучшие традиции своих предшественников, но находит свое решение актуальных для сегодняшнего времени вопросов. Эта поэзия преимущественно игровая, поэтому она уходит от прямых социально-нравственных категорий и дает ребенку ощущение праздника и бесконфликтности бытия. Создается особая атмосфера детской игры и увлечений, отделяющая ребенка от гораздо более суровой реальности, замыкающая его в особом мире детства и отчасти делающая его неприспособленным к взрослой жизни.

¹ Усачев А. Таблица умножения в стихах // Усачев А. Умная собачка Соня. Стихи и сказки. – М.: Пушкинская библиотека: Астрель: АСТ, 2005. – С. 231

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Тенденции развития детской поэзии второй половины XX в.
2. Роль элементов неobarocko в поэзии для детей конца XX – начала XXI вв.
3. Типология игровой поэзии в детской литературе второй половины XX в.

Литература:

1. *Александров В. П.* Сквозь призму детства. М., 1988.
2. *Карпов А.* Введение в жизнь // Детская литература. Сб. статей. М., 1990.
3. *Климов В.* Детство – и есть судьба: К поэтике сдвинутой литературы // Детская литература. 1992. №5–6.
4. *Марченко Л.* Приглашение к игре. О творчестве Б. Заходера // Детская литература. 1988. №12.
5. *Орлицкий Ю.* Генрих Сапгир как поэт «лианозовской школы» // НЛО. 1993. №5.
6. *Павлова Н.* Лирика детства: Некоторые проблемы поэзии. М., 1987.
7. *Приходько В.* Поэт разговаривает с детьми. М., 1980.
8. *Приходько В.* Чистый звонкий голос // Дошкольное воспитание. 1990. №9.
9. *Рассадин С.* Серьезные игры // Детская литература. 1989. №2.
10. *Соложенкина С.* Какие они? О поэзии молодых // Детская литература. 1989. №3.
11. *Харламова Р.* Абсурд – это смешно! // Детская литература. 1991. №6.

Глава II
Проза

Во второй половине XX в. в прозе как для взрослых, так и для детей и подростков намечается серьезная коррекция. Ребенок должен не столько ориентироваться в общественно-политической ситуации, не только быть представителем определенной общественной организации (октябренок, пионер, комсомолец), быть частью какого-либо коллектива – класса, звена, отряда, звездочки и т. д. От него требуется совершенно иное – быть чутким, добрым, внимательным, но и сохранить обаяние детства, неотъемлемой частью которого являются и шалость, и озорство, и «болезни роста». Авторский интерес отходит от явлений социальных к решению проблем нравственно-психологических. Именно поэтому основным героем становится не «среднестатистический» идеальный или антиидеальный ребенок, а личность, индивидуальность со сложным внутренним миром, с очень непростыми взаимоотношениями с близкими людьми. По сравнению с предшествующей литературой в произведениях второй половины XX в. существенно сужен круг общения героев. Это преимущественно семья (отсюда и многие проблемы, связанные с этой темой), ограниченный круг друзей-единомышленников и холодный, неудобный окружающий мир, который, впрочем, может быть освоен и принят

героями как прекрасный и светлый, но только благодаря его, личностному участию.

Героев этого периода больше интересуют процессы, происходящие в их сознании, чем внешние факторы. Внутренний мир, самоактуализация и самоидентификация занимает даже небольших по возрасту детей, чьи внутренние резервы направлены на самопознание и воспитание собственного характера.

Еще одним важным фактором, характеризующим обновление сознания героя, можно считать тотальную урбанизацию. Городской ребенок второй половины XX в. по-иному смотрит на мир, жизнь и себя самого, чем его предшественник, на которого так мегаполис не давил. Нынешний герой уже не в состоянии так просто понять, что такое естественная смена поколений, что представляет собой родовое гнездо, уже нет той близости к природе, какая была раньше. Возникает иной менталитет даже у маленького человека.

§1. Природоведческая литература

Под особым углом повернулась природоведческая книга. Вторая половина XX в. для природоведческой детской литературы началась с ухода великих творцов детской книги – В. Бианки, М. Пришвина, Е. Чарушина, К. Паустовского и др. Уходили в прошлое целый пласт литературы, целая философия взаимоотношений человека и природного мира. На смену шло новое поколение как читателей, так и писателей, со своими взглядами, проблемами, интересами, типом мышления. Уже не объяснять те или иные знакомые ребенку явления требовалось от писателей, а вводить малыша в теперь уже незнакомый и далекий для него мир леса, поля, луга; художественными средствами передать красоту и величие всего этого, не всегда доступного городскому ребенку. Кроме того, профессионалы-ученые, «бывалые люди» в общем и целом уступают дорогу профессионалам-писателям. Но все же сохранилось главное, что детская природоведческая литература унаследовала от предшественников, – бережное, чуткое и нежное отношение к живой природе. Особо оговорена роль человека. Он не столько неотъемлемая часть природного космоса, сколько представитель иного мира. Его задача теперь сведена к наблюдению и сохранению уникальности природы. Сакральности у природы уже нет. Всем правит человек – от него напрямую зависит благополучие и целостность природы. Но несмотря на новизну эта литература оказывается приверженной к уже сложившимся в первой половине века литературным традициям.

Ближе всего к классическим образцам подошел **Николай Иванович Сладков** (1920–1996), который представлял особую ленинградско-петербургскую литературную школу и являлся непосредственным учеником В. В. Бианки и продолжателем его традиций. Так, в подражание главному труду В. Бианки в детской литературе («Лесная газета») Н. Сладков выпустил «Подводную газету» (1966). Это было развитие методов и способов подачи материала, разработанных В. Бианки. Традиции учителя продолжены и в охотничьих рассказах – наблюдениях над жизнью, повадками и привычками лесных обитателей. (Первые охотничьи рассказы объединены в сборник «Серебряный хвост», 1953). «Охотничья» тема и у Сладкова решена в сходном со своими предшественниками ключе. 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. 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, бронзой, пурпуром. Жар-птица, да и только»¹ («Фазаний букет»). Любование красотой птицы усиливает драматический момент убийства, но Сладкову удается смягчить трагизм, переведя рассказ из бытовой плоскости в научную. Фазан интересен с биологической точки зрения: его размеры, окрас, меню одинаково важны и для интересующегося природой ребенка, и для биолога-исследователя. Писатель ведет с ребенком-читателем скрытый диалог, выступает в роли мудрого, опытного, знающего экскурсовода по знакомым и одновременно незнакомым местам. Основное место действия рассказов и сказок Сладкова – лес средней полосы России. Но это знакомое ребенку пространство наполнено у художника столькими тайнами и загадками, что вызывает неослабевающий интерес к жизни лесных обитателей и учит очень бережному отношению к природе. Принцип сопоставления образа жизни птиц и зверей – а именно они становятся главными героями рассказов Сладкова – и образа жизни человека помогает сделать близким и понятным рассказ о знакомом незнакомце.

¹ Сладков Н. Бежал ежик по дорожке: Рассказы и сказки. М., 2005. С. 8.

Рассказы и сказки Сладкова выстроены по одному общему принципу – в центре повествования – ситуация, которая содержит интригу, загадку. Обрамляет рассказ интересная информация, проникнутая личностным авторским участием, опирающаяся на обширные и глубокие познания жизни животного мира. В произведениях часто присутствует развязка, приоткрывающая завесу над тайной. Интересные сведения получены не простым информативным способом, а почти детективным методом. Следовательно, они хорошо запоминаются и остаются в памяти ребенка надолго.

Для создания объемной красочной картинки писатель использует яркую образность, апеллирует к народной и литературной традициям, живописует сочным языком, передающим не только различные интонации авторской речи, но и особенности речи персонажей. Поражает точность и оригинальность передачи речи животного. Сладков широко использует звукоподражания: синичка лопочет «вин-тик, вин-тик», кулик – «ули-и-ит», а певчий дрозд щебечет звонко «фи-лип, фи-лип». Глаголы тоже помогают понять своеобразие индивидуального голоса персонажей: цикада трещит, лиска тьявкает, потерявшийся медвежонок жалобно скулит, рявкает медведица, оляпка льет звонкую песенку, как ручеек, и т. д. Сладков описывает также привычки, повадки, стереотипы поведения необычайно живо, метко и натуралистически точно. Закадычные друзья-воробьи Чив и Чирик в преддверии весны устраивают веселую драку. Строгая мамаша-медведица может отшлепать своего непослушного малыша – дать ему хорошую затрещину, а уставшая пеночка в состоянии проучить своих подросших птенцов и выманить их из гнезда. Красочные портреты нарисованы индивидуальными мазками, раскрывающими не только биологические особенности каждой породы животного, но и создают неповторимые и незабываемые характеры той или иной особи.

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.

На эту же читательскую аудиторию рассчитаны рассказы и сказки **Эдуарда Юрьевича Шима** (наст. фамилия – Шмидт, род. в 1930 г.). Правда, Шим пишет и для более старшего возраста, но уже в жанре повести: «Весенние хлопоты» (1964); «Рассказы прошлого лета» (1968); «Ребята с нашего двора» (1976) и т. д.

Однако лучшие его произведения адресованы старшему дошкольному и младшему школьному возрасту. В основе его рассказов – уди-

вительная и в то же время вполне обыденная жизнь леса. Задача человека – 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 и выпуклую образную картину, населенную необычайно характерными персонажами: любопытной метличкой-поденкой, непослушными мышатами, сбжавшими от мамы; ловким рыболовом-медведем и т. д. Как и В. Бианки, Шим заинтересовывает ребенка новой информацией, интересным поворотом сюжета, яркостью красок, но всегда остается некоторая недосказанность, что вызывает заинтересованность адресата и стимулирует развитие воображения ребенка.

Нередки в рассказах Шима философские идеи и стройные логические выводы. Герои Шима делятся с его адресатом умозаключениями о круговороте жизни в природе («Снег и Кисличка»), о месте каждого живого существа («Цветной венок»), о цене жестокой неосторожности («Белый хвостик») и т. д. И все же автор предпочитает не преподносить готовые выводы, а подвести читателя к этому, поэтому явное авторское присутствие сведено к минимуму. Шим виртуозно использует ролевое письмо и предоставляет героям возможность высказать свои взгляды напрямую, поэтому в рассказах Э. Шима есть много сюжетов, написанных от «лица» его персонажей («Приключения зайца», «Весна», «Слепой дождик» и т. д.).

Несколько иной творческой манеры придерживается **Георгий Алексеевич Скребицкий** (1903–1964), который начал писать в довольно солидном возрасте и вышел на литературную арену в середине 1940-х гг. Первой книгой для детей стало произведение «Остров белых птиц» (1942), а первый сборник рассказов «Простофили и храбрецы» вышел в 1944 г. В литературу пришла яркая творческая личность, но это был не профессиональный писатель, а биолог-орнитолог, поэтому и становится жизнь птиц одной из ведущих тем этого автора.

Продолжая традиции М. М. Пришвина, Г. 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 пропу-

щено через сознание художника, поэтому произведения Скребницкого сопрягают интимную струю личных воспоминаний, наблюдений и впечатлений с эмоционально поданными пейзажными зарисовками. Писателю одинаково успешно удастся изобразить и пейзаж, и живой «портрет» какого-нибудь обитателя леса, а также передать психологическое состояние героя-человека. Скребницкому 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»¹ («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»² («На пороге весны»). Прием сравнения, игра красок, контрасты создают необычайно впечатляющий кадр.

Еще одной основной особенностью образной системы Скребницкого является явная романтизация характеров. Главным героем у писателя становится человек – через призму его восприятия изображается природа. Он главное действующее лицо в природном мире, от него многое зависит – с чем он выйдет к в общем-то беззащитному зверю – с ружьем, агрессией, жаждой крови и смерти или лаской и добротой, заботой, с фотоаппаратом, кистью и холстом с красками.

Все персонажи Скребницкого по натуре романтики-исследователи, мечтающие изучить новое и неизвестное, постичь некоторые тайны природы, получить натуралистическо-биологический опыт. Это и автобиографический герой, и художник, и охотник, и даже дети-путешественники. Даже конфликт в произведениях Скребницкого носит романтический характер и пытается подсказать юному читателю определенный взгляд на жизнь вообще и роль человека в природном мире в частности.

¹ Скребницкий Г. Неведомые тропы. М., 2002. С. 76–77.

² Там же. С. 46.

В 1960–1970-е гг. стали выходить и небольшие книжки для младших и средних школьников **Александра Сергеевича Баркова**. В центре его внимания проблемы взаимоотношений между человеком и природным миром. Причем человек уже не является «царем природы». Это понимают даже маленькие персонажи Баркова – дошколята. Человеческие возможности весьма ограничены. Ребенок выражает эту мысль по-детски наивно и оригинально: «А вот утопить солнышко (в луже – *О. Л.*) никто не может!»¹ («Про Вову, Бычка и Солнце»). Автор полностью солидарен со своим героем. Он отводит человеку весьма четкую роль – наблюдателя, исследователя, помощника, наставника молодых. Но никак не разрушителя и убийцы. Гневно обрушивается писатель на тех, кто разоряет птичьи гнезда, кто способен хитро подманить и подло убить доверчивую птицу и т. д. Наоборот, человек может и должен, к примеру, выходить попавшее в беду животное-сироту, выкормить выпавшего из гнезда птенца и т. д. Как тонкий психолог, Барков способен понять и живо и точно описать чувства не только животного, но и человека. Образная система Баркова весьма своеобразна. Это и умудренный жизненным опытом старик, щедро делящийся советами с молодежью, и молодой чуткий любитель природы, и тонко и остро чувствующий многие нюансы мальчишка, только наполняющий свою жизненную копилку бесценными крупичками первого опыта общения с природой. Живописны и психологически точны «портреты» представителей природного мира и отряда пернатых.

Вообще рассказы Баркова представляют собой забавные и интересные события и ситуации, изложенные лаконично, оригинально и живо. Причем описаны не жизнь леса или луга, а именно события, произошедшие с тем или иным персонажем-человеком, пропущенные через сознание и воспроизведенные им самим. Исповедальность и автобиографизм – важные составляющие произведений Баркова, написанные, как правило, от первого лица. Хронотоп произведений Баркова предельно конкретен, локализован, индивидуален. География пространства произведений Баркова – Москва и ее окрестности, а также Сибирь, то есть места, близкие и дорогие автору. Временной пласт тоже не так разнообразен: настоящее героев, их минувшее детство и отрочество, детство родителей и т. д. В наши дни произведения Баркова почти забыты, они не переиздаются и потеряли своего читателя, однако тема, поднятая автором, оказывается весьма своевременной и актуальной.

Природоведческую тематику не обошел своим вниманием писатель-психолог, знаток детской и шире – человеческой – души **Юрий**

¹ Барков А. Мои друзья. М., 1976. С. 207.

Яковлевич Яковлев (1922–1996). Он всю жизнь сопротивлялся любым стандартам и нормам, признавая один критерий – нравственный. В этом плане весьма показательны традиции А. И. Куприна, который тоже отводит человеку центральное место, а тот уже подчиняет себе животный мир. Но и самому животному Куприн не отказывает в наличии оригинальной жизненной философии, своей выстраданной позиции. Яковлеву тоже важно соединить две позиции – человека и животного, и объединить их общим критерием – нравственностью. Нравственность, по Яковлеву, меряется добротой и отзывчивостью по отношению к тому, кто в данный момент в этом остро нуждается. Это может быть заболевший пожилой человек, фронтовик («Мальчик с коньками»), а может быть и животное – собака, медвежонок или даже носорог. «Собачья» тема у Яковлева ведущая в природоведческих произведениях. Известны публицистические статьи, очерки, выступления Яковлева, где поднята тема защиты, охраны этих животных, любви к ним. Это автоматически облагораживает самого человека, делает его добрее и сердечнее. Любовь к животным – своеобразный камертон человеческой души: «Только плохие люди морщатся при виде кошки и замахиваются палкой на собаку. А когда у человека бьется сильное и доброе сердце, он будет дружить с собакой, или пустит в банку с водой красивых рыбок, или смастерит голубятню»¹ («Я иду за носорогом»). Гораздо важнее, что Коста заботится о чужих собаках, спасает от гибели тех, чьи хозяева либо прикованы к постели, либо погибли, либо бросили животное на произвол судьбы, а не то, что он зевает на уроках или молчит. Коста выделен среди одноклассников и детьми, и учителями как молчун и нелюдим. Автор же увидел его благородство, чуткость, доброту («Багульник»). Жека сердечнее и нежнее мамы, которая рубит все начинания и желания сына («Только через мой труп!»; «Даже не мечтай!»). Его мечта – собака – благородна и возвышенна. Она способна изменить даже суровую маму, которая изначально видит в собаке только «шерсть, грязь, вонь... разгрызенные ботинки и визитные карточки на полу» («У человека должна быть собака»). И все же у писателя дети искреннее и чище взрослых, они более чутки к другому, способны почувствовать боль и проявить участие. Большинство взрослых утратили все эти чудесные качества, забыли детство, а ребенок живым участием готов исправить эту ошибку. Таким образом, природная тематика тесно сопряжена в произведениях Ю. Яковлева с нравственно-психологическим критерием, что окрашивает эту литературу в легкие дидактические тона.

¹ Яковлев Ю. Я иду за носорогом. М., 2003. С. 89.

Природоведческая тематика приобрела оригинальное звучание в творчестве **Святослава Владимировича Сахарнова** (род. в 1923 г.). Безумно влюбленный в море, профессиональный моряк, долгое время служивший во флоте, Сахарнов и основной темой своих сочинений делает жизнь моря. Обитатели морских глубин предстают перед маленьким читателем во всей красе: особенности характера, типы поведения, взаимоотношения с друзьями и врагами – основа творений Сахарнова, которые несут мощный познавательный импульс, энциклопедические сведения, выстраивают яркую характерологию. Однако для автора также важен и человек, особенно представитель самой смелой и благородной, с его точки зрения, профессии – моряк. Писатель делает зарисовки из жизни моряков, рассказывает об устройстве кораблей и лодок, обращается к истории создания морских судов. У Сахарнова особый адресат – это мальчишка, которого привлекают рассказы об устройстве самых необычных корабельных приборов, веселят морские анекдоты, заинтересовывают «басни» морского волка.

Читателю обоих полов привлекает творчество **Геннадия Яковлевича Снегирева** (род. в 1933 г.), мастера короткого рассказа-зарисовки об интересных эпизодах из жизни прежде всего человека. Удивительные и запоминающиеся встречи героев с меньшими братьями легли в основу рассказов Снегирева. Автора привлекают самые разные природные ареалы. И средняя полоса России, и Средняя Азия, и Арктическое побережье, и Алтайский край одинаково знакомы и близки писателю. Он приглашает своего читателя в занимательное и познавательное путешествие. Более того, автору удалось изобразить собственный процесс познания того или иного непознаваемого явления. К примеру, как построена бобровая хатка или почему дикобразу легко обмануть охотников («Умный дикобраз», «Бобровая хатка»), в чем своеобразии жизни пингвинов («Про пингвинов») или рыб («Пинагор») и т. д.

В этом плане несколько особняком стоит книга **Наталии Юрьевны Дуровой** (1934–2007) «Дом на колесах», где автор повествует не о свободной и дикой природе, куда человек мог заглянуть только со стороны, а о сознательном приручении животных, о работе по их воспитанию и дрессировке. В этом Н. Дурова продолжает литературные традиции, начатые ее известным предком – Владимиром Дуровым, – эстетически закрепляющие принципиально новый метод воздействия на животных – безболевого. Уходит изначальный сакральный взгляд на животное, утрачиваются сказочная и басенная характерология. Остается лишь внимательный взгляд «старшего брата», более развитого и разумного, на несознательного представителя природного мира, который требует коррекции и участия человека.

Как и Владимир Дуров, Наталья Дурова делится с маленьким читателем, потенциальным зрителем театра дедушки Дурова, впечатлениями от общения с животными. Ее рассказы очень эмоциональны и автобиографичны. Однако из своего богатейшего циркового опыта она выбирает только те случаи и ситуации, которые наиболее точно отражают особенности ее характера, в основе которого – любовь ко всему живому, жалость к беззащитному существу, забота о ближнем, доброта и милосердие к окружающему – будь то человек или животное. Сама дрессировщица, прекрасно знающая законы природы, не может примириться с тем, что красивый косуленок, сломавший ножку, станет живым завтраком для питона. Ее урок милосердия, представленный образно, играет важную воспитательную роль – дает ребенку верную модель поведения («Как появилась у меня звериная семья»).

Воспроизведены и занимательные, полные комизма ситуации, происходившие с повествователем и ее питомцами. К примеру, знаменитая история о живой лисьей горжетке, которую одевала на шею дрессировщица, приходя в гостиничный номер («Усыновление продолжается»).

С любовью и теплотой пишет Дурова о своих подопечных. Однако не скрывает она и необычайных трудностей дрессуры, показывая изнаночную сторону тех красивых номеров, которые ребенок видит на арене. Дурова раскрывает даже некоторые цирковые секреты, побуждая адресата если не заняться дрессурой, то внимательно присматриваться к поведению «братьев меньших», учиться наблюдать и любить животных. Ясна и убедительна позиция Дуровой-дрессировщицы и человека: «...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 дедушки Дурова: “Забавляя – поучать!”»¹ («Урок труда»).

Полные, достоверные научные сведения о живых существах представлены занимательно, живо и убедительно в книгах **Игоря Ивановича Акимушкина** (род. в 1929 г.). Писатель и профессиональный биолог борются в одном человеке, поэтому его произведения всегда сопрягают научно-документальный материал и его художественное воплощение. Большинство изданий И. Акимушкина содержат уникальные энциклопедические сведения о поведении животных (к примеру, «Проблемы этологии»), о взаимосвязи человека и животного мира, всех сфер природного космоса («Невидимые нити природы»). Писатель и ученый учит наблюдать, ставить эксперименты, любить

¹ Дурова Наталья. Дом на колесах. Рассказы. М., 2004. С. 83.

родную природу, которая на глазах становится знакомой, понятной и удивительно близкой.

Таким образом, природоведческая книга второй половины XX в. наследует традиции прежде всего первой половины века, но все больше отдаляется от фольклора. Литература о природе данного периода идет за литературно-философской гуманистической традицией. Роль человека четко 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 выше и рассудочнее их. Это уже не тот богочеловек, который перебрасывал реки, покорял и изменял природу, но он покровительствует ей, берет ее под свой патронаж. Это уже человек второй половины века – он добр, открыт для природы, бескорыстен по отношению к ней. Его задача – изучить и сохранить ее, а не изменить все вокруг. Человек отказывается от функции творца, но остается мудрым наставником всего живого. Покровительственное отношение к природе остается. Не так легко сойти с пьедестала, на который человека поставила атеистическая эпоха прежних лет, но шаг вниз определенно сделан.

Развивающе-познавательная литература не ограничивается природоведческой тематикой. Правда, беднее выглядит собственно производственная литература, очень актуальная в детской литературе первой половины XX в. Но эта тема частично переосмыслена в сказочной и фантастической литературе и предстает перед адресатом в новом оригинальном облике. Если говорить непосредственно о развивающей литературе, то она наиболее интенсивно начала появляться с 1990-х гг. и имеет практические цели – подготовить ребенка к школе, дать необходимый багаж знаний определенному детскому возрасту – младшему дошкольному, предшкольному и младшему и среднему школьному. Такого рода литература берет истоки в русской литературе XVI–XVII вв. Прообразом современных «читариков-буквариков» и азбук становится «Азбука» Ивана Федорова (1574), книги учебного характера Симеона Полоцкого, Кариона Истомина и др. А непосредственными предшественниками обучающей литературы для дошкольника и младшего школьника оказываются «Азбука» (1872) и «Новая азбука» (1874), «Книга для чтения» (1875) Л. Н. Толстого, «Детский мир» (1861) и «Родное слово» (1864) К. Д. Ушинского. В 1990–2000-х гг. эти произведения начинают активно переиздаваться в переработанном виде, а отдельные произведения, как и раньше, входят в учебные пособия для школ. Такая литература выполняет не только сугубо практическую цель – привить ребенку начальные навыки чтения и письма, но и более масштабные задачи – воспитать вкус к хо-

рошей литературе, удовлетворить познавательные потребности маленьких почемучек, приучить ребенка к простейшему анализу текста, то есть умению понимать прочитанное. Современная обучающая книга, взяв чисто педагогические задачи, утратила главное – художественное наполнение текста. Эксплуатируются известные литературные сюжеты и образы (Буратино, Карлсон, Чиполлино, Самоделкин и др.) для того, чтобы в занимательной форме преподнести ребенку учебный материал. Счастливыми исключениями из этого правила оказываются произведения И. Токмаковой, А. Усачева, Т. Рик, соединившие в себе высокохудожественное начало и важный познавательный момент.

Конец XX – начало XXI вв. – время активного выхода изданий, носящих энциклопедический характер. И это направление стало в детской литературе традиционным, пришедшим как из XVI–XIX вв., так и из первой половины XX столетия. На рубеже XX–XXI вв. выходят различные словари, энциклопедии, справочники. Активно в этом направлении работают издательства «Дрофа», «Олма-Пресс», «Издательский дом “Нева”», даже иностранное издательство – «Белфакс» (Беларусь).

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Сакральное и прозаическое в изображении растительно-животного мира в прозе для детей второй половины XX в.
2. Человек в природном космосе в природоведческой литературе второй половины XX в.

Литература:

1. *Андреева И.* Опыты Геннадия Снегирева (Анализ прозы писателя) // Детская литература. 1986. №8.
2. *Зубарева Е.* Несущие тягу земную. М., 1980.
3. *Петухова А.* «Сказка – несказка» // Детская литература. 1970. №9.
4. *Тимофеева И. Н.* 100 книг вашему ребенку. М., 1987.
5. *Щеглова Е.* Видеть и понимать // О литературе для детей. Сб. статей. Л., 1984. Вып. 27.

§2. Историческая проза

Огромный вклад в развитие духовности ребенка вносит *историческая литература*, представленная иначе, чем ранее, но наследующая традиции предшествующих эпох. В развитии этой темы как нигде более важен идеологический аспект, поэтому можно выделить два этапа в рамках исследуемого периода. Характерным явлением обоих этапов стала попытка более объективно, полно и всесторонне изучить историю прежде всего России с древнейших времен. Можно просле-

дить несколько тенденций. 1950 – начало 1970-х гг. ознаменованы продолжением традиций 1920–1940-х гг. Не так масштабно, но представлена Лениниана в широком смысле этого понятия. Особенно активизировалась эта тематика к 100-летию юбилею со дня рождения В. И. Ульянова (Ленина) в 1970 г. В явном романтическом ключе созданы произведения **Марии Павловны Прилежаевой** (1903–1989) о Ленине. На первый план выходит нравственный аспект – чистота, максимализм, непримиримость с оппонентами делают героя положительно-прекрасным образцом для подражания. Прилежаева подчиняет фактический документальный материал авторской концепции и беллетризует свое повествование. Основным героем становится для Прилежаевой В. И. Ленин («Начало», 1957; «Удивительный день», 1966; «Три недели покоя», 1967; «Жизнь Ленина», 1970), хотя она обращается и к биографиям его соратников, в частности М. И. Калинина («С берегов Медведицы», 1955; «Под северным небом», 1959). Особенности женского характера, поставленного в необычные условия, привлекли **Зою Ивановну Воскресенскую** (1907–1992) в Лениниане. Образ вождя революции представлен преломленным через восприятие его самыми близкими ему людьми – матерью и женой («Сердце матери», 1965; «Надежда», 1971–1978). Женское сердце, женская душа исследованы с общечеловеческих, а не социально-политических позиций. Безусловно, произведения Воскресенской имеют мифопоэтическую основу, возводящую образ матери к прародительнице рода и его хранительнице. Однако есть и жанровые элементы житийной литературы, но в то же время усилен идеологический аспект, представляющий четкие нравственные и политические акценты.

Нельзя не отметить легкость пера у Прилежаевой и Воскресенской, умение подать важный и сложный материал в доступной ребенку форме и вызвать у него интерес – а эти произведения пользовались спросом в детской аудитории.

Примечательно, что сейчас в детской литературе в сходной стилистической манере создаются произведения духовного и просветительского характера. Так, **Валерий Михайлович Воскобойников** (род. в 1939 г.) обращается к биографическому жанру и воссоздает биографии известных людей планеты. Издательство «Оникс» выпустило трехтомник Воскобойникова «Жизнь замечательных детей» (Москва, Оникс, 2006), написанный в основном к 1997 г., беллетризованные биографии таких исторических фигур, как Авиценна, Суворов, Александр II, Македонский, Пушкин, Лермонтов и т. д. Секрет успеха книг – в творческой манере писателя. Акцент сделан на восприятии детских лет того или иного персонажа истории, что максимально близко ребенку-адресату. Доступно и лаконично явлены

ребенку наиболее интересные и яркие моменты биографии каждого героя книги. Автор концентрирует внимание на основных этапах духовного роста своих персонажей, а также на становлении характера в зависимости от того, чем в будущем это лицо будет прославлено. К примеру, в главе «Когда Александр Суворов был маленьким» акцент сделан на увлечении ребенка военными играми, а в случае с Авиценной выделены этапы его обучения наукам. Разговор о будущем великом поэте М. Ю. Лермонтове начинается с умения мальчика рифмовать свои первые фразы. Причем автор даже додумывает за Лермонтова некоторые строки, которые «просто написаны для примера»¹ («Когда Михаил Лермонтов был маленьким»). Таким образом, нарочито усилены будущие профессиональные интересы каждого великого ребенка, явлена цельность натур, стремление к заветной цели с раннего детства, показана роль и воспитания, и личных качеств самого человека в формировании характера каждого персонажа. Правда, автор намеренно упрощает, «облегчает» биографический материал, учитывая воспринимающее сознание.

Вторая половина XX в. необычайно расширяет тематический, временной и географический диапазоны исторических произведений – от древней истории Руси, Китая, Западной Европы до новейшей – событиями Великой Отечественной войны, которая современным ребенком воспринимается как давно завершившийся этап.

После довольно длительного перерыва писателей снова стала интересовать древность. В советский период этот интерес был связан как с патриотической темой, так и с познавательной, выделялись основные тематические пласты – защита рубежей страны от внешнего врага, борьба с врагом, поработившим Русь (особенно выделялся период татаро-монгольского нашествия, что вполне естественно), культурно-исторические вехи, освоение новых земель, что соответствовало государственной политике 1950–1970-х гг. – осваивались целинные земли, активно развивалось строительство в Сибири и на Дальнем Востоке. Так, в романтико-патриотическом ключе написаны произведения **Владислава Анатольевича Бахревского** (род. в 1936 г.) для детей. Именно с детских произведений начал Бахревский осваивать историю и позже стал писать для взрослых. Бахревский выбирает яркие эпизоды русской истории, на которых очень удачно можно показать страницы нашей славы и гордости – присоединение Украины к России («Гетман войска Запорожского», 1984), освоение Сибири Семеном Дежневым («Хождение встреч солнцу», 1967). Воссоздает писатель и образ легендарного разбойника, русского Робина Гуда –

¹ *Воскобойников В. Жизнь замечательных детей. Книга вторая. М., 2006. С. 130.*

Кудеяра («Клад атамана», 1971). Все персонажи Бахревского – и вымышленные, и реальные, и легендарные – явно романтизированы. Это сильные, смелые, яркие личности, возвышающиеся над обществом, способные противостоять обстоятельствам, бросить вызов судьбе и постараться выиграть этот бой с судьбой. В последнее время Бахревский работает над православной книгой, воспроизводящей судьбы русских святых («И светом чудным озарены», 1994). Автор остался верен себе – патриотическая тематика сплетена с исследованием внутреннего мира сильной личности.

В сходной тематической манере создает свои произведения **Сергей Михайлович Голицын** (1909–1989). Особенность его взгляда на историю – панорамно-эстетический, это и взгляд сверху, и изнутри. Писатель умеет видеть и красоту природы, и красоту церквей, но самое главное – красоту труда человека-созидателя. Все его положительные персонажи – творцы, созидатели: это и градостроители, и мастера, возводящие храмы, и князья, собирающие земли вокруг Москвы, и русский народ, выбирающий духовные, нравственные ценности и борющийся за них («Сказание о белых камнях», 1969; «Про бел-горюч камень», 1983; «Сказание о Евпатии Коловрате», 1984; «Сказание о земле Московской», 1991).

К тяжелым страницам русской истории – татаро-монгольскому игу, средневековым войнам и насаждению жесткой государственно-сти, русско-турецким войнам – обращались разные художники. Однако за драматическими событиями скрывался довольно обширный познавательный материал, воспроизводился дух той или иной эпохи. Так, **Бориса Васильевича Изюмского** (1915–1984) интересовала прежде всего самобытность жизни русского человека, его миропонимание и тип мышления. Историческая тематика тесно сплетена в творчестве этого писателя с патриотической, но скорректирована социально-политической. Классовая борьба разных социальных слоев, сопротивление притесняемых слоев делает произведения Б. В. Изюмского социально ангажированными, что не всегда готово принять и усвоить детское сознание. В научно-художественной манере создает свои основные произведения **Анатолий Васильевич Митяев** (род. в 1924 г.) о доблестных страницах русской истории: «Ветры Куликова поля. Рассказы о воинской доблести предков» (1984), «Рассказы о русском флоте» (1989), «Тысяча четыреста восемнадцать дней: Рассказы о битвах и героях Великой Отечественной войны» (1987). И, наконец, в романтико-приключенческом ракурсе развиваются события в произведениях **Лидии Александровны Обуховой** (1922–1991). Экстравагантные характеры, мифологическая основа сюжета, оригинальная фабула воспроизводят события древнерусской истории: до-

киевский и периода Киевской Руси («Доброслава из рода Бусова», 1990; «Званка – сын Добрилы», 1988; «Давным-давно», 1986). Период феодальной раздробленности запечатлен в повестях «Набатное утро» (1978), «Странный князь» (1991).

Особым направлением в развитии исторической литературы можно считать осмысление на художественном уровне исторических вех развития культуры. Это относительно новое явление в исторической литературе, недостаточно развитое в предшествующие периоды в литературе для детей второй половины XX в. начинает поднимать голову, причем не только в биографическом жанре. О создании русского театра для широких слоев населения начала писать **Софья Абрамовна Могилевская** (1903–1981). В своей театральной трилогии («Повесть о кружевнице Насте и великом русском актере Федоре Волкове», 1958; «Крепостные королевы», 1966; «Театр на Арбатской площади», 1971) Могилевская прослеживает историю театра, постепенное его превращение из театра для дворян в театр для всех слоев населения, из театра самодельного в театр профессиональный. Общая культурная ситуация на фоне важных исторических событий привлекли **Льва Владимировича Рубинштейна**, для которого вымышленный герой, частная сюжетная линия важнее и актуальнее ярких общественно значимых событий («Азбука едет по России», 1967; «В садах Лицея», 1969; «Музыка моего сердца», 1970 и др.).

Не только музыка и театр оказались объектами художественного осмысления. **Л. А. Обухова** выпускает для младшего школьника книгу «Избранник» (1989), главным героем которой оказывается отмеченный судьбой М. Ю. Лермонтов. **Наталья Петровна Кончаловская** (1903–1988) обратилась к собственным истокам и создала интересные произведения, прослеживающие историю ее семьи («Дар бесценный», 1964; «Сын земли сибирской», 1960). Суриков и Кончаловский осмыслены не только как великие русские художники, но и как близкие родственники самого автора. Личное и общественное, сливаясь воедино, создают интересное образование, воскрешающее сам процесс творчества, изображающее творческую личность в разных ракурсах.

В самое последнее время весьма активно стала появляться духовная литература, которую условно тоже можно отнести к исторической. Она относится прежде всего к житийному жанру и воспроизводит основные биографические вехи жизни святых, их прижизненные и посмертные подвиги и чудеса.

Однако если говорить об исторической теме в детской литературе в целом, то одним из крупнейших детских исторических прозаиков можно с полным правом назвать **Сергея Петровича Алексева** (род. в 1922 г.). С. Алексеев впервые со времен А. О. Ишимовой сумел вос-

создать непростые, исторически точные и яркие картины русской истории. Профессиональный летчик, Алексеев сначала становится редактором и критиком, потом одним из авторов учебника по истории для 4-го класса, а впоследствии – детским писателем. Адресат его произведений – младший школьник, поэтому тексты С. Алексеева отличает яркая образность, доступность изложения, усиленный дидактизм, занимательность сюжетов. Сергей Алексеев обращается к значительным и поворотным историческим событиям. Его, фронтовика, более всего интересуют страницы истории, освещающие освободительные военные походы русской армии разных времен. Деяния Суворова, Кутузова, Жукова подробно освещены на страницах книг Алексеева. Писатель внимательно присматривается и к деятельности русских царей, выбирая из всего венценосного «иконостаса» две значительные фигуры – Ивана IV и Петра I, как и А. Н. Толстой.

Яркими, крупными мазками создает писатель образы народных бунтарей – Степана Разина, Емельяна Пугачева. В этот ряд поставлены и декабристы.

Однако особое внимание в исторической прозе Алексеева уделено грозным и значительным событиям XX в. – революции, установлению Советской власти, Великой Отечественной войне. Таким образом, узловые события русской истории с XVI в. по вторую половину века XX нашли отражение в алексеевской историографии.

Сергей Алексеев – писатель детский, поэтому он должен заинтересовать своего читателя и обеспечить ему максимальную доступность в восприятии материала. У этого художника есть свои «фирменные» рецепты, позволяющие быть востребованным и у современного ребенка. Специфический авторский взгляд в небольших по объему рассказах-случаях выхватывает конкретное событие, раскрывающее самую суть того или иного исторического явления. Наиболее пронзительным и характеристичным становится обращение писателя к образам детей – они как лакмусовая бумажка отражают и позицию самого художника, и специфику времени, и связывают писателя с героями. Так, глазами маленького мальчонки Мокапки Ракова увидена «казнь дьявола» – сжигание Разиным бумаг из Приказной палаты на площади Астрахани («Страшнее дьявола»). Смерть маленького Никитки Дымова лучше и нагляднее отражает ту страшную цену, которую пришлось заплатить русскому мастерскому при строительстве Санкт-Петербурга. Жесткие условия, строгие порядки, нечеловеческое обращение с людьми воплощены в лаконичном эпизоде:

Вскоре в городе начался голод. Продуктов на осень не запасли, а дороги размокли. Пошли болезни. Стали помирать люди словно мухи.

Пришло время, захворал и Никитка... Всю ночь Силантий не отходил от сына. Утром не пошел на работу. А днем нагрянул в землянку офицер с солдатами... Дал команду, скрутили солдаты Силантию руки, погнали на работу. А когда вернулся, Никитка уже похолодел... Лежит Никитка, не шелохнется. Валяется рядом Никиткина игрушка – солдат с ружьем. Мертв Никитка¹ («Город у моря»).

Беспредел французов на захваченной ими русской земле ярче всего передан через судьбу маленьких «гаврошей» – Тишки и Миньки, которые сбежали от родителей, пережили налет французов да еще и спасли от смерти русского офицера («Тишка и Минька»).

С. Алексеев организует исторический материал разными способами – это может быть повесть или даже роман о вымышленном персонаже-ребенке, чья судьба тесно сплетена с важными историческими событиями России. Единого повествовательного полотна нет, присутствует некоторая отрывочность, недоговоренность. Акцент сделан на наиболее значительных и характерных событиях, но мозаичная на первый взгляд картина складывается в цельное широкоформатное полотно жизни отдельного человека в определенную историческую эпоху («История крепостного мальчика», 1958; «Жизнь и смерть Гришатки Соколова», 1962; «Братишка», 1963 и др.).

Однако наиболее распространенным оказался для Алексеева другой принцип – коротенькие рассказы, объединенные в тематические циклы, что создает цельную и объективную картину определенного исторического периода. Так, Суворов предстает не только гениальным полководцем, мудрым стратегом, добрым наставником, любящим солдат и заботящимся о них с отцовской нежностью, но и деспотичным, жестоким крепостником, думающим более о собственной хозяйской выгоде, чем о судьбах крепостных («Барин», «Невесты» и др.). Выпукло и явно проступают противоречия и в облике Петра I – мудрый труженик-царь, думающий о благе России, талантливый полководец, смелый реализатор гениальных замыслов, но и тиран, самодур, цена человеческой жизни для которого ничтожно мала.

Такого рода противоречия практически исчезают в повествовании о XX в. Там на первый план выступает идеологический принцип, поэтому события революции и гражданской войны представлены односторонне.

И все же, «Сто рассказов из русской истории» объединены принципами народности и патриотизма. Единый принцип организации материала отмечает и батально-военные циклы о Суворове, Кутузове, героях гражданской войны и событиях Великой Отечественной войны. В центре – храбрый, отважный солдат – защитник родной земли.

¹ Алексеев С. Собр. соч. в 3 тт. М., 1982. Т. 1. С. 143.

Он сметлив, смышлен, умен, порой хитер. Его образ корреспондирует с образом русского солдата из бытовой сказки. Однако Алексеев не скрывает от своего адресата тяжести военной жизни. Смерть, кровь входят в повествование для детей, но не это становится главным. Каждый рассказ – маленькая победа над собой, в бою, в жизни. Это шаг в большой победе в той или иной войне. Известные героические личности по-разному предстают в различных исторических циклах. Суворовский авторитет для художника слишком велик, поэтому редкий рассказ обходится без этого исторического лица. Кутузов делит славу со своими сподвижниками – Барклаем, Багратионом и т. д. В большем объеме явлена народная масса, из которой выхвачены отдельные персонажи. А вот в цикле о Великой Отечественной войне лишь изредка упоминается о Сталине, нечасто автор обращается и к образам знаменитых полководцев – Жукова, Рокоссовского, Василевского, Конева. Эта война для него – поистине народная, поэтому главными персонажами становятся простые (именно простые!) солдаты разных национальностей (русские, грузины, татары, армяне, киргизы, туркмены и т. д.). Причем каждый из них – герой-богатырь. Поэтично и романтично повествование об их подвигах. Автор намеренно часто прибегает к ритмизованной прозе, активно включает поэтические элементы в свое повествование – инверсию, параллелизм, перифразу, повторы и т. д.

«Тогда поднялся политрук Фильченков. Увлек матросов вперед в атаку. Вперед на танки пошли герои. Гранаты в руки. Навстречу силе. Навстречу смерти. Навстречу славе. Когда к героям пробилась помощь, бой был закончен. Дымилась танки. Их было десять.

Металл и люди. Возьми бумагу, реши задачу: кто здесь сильнее, за кем победа?

Сегодня в небо под Дуванком граненым шпилем поднялся мрамор. То дань бесстрашным, то дань отважным. И сокол плавно парит над полем. Хранит он небо и сон героев»¹.

(«Рассказы о героическом Севастополе»)

Таким образом, выткано широкоформатное историческое полотно русской истории, где каждая эпоха представляет собой оригинальный и неповторимый узор, яркий медальон, убрать который невозможно, так как нарушится целостная картина.

К сожалению, в самое последнее время в исторической прозе для детей, подростков и юношества наблюдается вакуум. Прежние нравственные идеалы оказались низвергнутыми, а новые рождаются в муках. Создание новых ценностных ориентиров – процесс длитель-

¹ Алексеев С. Указ. соч. Т.3. С. 351.

Литература для детей и юношества второй половины XX в.

ный, трудоемкий и в настоящее время неблагодарный. Идеи патриотизма только начинают появляться вновь, а проникать в сознание юных будут еще нескоро. Литературе для детей (да и взрослой тоже) необходимы молодые современные активные авторы, способные направить ребенка по пути осознания себя гражданином великой страны с величественным, славным, но и трагическим прошлым. И не пафос отрицания должен доминировать в этой литературе, а трезвый, объективный и разумный взгляд на историю России.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. История и современность в произведениях о прошлом для детей.
2. Личность и масса в исторической прозе второй половины XX в.
3. Концепции развития истории в творчестве исторических прозаиков для детей.

Литература:

1. *Акимова А., Акимов В.* Воссоздать лицо времени. Годовой обзор прозы // Детская литература. 1986. №3.
2. *Александрова Л.* Живая связь времен и поколений // Литература в школе. 1986. №2.
3. *Мотяшов И. П.* Избранное. М., 1988.
4. *Мотяшов И. П.* Сергей Алексеев. Очерк творчества. М., 1982.
5. *Оскоцкий В.* Воспитание историей // Книга – детям. М., 1975.

§3. Повесть о детях

На центральное место выдвигается проблема самореализации и самоидентификации ребенком себя в современном ему обществе. Для любого человека, тем более ребенка, очень важной проблемой оказывается проблема адаптации в разных социальных коллективах. Писатели, которые стараются психологически точно зафиксировать проблемы роста ребенка, выделяют (вслед за профессиональными психологами) три важные общественные составляющие социальной жизни ребенка: семья, коллектив сверстников и взаимоотношения со взрослыми. Особое внимание уделяется ребенку, непохожему на других, странному, чудаковатому, который живет в своем мире, создал себе собственные нравственные постулаты и настороженно и с недоверием относится к своим ровесникам, а тем более взрослым. Такой герой ненавидит серость, банальность, будничность. Ему под силу и по плечу что-то великое и выдающееся, но окружающий его мир стандартен и предсказуем, следовательно, неинтересен. 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 ос-

нового детско-подросткового типажа. Приводили его в литературу писатели, самым тесным образом связанные с литературой первой половины XX в. К примеру, **Анатолий Наумович Рыбаков (наст. фамилия – Аронов)** (1911–1999) создает приключенческую дилогию «Кортик» (1948), «Бронзовая птица» (1956). Исторический фон (события гражданской войны, послевоенной действительности, время нэпа) очерчен с позиции социалистической романтики, но главное внимание уделено приключенческому сюжету. На первый план выходят события, связанные с двумя, а то и тремя мальчишками, которые не столько растут и взрослеют, сколько увлеченно разгадывают странные загадки, узнают тайны кортика или бронзовой птицы, ищут клады, ходят в походы, рискуют даже жизнью. Все это происходит на фоне военных событий, тяжелого становления советской власти, борьбы бывших графов за свое имущество и т. д. Каждый из героев-мальчишек обладает своим, особенным характером. Рассудительный и одновременно фонтанирующий идеями Миша, безбашенный Генка, осторожный и начитанный Славка. Всех их объединяет любовь к тайнам, нежелание покоя, подростковая романтика и максимализм. Сходные идеи заявлены и в более позднем цикле повестей о подростках. Выделен главный персонаж – Сергей Крашенинников (Крош) своей бескомпромиссностью, обостренным чувством справедливости, желанием блага ближнему («Приключения Кроша», 1960; «Каникулы Кроша», 1966; «Неизвестный солдат», 1970). Этот персонаж открыт, чист, наивен, но не так прост. Он очень эмоционален и совестлив. Его повешенная ответственность и обостренное чувство правды заставляет его вмешиваться в самые неожиданные предприятия, докапываться до самой сути дела.

Такую же пытливую, гордую и свободолюбивую молодежь рисует Рыбаков в последнем и знаковом цикле о сталинских репрессиях 1930-х гг. Долго и трудно создавался цикл, особенно первый роман «Дети Арбата». Если замысел относится к 1950-м гг. (после XX съезда партии), то сам роман вышел в 1987 г. А вот продолжение не заставило себя ждать: «Тридцать пятый и другие годы» (1988), «Страх» (1990), «Прах и пепел» (1994). В этих произведениях Рыбакову удалось одному из первых осмыслить сталинское время по-новому на художественном уровне, показать атмосферу эпохи, которую все больше и больше пропитывают ложь, ужас, но самое главное – страх. В этих последних произведениях Рыбаков несколько сместил акценты с личности, индивидуальности на общество в целом. Если в ранних произведениях Рыбаков исследовал биографию личности, ее психологию и внутренний мир, то в последних произведениях писателя интересует биография эпохи, психология общества в тесной связи с внутренним миром человека. Причем художника привлекает не толь-

ко светлая юная душа, но и характеры сложные, противоречивые, даже отрицательные. К примеру, в полный рост поднимается чудовищная, зловещая, кровавая фигура Сталина.

Похожую эволюцию можно наблюдать и в творчестве **Альберта Анатольевича Лиханова** (род. в 1935 г.), чьи произведения отличает эмоциональная окрашенность, взволнованность речи, откровенный и равнодушный голос автора-повествователя. В раннем творчестве (к. 1960-х – 1970-е гг.) Лиханов работает над психологическими повестями и романами о подростках («Чистые камушки», 1967; «Обман», 1973; «Теплый дождь», 1968; «Лабиринт», 1970 и др.). В этих произведениях главным героем оказывается подросток. Все повествование построено таким образом, что максимально полно представлена та сложная работа, которая совершается в душе маленького человека. Явлен не столько внутренний мир ребенка, сколько реакция на внешнее воздействие, на внешние раздражители. Пожалуй, впервые так обнажил перед читателем Лиханов нежную душу своего героя, который любит родных, открыт для дружбы и любви. Но эту душу разрушают, терзают, рвут на части те, кто должен быть максимально близок. Главная беда общества и человека в том, что он не может и не хочет найти контакт с ближними и близкими. Доброта и мягкость в данном случае оборачиваются мягкотелостью, нерешительностью и оказываются губительными не только для самого человека, но и для всей семьи. Так, герой повести «Лабиринт» Толик оказывается жертвой семейных ссор и жизненных обстоятельств. Его мать и отец находятся под мощным прессингом деспотичной и властной бабы Шуры, которая буквально разрушила семью дочери и требует от Толика, чтобы он предал отца. В душе одиннадцатилетнего ребенка идет тяжелая работа – вырваться из-под тирании бабки, не обращать внимания на ее побои и издевательства над мамой или предать отца. Лиханов не может доверить ребенку, пусть и не такому маленькому, сделать выбор. Решение принять должны взрослые. В повести «Лабиринт» отец становится наконец-то мужчиной и находит выход для спасения семьи и противостояния деспоту. Уже здесь прозвучит важная для Лиханова мысль об ответственности взрослых не только за сиюминутную жизнь ребенка, но и за все дальнейшее его существование, как и за состояние общества в целом.

В 1980-е гг. произведения Лиханова становятся многотемными и разнопроблемными. Одной из ведущих становится тема военного детства, голодной и тяжелой послевоенной жизни. Но главным испытанием оказывается жить по совести, делать нравственный выбор. Во многом автор опирается на собственные ощущения и впечатления, поэтому проза Лиханова этого периода исповедальна («Голгофа»),

1979; «Последние холода», 1984 и др.). Выделяется здесь та же проблема – ответственности взрослых за детскую судьбу, вне зависимости от времени и эпохи. Героиня повести «Высшая мера» судит себя и своего слабохарактерного сына высшим судом, так как цена благополучия взрослых – детская жизнь. В семье Саши все за всех делала и думала его жена Ирина – жесткая, расчетливая, корыстная дама. Даже ребенок, который родился, был зачат только для того, чтобы молодым дали не однокомнатную, а двухкомнатную квартиру. Хищная природа матери, добивающейся все больших материальных благ, покорность и мягкотелость отца лишили ребенка не только родительской любви, но и смысла существования, даже надежды на любовь родных людей. Вердикт пожилой, умудренной жизненным опытом рассказчицы страшен и суров: «Когда человек не нужен близким, он умирает»¹. Юный Игорь погиб не потому, что на дороге сложилась аварийная ситуация, а потому, что такая ситуация сложилась в его семье. Он оказался не нужен собственным родителям, лишним в этой жизни.

В 1990–2000-е гг. Лиханов разрабатывает тему детского одиночества, а также сиротства и беспризорничества. Материалом служат не вымышленные сюжетные ситуации, а реальная драматичная современность («Никто», 2000; «Сломанная кукла», 2002). Эти произведения пронзительны и трагичны своей суровостью и безысходностью. Страшна вина матери, которая еще в роддоме отказалась от своего ребенка и сломала у него представление о нормальных отношениях в семье и обществе. Неслучайно в финале повести «Никто» звучит щемящий сердце призыв:

Никто не заплачет о мальчике, брошенном матерью... Да и то не горько – сколько их еще, таких...

Ничто в мире не переменит его смерть.

Никогда не повторится его жизнь.

Как жизнь всякого из нас.

Испугайтесь, люди, своей беспощадности!

Не покидайте, матери, детей...²

Не снимает писатель ответственности и с тех матерей, которые воспитывают ребенка в своей семье, но предпочли счастью ребенка собственное, личное. Мама вышла замуж за нового русского и практически променяла любовь дочери на шикарный дом, великолепную машину, беспечную и дорогую жизнь, но за все это надо платить. Платит Маня не сама, расплачиваться вынуждена двенадцатилетняя

¹ Лиханов Альберт. Лабиринт. Высшая мера. – М., 2005. С. 141.

² Лиханов А. Избранное. М., 2002. С. 558.

Мася, которую нельзя купить ни деньгами, ни одеждой, ни шикарной жизнью. Но ее родные люди – бабушка и мама – не остановятся даже перед тем, что отчим насилует Масю, а родные постараются замять скандал и купить решение суда. Им важна не дочь и внучка, а шикарная жизнь, с которой ни в коем случае не хочется расстаться. Надежды на исправление ситуации нет – слишком искорежена психология взрослых, поэтому оба представленных возможных финала не альтернативные (Мася становится любовницей отчима или самоубийство девочки), а однородные – загублена чистая и благородная детская душа, причем самыми родными людьми. Маня-Мария и Мапа-Мария далеко ушли от своей библейской тезки и предали свое дитя («Сломанная кукла»), которое, скорее всего, осталось в глазах родных непонятым и непонятным.

Похожим необычным героем можно считать персонажей прозы **Владимира Карповича Железникова** (род. в 1925 г.). Практически все произведения этого автора – рассказы и повести – написаны от первого лица, что придает прозе Железникова особую искренность и откровенность. Исповедальный характер произведения сопряжен с эмоциональным накалом. Психологически точно и верно удалось передать автору яркую индивидуализацию характеров, богатый внутренний мир персонажей. Вся эмоциональная палитра предстает перед адресатом, благодаря чему вырисовываются непростые и противоречивые натуры. Условно всех положительных героев Железникова можно назвать чудаками. Это чудачество, неординарность скрывает крылатую поэтическую натуру, умеющую любить и жалеть, тонко и остро чувствовать ложь и фальшь. Несколько безалаберный и легкомысленный Борис Збандуто («Чудак из шестого «Б», 1961, и обновленный и дополненный вариант «Жизнь и приключение чудака», 1974) оказывается заботливым и нежным по отношению к первокласснице Наташке. А его обостренное чувство справедливости и желание добра своей маленькой подруге ввергает его в водоворот именно приключений. Борис оказывается причастен к внутрисемейному конфликту между дядей Шурой, Надеждой Васильевной и Наташей. И только отказ от подросткового максимализма, более гибкий взгляд на ситуацию меняет отношение Бориса и к Надежде Васильевне, и к Наташе.

Конфликт между высоким нравственным идеалом и лицемерием, цинизмом современного подростка лежит в основе повести Железникова «Чучело» (1981). Что очень важно, доброта, умение жалеть и сострадать являются неразменной монетой характеров Лены Бессольцевой и ее дедушки, которые не могут примириться с жестокостью и хамством.

Сходный конфликт представлен и в современной повести В. Железникова «Чучуло-2, или Игра мотыльков» (2004). Для Железникова теперь очень важно не только осмыслить характер чудака в новых социальных условиях, но и проанализировать иной тип взаимоотношений между подростком и взрослым, а также среди подросткового коллектива. Железников выбирает в качестве центральной общественной единицы не семью и не сложившийся школьный коллектив, а уличную «тусовку», которая сложилась практически случайно. Центром притяжения разношерстной девчоночьей компании становится любовь-обожание к своему кумиру Косте-Самураю. Железников подробно останавливается на изображении судеб своих героев. Они по сути все чудачки, все выломались из привычного круга и ритма. Они утрачивают даже привычные имена и получают звонкие прозвища – Каланча, Ромашка, Глазастая. Эти девчонки погружены в свой мир, в свои интересы, но трагедия этих людей состоит в том, что их мир оказывается иллюзорным и легко разрушается под воздействием обстоятельств. Их девиз прям и лаконичен: «Мы отстаиваем свободу личности, каждый живет как хочет». Он является по сути вызовом фальшивому и лживому миру взрослых, миру «правильному».

Угроза суда расставляет все по своим местам. Каланча предает своего кумира, Ромашка откалывается от коллектива, Глазастая становится жертвой более драматичных семейных обстоятельств. И только Зойка идет до конца, только она, брошенная алкоголичкой-матерью, оказывается способной понять Костю, простить его, поддержать в трудный момент. Только благодаря влюбленной в него Зое, девчонке не от мира сего, которую с ее высокими чувствами все считают дурой и дебилкой, Костя делает правильный шаг – признается на суде в своем преступлении и тем самым снимает обвинение с ни в чем не повинного Судакова.

Похожая ситуация складывается и в стане взрослых. Поведение Лизы направлено только на то, чтобы освободить свое чадо от уголовной ответственности. Ее не смущает даже то, что может пострадать невинный человек, отец семейства. Такая слепая родительская любовь и привела Костю к преступлению. Он эгоистичен, расчетлив, равнодушен к людям вообще, да и к родным матери и бабушке тоже – это плоды воспитания Лизы. Глебов иначе смотрит на ситуацию. Он счастлив, что обрел семью, он влюблен в Лизу, пытается окружить отцовской заботой Костика. Но он понимает пагубность безнаказанности и выносит Косте серьезный приговор. Есть надежда, что своего маленького сына Петрушу Лиза и особенно Глебов воспитают достойным человеком.

Таким образом, Железников многое отдает на откуп воспитанию – взрослые, их отношение к ребенку, их жизненная позиция влияют на детский характер. Но в то же время важно и то, что изначально заложено в ребенке. Главными качествами для Железникова становятся чувство справедливости, сострадание к ближнему, умение понять и простить другого, забота о том, кто в этом остро нуждается. Именно они противостоят злобе, хамству, эгоизму и агрессивности.

Сходный психологический надрыв можно увидеть в произведениях **Анатолия Георгиевича Алексина** (наст. фамилия – Гоберман, род. в 1924 г.) позднего периода. Герои его прозы – дети, подростки, юношество, которые оказываются в ситуации нравственного выбора. Писатель не оберегает своих героев от ошибок и заблуждений, не делает дидактических выводов – к ним «дедуктивным» путем должен подойти адресат. Но в поднятых проблемах и расставленных акцентах чувствуется мастерство писателя-психолога, досконально изучившего внутренний мир ребенка, показавшего механизм его поступков, их первопричину и последствия.

Сложный период взросления, изменения сознания человека, превращение ребенка во взрослого удалось зафиксировать и высветить таким авторам, как А. Алексин, В. Тендряков, Ю. Яковлев, А. Лиханов и др. Этим художникам удалось ухватить краткий момент динамического изменения характера, перерождение и преображение героя. В большинстве случаев главным преобразующим фактором является любовь. Осторожные и неясные пока чувства способствуют самораскрытию характера героя, который и сам не подозревает о своих уникальных способностях. Так, только благодаря мудрому старшему вожатому Феликсу и чуткой к чужим проблемам Оле Воронец мрачный, угрюмый, неразговорчивый Колька Свистун превращается в открытого, доброго и внимательного Колно со значимой фамилией Незлобин (А. Алексин «Коля пишет Оле, Оля пишет Коле», 1965).

Поэтическая любовь к Римке Братеневой, пришедшая неожиданно, заставляет 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. 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 (**Владимир Федорович Тендряков** (1923–1984), «Весенние перевертыши», 1973).

Сложный детский характер и непростые отношения ребенка и взрослого представлены в рассказах и повестях **Радия Петровича Погодина** (1925–1993). Только человек, сохранивший в себе детскую любознательность, открытый взгляд на мир и жизнь, сердцем чувствующий боль и даже настроение других, способен понять душу ребенка, верно расставить нравственные акценты. Детский мир изначально чист и наивен, его обитатели четко делятся на «хороших» и «плохих», последние всегда становятся изгоями («Алфред», «Сколько стоит долг» и др.). Это различие маркирует даже внешность маленьких персонажей: «Если черные пятки, косматая голова, волосы цвета старой соломы, если мальчишка сует свой нос во все деревенские дела, – значит, Васька. Если мальчишка причесанный, в скрипучих сандалиях, на голове тубетейка, чтобы солнцем в темя не ударило, если мальчишкины глаза смотрят на деревню с презрением и скукой, – значит, Алфред»¹.

Взрослые также представлены несколько схематично. Одни слишком эгоистичны, живут своими интересами, не способны пойти навстречу даже своим детям и внукам («Славка», «Варька» и др.), а другие жалостливы, все понимают с полуслова, знают душу ребенка и исподволь, незаметно стараются ему помочь, направить его действия. Очень часто у Погодина встречается герой-ребенок из неполной семьи, и автор показывает непростую судьбу такого ребенка. Таким образом, Погодину удается создать не только живые и яркие характеры героев-детей, но и представить непростые взаимоотношения взрослых с детьми и взрослых между собой.

С особым типом героя во всех смыслах приходит к детям писатель-фронтовик **Юрий Яковлевич Яковлев**. Его персонаж внешне неказист (часто писатель использует оригинальную метафору – рыжий), неуклюж, мешковат и странен для окружающих, но он оказывается готов к яркому поступку, а порой и к подвигу – спасти тонущего ребенка, не дать погибнуть собаке, помочь в критической ситуации фронтовику, у которого возле сердца зашевелился осколок. Он не кичится, не хвастается своими делами, наоборот, он скромн и молчалив, он даже готов отдать все лавры другому («Рыцарь Вася»). Но этот ребенок готов бороться за справедливость до конца, с детско-юношеским максимализмом. Герой рассказа «А Воробьев стекло не выбивал» даже спустя много лет после окончания школы доказывал, что его одноклассника обвинили напрасно: «Правда не бывает маленькой. Правда всегда большая <...> Стоит один раз изменить прав-

¹ Погодин Р. Дубравка. М., 2005. С. 86–87.

де, и тогда уже не остановишься...»¹. А Саша-Таборка ненавидит отца за то, что тот подло и равнодушно пристрелил пса («Он убил мою собаку»). Взрослый в рассказах Яковлева для детей играет второстепенную роль. Он либо нейтрален, либо агрессивен. Главная партия во всех смыслах принадлежит ребенку, который переживает все болезни роста, но остается верен себе, своим нравственным идеалам.

Вторая половина XX в. открыла тонкого лирика, мудрого психолога, наблюдательного и очень искреннего художника **Юрия Марковича Нагибина** (1920–1994), чьи наиболее талантливые произведения о детях и собственном детстве вошли в круг детского чтения. Произведения этого автора привлекли маленького адресата свежестью идей, психологически точной разработкой характеров детей, занимательностью сюжета. Его герои – а акцент сделан именно на них – привлекают адресата своей жизненностью и сходством с ними. Практически все персонажи Нагибина – люди с тонкой душевной организацией, остро чувствующие этот мир, умеющие верить в чудо и удивляться обыденному, видеть в нем прекрасное и таинственное. Таковы нагибинские Савушкин, Комаров, Викторина-Витяка и другие. На глазах читателя герои новелл меняются, становятся другими: Ракитин («Шампиньоны»), Вася («Старая черепаха»), Саша («Мальчики»), Сережа («Эхо») и т. д.

Со множеством актуальных вопросов приходит в 1970-е гг. в детскую литературу молодой прозаик и сценарист **Сергей Анатольевич Иванов** (род. в 1941 г.). Читательская и зрительская аудитория С. Иванова разновозрастна. Дошколенок интересуется Ивановым прежде всего как зрителем (м/ф «Палал прошлогодний снег», худ. фильм «Бюро находок» и др.). К подростку автор идет с приключенческим остросюжетным произведением («Яркий, как солнце», «Случай на станции Скалба»). Зато с младшим и средним школьником он заводит доверительный разговор о важных для ребенка проблемах, помещая его в естественную среду: семью («Ольга Яковлева»), лагерную атмосферу («Июнь, июль, август»), школьную жизнь («Его среди нас нет»). Очень важным оказывается для Иванова психологическое исследование внутреннего мира ребенка, его взаимоотношений с коллективом – друзьями, одноклассниками, родителями, учителями. Тонко и умно выстраивает писатель сюжетную основу, формирует образную систему, показывая внутреннюю динамику личности ребенка, который проходит непростой путь взросления, полный проб, ошибок, разочарований, но и удач. Герой обретает себя, учится выстраивать отношения с окружающими, стремится усвоить нравственные ценности. Так, например, Таня Зайцева («Зимняя девочка») учится не просто быть честной и прямолинейной, но и чуткой, отзывчивой – она понимает

¹ Яковлев Ю. Я. Рыцарь Вася. М., 2006. С. 11.

сложную жизнь бабушки, подоплеку поведения Гришки, стремящегося спасти красивую птицу, видит равнодушные «порядочного» Вадима. И лишь осознав это, Таня оканчивает свой земной путь – ее миссия оказывается выполненной. Девочка снова становится Снегурочкой, но не холодно-равнодушной, а обогащенной лучшими человеческими качествами – добротой, чуткостью, душевной теплотой. Она вспоминает о бабушке и напоминает ей о себе.

Другая героиня С. Иванова оказывается перед нравственным выбором в неполные девять лет («Ольга Яковлева»). Она учится чувствовать ответственность за другого человека, воспринимать беду ближнего как свою. Она не просто становится подшефной Генки Огонькова, но и сама берет шефство над маленькой Галинкой, но главное – над одинокими и нуждающимися в тепле и участии «стариком ботаники» и его внуком. Ольга помогает и маме сделать выбор и соединить судьбу с хорошим и надежным человеком. Раннее взросление, детская мудрость сопрягаются в характере Ольги с мягкостью, нежностью, сердечностью.

Персонажами С. Иванова становятся различные детские типы. Писателю одинаково интересны как вполне благополучный спокойный ребенок, так и характеры ершистые, противоречивые. Практически все герои Иванова из сложных семей – кого-то воспитывает одна мать, кого-то дед или бабушка, кто-то вообще не знает своих родителей, у кого-то они в длительной командировке. Все чаще обращает внимание писатель на уход взрослых от родительской ответственности, что не может не сказаться на детских характерах. Их холодность, невнимание к людям, ранняя расчетливость – следствие семейных неурядиц и одиночества ребенка в родной семье. И, наоборот, любовь родных, их внимание и понимание способны дать ребенку жизненную опору, нравственный стержень. Таким образом, при всем многообразии характеров, многоаспектности проблематики автор четко расставляет нравственные акценты, обозначает приоритеты, делая свои произведения занимательными и психологически насыщенными.

Непростая судьба ребенка, оставшегося в раннем детстве без матери и приспособляющегося к новой жизни после ее смерти, привлекает **Михаила Ефетова** («Письмо на панцире») и **Семена и Бориса Костюковских** («*Наш корабль "Надежда"*») еще в 1970-е гг. Эти повести органично сочетают в себе два временных пласта – ретроспективный и современный. Если для Костюковских важнее сравнить время с мамой и без нее, то есть представлена позиция ребенка, то Ефетову ближе взгляд социальный – он сопоставляет время Великой Отечественной войны и свою современность, а детскую жизнь в лагере представляет с позиции взрослого, а не ребенка, «изнутри».

Жизнь мальчишек не похожа на жизнь девочек, поэтому такое внимание Костюковские уделяют бытовым деталям – мальчики учатся вести хозяйство самостоятельно, правда, под чутким и внимательным присмотром отца.

Современная эпоха выдвинула и иные проблемы. Так, **Тамара Крюкова** обращается к нашей жесткой, а порой и жестокой реальности. Не обходит вниманием писательница и психологические особенности современного детско-подросткового сознания: агрессивности, самоуверенности, стремление к эпатажу и шокированию других и т. д., но заслуга Крюковой состоит в том, под каким углом зрения преподнесен современный шокирующий многих жизненный материал. Одна из последних книг для подростков – «Единожды солгавший» – сборник рассказов о нравах современных тинэйджеров, которые тянутся к взрослой жизни, но и платят по счетам как взрослые. Современный подросток может быть жестким и жестоким, если ему кто-нибудь или что-нибудь мешает в осуществлении своей мечты. Красавица Людка не остановится ни перед чем, лишь бы завоевать внимание Егора. Она готова даже уничтожить Тоню, когда увидела в ней соперницу. А Тоня, получившая обидное и несправедливое прозвище «ведьма», заплатила своей жизнью за очень простое и очень благородное желание: «Я хочу, чтобы люди любили друг друга», – написано было в записке, которую не донесла до Пещеры Желаний Тоня и сорвалась вниз из-за злобы Людки («Ведьма»). Блестящий, манящий к себе «Мир кино» оказывается иллюзорным для Светы, когда открывается страшная реальность. А вместо высокой любви и красивых ухаживаний «замызганные стены. Голая лампочка под потолком. Тусклый свет. Парень со спущенными линиями джинсами. И она, распятая на старом матрасе, точно препарированное насекомое»¹. Рассказы Крюковой – своего рода прививка от ошибок для нынешних подростков, в которых сочетается и тесно переплетается хорошее и дурное. А сделать выбор, противостоять обаятельному, завуалированному злу становится очень непросто даже для довольно взрослого ребенка. И все же наркомания и сексуальная неразборчивость и развращенность, жестокая месть за надуманные обиды и жесткое соперничество в любви не могут скрыть главного – душа подростка все-таки тонка и ранима, пока еще за всем негативом скрыто чистое начало, которому надо помочь раскрыться и укрепиться. Поэтому книги Крюковой оптимистичны и полны надежд. Особенно это касается романтического любовного повествования «Костя + Ника = ». Современный подросток открыт для хорошего и чистого, доброго и высокого. Даже сопротивление окружающих оказывается неспособно свер-

¹ Крюкова Т. Мир кино // Крюкова Т. Единожды солгавший. М., 2009. С. 246.

нуть с пути обычного мальчишку Костю, понявшего истинную суть характера девочки-инвалида. Сама история исцеления Ники сказочна и нереальна, но обстоятельства, фактическая основа оказываются правдоподобны и реалистичны. Автор знает психологию подростков и изображает самые разные психологические типы как детей, так и взрослых. Таким образом, писатели второй половины XX – начала XXI вв. являют сложный внутренний мир ребенка или подростка. Уже он писателям интересен сам по себе, а не в связи с политическими взглядами, общественными нормами и пристрастиями. Главным мериллом сути человека оказываются нравственные ценности, умение нести добро окружающим, самоценность человеческой личности. Под таким углом зрения рассмотрен современный автору ребенок. Он, как правило, одинок. Не всегда все благополучно в его семье, в школьном или дружеском коллективе. Акцент сделан именно на личностном начале отдельного индивида. Он оказывается в центре внимания писателей. Его сомнения и переживания, противоречия и надежды, становление характера и непростая адаптация в обществе – вот что становится самым привлекательным для писателей, которые внимательно и старательно изучают «историю души человеческой». Книги уже не имеют только дидактико-развлекательное значение, они приглашают читателя к соразмышлению, к сотворчеству, они предлагают выбор, выход из определенной ситуации и проигрывают эту ситуацию вместе герой и адресат. Книга этого периода становится школой жизни и выживания, интересным собеседником, умным советчиком.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Как писатель позиционирует роль ребенка/подростка в обществе?
2. Ребенок и детский коллектив. Контакты и конфликты.
3. Взаимоотношения в семье. Ребенок и взрослый. Ребенок и другие дети в семье.

Литература:

1. *Богатко И. А.* Юрий Нагибин. М., 1980.
2. *Воронов В.* Анатолий Алексин. М., 1980.
3. *Звоначева Л.* Музыка души (О прозе С. Иванова) // Детская литература. 1991. №12.
4. *Мотяшов И.* Альберт Лиханов: Очерк творчества. М., 1981.
5. *Мотяшов И.* Мастерская доброты. М., 1974.
6. *Николаева С.* Анатолий Алексин. М., 1986.
7. *Павлова Н.* Четверо в пути (Некоторые проблемы современной прозы). М., 1984.
8. *Полозова Т. А., Полозова Т. Д.* Быть человеком. М., 1990.
9. *Семибратова И.* Человек рождается для добрых дел // Детская литература. 1990. №10.
10. *Холопова В. Ф.* Парадокс любви: Новеллистика Ю. Нагибина. М., 1990.

§4. Юмористическая проза

Особую нишу в детской литературе второй половины XX в. представляет юмористическая книга. Веселые и остроумные повести и рассказы не столько отражают реальную школьную жизнь, сколько высвечивают характерные ситуации, создают узнаваемый возрастной психологический портрет героя-ребенка, развивают чувство юмора у его ровесника-адресата, ненавязчиво формируют нравственные ценностные ориентиры у читателя.

Довольно рано снискал популярность **Лев Иванович Давыдычев** (1927–1988), вошедший в детскую литературу в конце 1950-х гг. с оригинальными остроумными повестями о младших и средних школьниках. За веселым буффонадным сюжетом скрыто множество психолого-педагогических проблем. Так, в одной из ранних повестей об Иване Семенове главным героем становится неплохой мальчишка, добрый и плутоватый, но лодырь-второгодник. Этот персонаж выписан выразительнее и интереснее других. Его фантазия неукротима, но направлена она на одно – как прогулять урок – и в этом он гений-виртуоз. Полны комизма и различные ситуации, в которые попадает герой. Постепенно, на глазах читателя происходит преобразование героя – в ход идет дидактика. Леня уходит из жизни Ивана, в ребенке просыпается интерес к учебе, радость от выполненного задания. Но если этот момент в 1930–1950-е гг. был бы в повести о детях главным, то уже в 1960-е гг. акцент смещен на другое. Комизм и буффонадность оказываются важнее. Однако автор за весельем не прячет и серьезных проблем, как воспитательного характера (Иван хорошо уяснил, что бабушкино потворство лени и шалостям к хорошему не приведет), так и морально-нравственного (герою удалось не только подружиться с Аделаидой-буксиром, но и смягчить ее характер). С безобидностью Ивана, его добротой и творческим началом его характера резко контрастирует жестокость, злоба, грубость и пренебрежение к людям у продавщицы мороженого по прозвищу Крокодил, для которой существует единственный идеал – звонкая монета («Много-трудная, полная невзгод и опасностей жизнь Ивана Семенова, второклассника и второгодника, написанная на основе личных наблюдений автора и рассказов, которые он слышал от участников излагаемых событий, а также некоторой доли фантазии», 1969).

Иные принципы лежат в основе пародийного романа «Руки вверх! или Враг №1: роман чуть-чуть детективный, да еще и научно-медицинским уклоном, но зато без конца; в десяти частях, написанных лично автором, и одиннадцатой части, которую он предлагает написать самим читателям, среди них автор надеется увидеть мальчишек и девчонок, которые хотят как можно скорее повзрослеть, и

взрослых, которые не забыли своего детства» (1969). Шпионско-детективное произведение выстроено по законам этого жанра – загадки, тайны, разоблачения, шифровки и т. д. Две параллельные сюжетные линии (Толик Прутиков; шпионская организация «Тигры-выдры») постепенно причудливо переплетаются и образуют единое сюжетное пространство, на котором действуют как явно гротесковые персонажи (господин фон Гадке, шпиончик Стрекоза, генерал Батон и т. д.), так и типичные характеры шпионского детектива (генерал Шито-Крыто, офицер Лакит, полковник Егоров и т. д.). Наряду с этим вкраплены элементы романтической повести о благородном рыцаре, спасающем человечество от страшных бед (Толик Прутиков с его идеей поймать шпиона), а также нравоучительной повести и романа воспитания (доктор Азбаругуз, излечивающий от лени; взаимоотношения в семье Прутиковых). Солидное место в романе занимают авторские рассуждения-отступления, носящие публицистический характер, обращены и к взрослому, и к ребенку, помогают осознать ответственность взрослых за результат своего воспитания.

Финал вопреки законам жанра остается открытым. Ребенку предоставляется уникальная возможность самому дописать роман. Автор, который фактически подвел читателя к правильному решению, уверен в верном выборе читателя, но возможность самостоятельного принятия решения увеличивает ценность конечного результата.

Буффонада и цирковая эксцентрика сопряглись с реалистичным повествованием о непростой жизни девочки-сироты в повести «Лёлишна из третьего подъезда, или Повесть о доброй девочке, храбром мальчике, укротителе львов, двоечнике по прозвищу Пара, смешном милиционере и других интересных личностях, перечислить которых в названии нет никакой возможности, потому что оно и так получилось слишком длинным» (1977). Повесть выстроена в соответствии с программой циркового представления: парад участников, три отделения, красивый финал. Но за яркой гротесковостью скрыты важные общечеловеческие вопросы – душевная теплота и черствость, раннее вынужденное взросление героя, детская избалованность, чиновничье равнодушие и т. д. Доверительный разговор с детьми рассчитан и на взрослую аудиторию, а цирк объединяет обе читательские категории и делает повествование занимательным и красочным. Писатель использует все виды комического – от тонкого, прозрачного, добродушного юмора до едкой сатиры и оригинального сарказма. Здесь писатель не доверяет сделать выводы никому и подытоживает сам, четко формулируя свою позицию.

В совсем другом ключе творит **Виктор Юзефович Драгунский** (1913–1972). С особым артистизмом (по образованию Драгунский –

актер, учился на актерском факультете Литературно-театральных мастерских, имеет солидный театрално-цирковой послужной список) воспроизводит он хрупкий и нежный детский мир дошкольника и младшего школьника. Главный герой его рассказов биографичен – писать для детей Драгунский начал в конце 1950 – начале 1960-х гг. «с натуры», наблюдая за сыном Денисом, поэтому и произведения получают соответствующее название «Денискины рассказы». Всего было написано около 90 рассказов, которые выходили в составе разных сборников («Он живой и светится», «Двадцать лет под кроватью», «Хитрый способ» и др.).

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 («Большое 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.

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»).

Обо всем Денис имеет собственное мнение. Его объяснения порой наивны и где-то даже смешны, но они психологически точно выявляют 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 характерны 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, как и Дениска, который не освоил всех тонкостей словоупотребления: «плохо вы снабжаете население мышками первой необходимости»¹ («Живой уголок»).

Детская логика тоже очевидна. Так, со знанием дела малышня обсуждает эстетические ценности некоторых болезней. 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. Тонко, умно и ненавязчиво 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.

Сам художник предлагает своему читателю – и взрослому, и ребенку – разные типы рассказов. Обычно выделяют два основных типа

¹ Драгунский В. Денискины рассказы, Медведев В. Баранкин, будь человеком, Алексин А. В стране вечных каникул. М., 2004. С. 11.

рассказов (фабульный/бесфабульный; лирический/комический). На наш взгляд, можно вычлениить три типа рассказового повествования у В. Драгунского. Во-первых, размышления героя, носящие по сути философский характер и имеющие монологическую форму изложения материала. 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 переулок», «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 произведений о Денисе Кораблеве и характеризуют индивидуальный почерк детского веселого писателя В. Ю. Драгунского.

В эти же годы стартует в детской литературе **Виктор Владимирович Голявкин** (1929–2001), профессиональный художник, чье творчество реализовалось в рамках авангардистской живописи. Однако талант живописца развивался одновременно таланту писателя, поэтому его произведения для детей живописны, психологичны и реалистичны. Вслед за Драгунским Голявкин делает ребенка (младшего и среднего школьника) основным объектом повествования, более того, доверяет ему вести повествование, делать умозаключения, раскрывать свои тайные мысли и переживания. Во многом рассказы Голявкина носят исповедальный характер, но герой не раскаивается в каких-либо поступках, а объективно представляет их читателю. При этом нравственный выбор герой не всегда может сделать самостоятельно, иногда и сам автор не предлагает правильного ответа - тогда финал остается открытым, а читатель оказывается в роли арбитра. Порой и вопросы, поднимаемые автором, сложны и философичны. К примеру, как объяснить дотошным взрослым истинную причину детской шалости? Баловство Цыпкина трогательно-нежное: хотел мякнуть из шкафа, а его там закрыли («В шкафу»). Вообще взаимоотношения учителей и учеников уделено довольно много внимания. Примечательно, что учитель у Голявкина мудрый, знающий детскую психологию, любящий ребенка и умело его воспитывающий. Учитель не прочь пообщаться с ребенком и во внеурочное время, но на уроках

он строг и справедлив. Готов доверять ученику, верит ему и в него («Был не крайний случай», «Двойка» и др.). Из учеников Голявкину более симпатичен ершистый, заводной, подвижный и любознательный мальчуган, далеко не прилежный и аккуратный, но находчивый и остроумный («Яндреев», «Еж», «Козел-баран» и т. д.). Его герои не прочь похвастаться приобретенными навыками («Я пуговицу сам себе пришил», «Моя работа», «Спина, которая загорела» и т. д.). Но автор с иронией относится к детской хвастливости, как правило, и хвастать-то особо нечем, но гораздо хуже, когда ребенок начинает приписывать себе несуществующие заслуги и даже героические поступки («Пара пустяков», «Если бы» и т. д.). Поскольку повествование идет от первого лица, автор и его позиция представлены опосредованно, но очень четко. Может быть введен взрослый персонаж, который озвучит позицию автора, могут быть расставлены акценты выбором ситуации и определением приоритетов.

В. Голявкин использует почти все виды комического для воспроизведения особенностей детской психологии, раскрытия взаимоотношений между взрослым и ребенком, выявления всех тонкостей общения детей друг с другом. Чаще всего это мягкий юмор, приправленный легкой усмешкой. Это может быть и ироническое отношение к тому или иному стилю поведения ребенка. Совсем редко автор обращается к сатире, обличающей детские пороки. И все же в произведениях Голявкина больше всего светлых моментов, иллюстрирующих его любовь к детям и нежную грусть по поводу давно прошедшего детства.

Оригинально продолжает традиции Н. Носова, В. Драгунского, В. Голявкина в наши дни **Тамара Шамильевна Крюкова**. Современность активно входит в тексты Крюковой, это находит свое отражение и в языке, и в отображении реалий жизни, и в воспроизведении мышления современного ребенка. Так, герои Крюковой с удовольствием ходят в «Макдоналдс», увлеченно используют все современные технические достижения, мечтают стать такими же компьютерными гениями, как Билл Гейтс и т. д. Дозировано, но настойчиво вводит писательница элементы современного детско-подросткового сленга: «клево», «трепло», «зажигать», «забойный боевик» и т. д., что маркирует ее героя во времени и максимально сближает его с адресатом.

В то же время слышен и авторский голос, разумно и четко расставляющий акценты, прививающий и героям, и читателям верные представления прежде всего о нравственных ценностях. Писательница предлагает и взрослым еще раз присмотреться к своим детям и понять истинную подоплеку их поступков, за внешним и наносным увидеть нежную и легко ранимую душу. Главными героями сборника рассказов «Потапов, к доске!» (2003) становятся сквозные персонажи – выдум-

щик и оригинал Женя Москвичев и увалень-богатырь, тугодум и флегматик Леха Потапов. Такая пара друзей-антиподов стала уже традиционной в русской детской литературе. Крюкова придает этому тандему изящную оригинальность и существенно осовременивает его.

Герои Крюковой нетривиальны, остроумны и полны разных идей. Творческое начало их натуры сопрягается с неудержимой энергией и рождает неожиданные ситуации. Из рядового случая – поддержать модель планера, пока не вернется ее хозяин, – рождается целое приключение. Просто сторожить модель скучно, ее нужно охранять в прямом смысле этого слова. Логическая цепочка выстроена четко: чтобы плодотворно сторожить модель, надо найти врага, которому бы эта модель была необходима. В этих целях привлечено внимание одноклассницы Майки и ее маленького братика. Но даже сломанная модель планера не вызывает такого огорчения, как жизненная несправедливость и человеческая неблагодарность. Хозяин модели не понял благородного порыва охранника и дал понять это крепкими кулаками («Стражи порядка»). Авторский вывод прямо не выражен, но прослежена реакция героев, логичный финал, красноречивая авторская ирония по поводу всего происходящего. И хоть инициатор всего произошедшего был Женька, Лехе досталось больше всего: «Не разобравшись, что к чему, Жорик пообещал накостылять виновному и тут же выполнил свое обещание. Причем виновным оказался Леха, потому что бегал он гораздо медленнее Женьки»¹.

Авторские комментарии всегда остроумны, ироничны, емко-лаконичны. Они точно оценивают и поведение героев, и реакцию окружающих, в них всегда чувствуется писательская реакция и оценка происходящего. Так, сюжетом рассказа «Хор» выступает история о том, как два соперника – Петухов и Москвичев – объединились против третьего – Вадика Груздева – за внимание Лены Сеницыной и даже стали посещать хоровой кружок и распевать уже неинтересные песни о ежике с дырочкой в правом боку и крылатых качелях. Однако предательство Лены оказалось тяжким испытанием и подвело к мысли о страшной мести, которую они и попытались осуществить доступными мальчишкам средствами прямо на концерте школьного хора: «Пока жертвы искусства награждали друг друга тумачками, героический Петухов изловчился достать паука <...> Он кинул пауком в Сеницыну, но тот срикошетил и, отлетев в сторону, плюхнулся на голову Майке. И тут раздался такой визг, что Витас обзавидовался бы. Это было лучшим номером концерта»².

¹ Крюкова Т. Потапов, к доске! М., 2003. С.17.

² Там же. С.167.

Взгляд писательницы не только лукаво-ироничен, но и мудро-назидателен. В небольшом подцикле «Ужасы нашего класса» звучит зловещее предупреждение о реакции ребенка на демонстрируемые отечественным телевидением и видеопрокатом «ужастики». Накачанный такой видеопродукцией ребенок оказывается незащищенным перед реалиями жизни. Его психика уже в столь нежном возрасте оказывается искалеченной, а порой и сломанной. Любая фраза, любое действие могут спровоцировать извращенное их толкование. Ухажер старшей сестры, вышедший ночью в туалет, принят за призрака («Охота за призраком»), а легкомысленно брошенная фраза брата о том, что биологичка у него много крови попила, превращает его в глазах младшего брата в упыря («Вампир из 9 “Б”»). Инерционная машинка на полу и еловая лапа навевают совсем юному сознанию первобытный ужас («Страх»). Сочетая разумную ненавязчивую дидактику с юмором и иронией, озорство и лукавство с серьезным и взрослым разговором с ребенком по душам, Т. Крюкова создает оригинальные остроумные рассказы, вызывающие у читателя неподдельный интерес.

К веселой детской книге самое непосредственное отношение имеют книги современного детского писателя **Сергея Георгиевича Георгиева** (род. в 1954 г.). В его произведениях силен элемент фантастического, а сам автор определяет жанровое своеобразие своих творений как сказочные истории, но сказкой, сказочной историей эти рассказы не являются – это, скорее, анекдотический тип повествования. У писателя несколько серий рассказов, адресованных остроумному читателю младшего и среднего школьного возраста. Для автора очень важен конкретный адресат. Так, цикл рассказов о фельдмаршале Пулькине рассчитан прежде всего на мальчиков. «Елки-палки: фельдмаршал Пулькин» являет собой остроумную пародию на фантастико-приключенческое повествование, поэтому предшественниками бывалого солдата-повествователя можно назвать и барона Мюнхгаузена, и капитана Врунгеля, и безымянного автора солдатских баек. В основе повествования о фельдмаршале Пулькине – парадокс, гипербола, переходящая порой в гротеск, абсурд. Так, противником армии Пулькина довольно часто оказывается необычный и неожиданный враг – мыльная пена и банный пар («Отступление»), дракон («Завтрак дракона»), грозные великаны («Сапоги вверх!», «Ладушки»), прекрасные амазонки («Мышь») и т. д. Да и оружие борьбы тоже нетривиальное – мыльные пузыри, сапожная щетка, серая мышь. Остроумные находки Пулькина ничего общего не имеют с военной жестокостью и убийством людей – это всячески подчеркивается. Пулькин спасает своих и легко обводит вокруг пальца противника, не

уничтожая его, а запугивая, обманывая или мирясь с ним. Поэтому Пулькин отличается великодушием, знанием человеческой психологии, парадоксальностью мышления, смелостью и находчивостью.

Только Пулькин мог предложить своим солдатам откормить кашей комаров до размеров козла и улететь на них с окруженной врагом территории («По комарам!») или испугать врага обыкновенной сапожной щеткой, а мыльные пузыри превратить в зимние квартиры.

Под пером писателя, веселого и мудрого, угроза, опасность и страх рассеиваются и оборачиваются иной стороной. К примеру, чтобы спастись от уничтожающего все живое на своем пути стенобитного тарана, надо... поставить дуршлаг, который и превратит смертельное оружие в нужную каждому ребенку вещь – цветные карандаши («Сумасшедший таран»). Страшному Чудовищу достаточно показать маленькое зеркальце, чтобы оно упало в обморок от собственного вида («На себя оборотись!»). Таким образом, автор дает мудрый урок – любая опасность может и должна быть преодолена. Способы могут быть разными, главное – преодолеть страх, проявить смекалку и находчивость.

Несколько иные идеи лежат в основе цикла рассказов «Один мальчик, одна девочка». Используя принципы реализованной метафоры и гиперболизации, автор доводит до своеобразного логического финала мальчишеской и девчоночьей увлеченности и слабости. Шаржируя их, автор заставляет ребенка со стороны посмотреть на собственные недостатки и, смеясь, расстаться с ними. Нарушение одного из ходов логической цепочки оказывается необычайно продуктивным явлением и становится стержнем рассказов Георгиева. Так, несъеденный за завтраком бутерброд вначале готов повторить судьбу колобка и бежать в лес. Но затем в дело вступает романтико-приключенческое направление сюжетной линии, и бутерброду уготована судьба разбойника, одичавшего в лесу: «Толпы одичавших бутербродов бродили по окрестностям, безобразничали, вытапывали поля <...> разорили курятники. Шайка беглых бутербродов остановила курьерский поезд, потом пропала паровозная труба и две пуговицы у машиниста»¹. Комический эффект достигается за счет сопряжения известного штампа с неожиданным и оригинальным содержанием.

Остроумная игра словом и его значениями способна превратить небольшой рассказ в анекдот: «Один мальчик на собственном опыте убедился, что посуда бьется к счастью. Когда он случайно разбил любимую мамину чашку, то никому об этом не сказал, и, к счастью, все подумали на ката» (с. 15).

¹ Георгиев С. Г. Один мальчик, одна девочка. М., 2001. С. 8. Далее произведения С. Георгиева цитируются по этому изданию с указанием страницы.

Анекдотическую ситуацию может спровоцировать использование мнимого парадокса: «Один мальчик <...> выучился разговаривать по-китайски. Китайский язык очень трудный, и потому мальчик сразу возгордился и нос кверху задрал. Пока случайно не выяснилось, что живет этот мальчик в Пекине, сам желтенький, и таких, как он, вокруг пруд пруди» (с. 33).

Девчоночьи пороки иные – они сластены, кокетки, трусихи, ябеды, вредины. Они более изобретательны и хитры, хотя порой и действуют параллельно с мальчуганами. Так, вину за разбившуюся чашку мальчик спихнул на кота, девочка же придумала более удивительную историю о вторжении инопланетян, которые «съели две пачки кокосового печенья, коробку конфет “Птичье молоко”, а больше ничего не тронули» (с. 69).

Таким образом, веселая детская книга выполняет несколько функций. Во-первых, она развлекает своего читателя, как ребенка, так и взрослого, она призвана создавать хорошее настроение, вызывать радостный смех. Высмеиваются чисто 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 очень мягкая и отходит практически везде на периферию. И, конечно, остается актуальной и важной эстетическая функция. Все произведения разноуровневые в художественном плане, но планка, поднятая Н. Носовым и В. Драгунским, значительно 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 (Т. Крюкова, С. Георгиев, Л. Давыдычев, В. Драгунский) и философско-лирическую (В. Голявкин, В. Драгунский).

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Средства комического и способы их выражения в литературе для детей.
2. Типология детских характеров, отраженная в юмористической прозе для детей.
3. Тенденции развития детской юмористической литературы от 1950-х к 2000-м гг.

Литература:

1. *Гревская В.* Виктор Голявкин // Детская литература. 1968. №8.
2. *Климов В.* Клоунадная проза // Детская литература. 1993. №2.
3. *Линкова И.* Дети и книги. М., 1970.
4. *Сивоконь С.* Веселые ваши друзья. М., 1986.

§ 5. Литературная сказка

Особый раздел детской литературы 1950–2000-х гг. являет собой литературная сказка, которая благодаря новым тенденциям и авторским индивидуальностям становится весьма неоднородной и поражает разнообразием своих модификаций. Вторая половина XX в. возрождает практически утраченную в 1930–1950-е гг. *философскую сказку*. Этот тип сказки тоже модернизирован. Он 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 и др.

Геннадий Михайлович Цыферов (1930–1972) при жизни был известен больше как сценарист мультипликационных фильмов, чем как автор детских книг. Да и судьба отвела ему всего 42 года жизни и непростую работу в интернате. Но его писательский талант оказался настолько ярким и самобытным, что его творчество долго будет востребовано самыми разными категориями читателей – и малышами, и детьми постарше, и взрослыми разных поколений, так как главной особенностью сказок Цыферова оказывается утверждение доброты. Его герои стремятся наполнить окружающий мир красотой, радостью и счастьем.

Маленький лягушонок изначально мудр и щедр. Он понимает, как молоко необходимо детям для роста, так капля живой воды – маленьким цветочкам, поэтому он и проделывает столь долгий путь – ему необходимо напоить влагой страждущих. Автор придумывает необычайно емкую оригинальную метафору, и обычный дождик превращается в «облачковое молоко».

Писатель может поставить важные и трудноразрешаемые философские вопросы. К примеру, что ценнее – безудержная смелость или склонность к размышлению, умение думать, делать выводы. Мягко и ненавязчиво автор сообщает о своих приоритетах – он отдает предпочтение умению трезво оценить ситуацию, генерировать разные полезные идеи («Надо подумать»).

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, абстрактной идее, 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. Никому не нужные, отжившие свой век старики-фонарщики, кучеры, трубочисты, шарманщики – вернули детям и взрослым сказку, да и сами ощутили себя востребованными и необходимыми обществу («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»). Детский принцип познания мира, используемый Цыферовым, помогает его героям открыто и бескорыстно радоваться всему, что его окружает, видеть мир прекрасным и первоизданным. Герои его произведений играют с солнцем в луже в ладушки («Как лягушки чай пили»), верят в то, что китенок способен надуть живот и взлететь в небо («Китенок»). Только мудрое, чуткое, внимательное и зоркое сердце может откликнуться на добрый посыл паровозика из Ромашково и в трели соловья услышать весну, в первых ландышах разглядеть лето, а в любовании закатом постичь смысл жизни («Паровозик из Ромашково»). Г. Цыферов 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 метафоричностью 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 много познавательного материала. Интересная информация о том, что окружает малыша, адаптирована для детского чтения и облечена в красочную художественную форму – яркие и лаконичные рассказы.

Близкой философии Цыферова оказалась позиция доброго сказочника **Сергея Григорьевича Козлова** (род. в 1939 г.), который в самом

начале творческого пути выпустил сборник «Где живет солнце» совместно с Цыферовым, что свидетельствует о сходных путях обоих писателей в детской литературе. Как и Цыферов, Козлов открыт и доброжелателен, оптимистичен и мудр. Его герои – наивные философы, в них очень много детской первозданной мудрости и очарованности красотой окружающего, осознание драгоценности, необычайной значимости и неповторимости каждого мгновения, каждого явления. И 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 Тилимилитрямдию, где нет волков, и дарит ее зайцу («Трям! Здравствуйте!»). Даже гибель, смерть воспринимают герои Козлова 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 поможет звезда»¹ («Ворон-Ворон»). А убитому Оленю казалось, что его несут не к охотничьей избушке, а «что он плывет по большой реке к теплому морю...»² («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.

Как и любой ребенок, персонажи сказок писателя 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 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 – Поросенок, Белка, Хомячок и т. д.

Каждый из персонажей обладает своим индивидуальным характером, определяемым не повадками конкретного представителя живот-

¹ Козлов С. Все о Ежике, Медвежонке, Львенке и Черепахе. СПб., 2005. С. 203.

² Там же. С. 227.

ного 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 мая, очарован красотой земли в осенние сумерки, он не может надышаться теплым летним воздухом, налюбоваться прекрасной и величественной золотой осенью. Ежик – самый романтический 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?

Отличие от Ежика Медвежонок более приземлен. Он больше думает о своем брюшке, о еде. Но и он не лишен воображения – он придумал страну Тилимилитрядию, 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 и философичность сказок наделяют их функциями притчи. В этом жанре написаны произведения «Горький дым», «Перед зимой» и т. д.

Основной посыл философии Козлова – стремление нести добро, умение видеть красоту и первозданность природного мира, способность не предаваться унынию, излучать свет и добро. Такая глубоко позитивная философия скрыта в небольших по объему рассказах, в основе которых – незамысловатый сюжет. Философия скрыта в авторской позиции, в размышлении персонажей, в выборе темы. На суд маленького читателя вынесены внутренний мир, чувства и переживания героев. Мастерство художника делает их близкими и понятными даже малышу. Отсюда – большое эмоционально-эстетическое воздействие на читателя.

Философски осмысляет основные вопросы бытия человека **Вениамин Александрович Каверин** (наст. фамилия – Зильбер, 1902–1989) в оригинальном цикле «Ночной сторож, или семь занимательных историй, рассказанных в городе Немухине в тысяча девятьсот

неизвестном году» (1941–1980). Так называемый «немухинский цикл» состоит из семи сказок, объединенных местом действия и основными героями, которые в разных сказках играют разные роли. Немухин – удивительное волшебное место, которое может быть отчасти сопоставлено с фольклорным иным миром. Там живут по особым законам не совсем обычные люди, там происходят чудеса. Персонажи сказок Каверина существуют в нескольких ипостасях. Так, Борода одновременно воспитатель в пионерлагере, и песочные часы («Песочные часы»), а учительница музыки Варвара Андреевна по совместительству еще и Фея Музыки («Немухинские музыканты»). Бюрократ – директор Института Вечного Льда Тулупов в прошлом был Дедом Морозом («Легкие шаги»). Двойственность персонажей необычайно расширяет пространственные границы цикла – реальные города (Немухин, Мухин, Москва и т. д.) и сказочно-условные.

Чудеса воспринимаются как часть реальности, поэтому и конфликты намечены не в области чудесного/реального, а в сфере нравственной. Как и народная сказка, цикл Каверина награждает умение дружить и сострадать, благородство и честность. Герои сами должны выбрать дорогу. Только сам человек, преодолевая себя, способен сотворить чудо – спасти отца и принести ему живую воду (Таня Заботкина, героиня сказки «Много хороших людей и один завистник»); искупить вину другого, отказавшись от самого приятного (эта же героиня, но другой сказки – «Песочные часы»); превратить настоящую снегурочку в обыкновенную живую девочку (Петя из сказки «Легкие шаги») и т. д. Светлые, чистые герои борются со злом в открытом бою, но и сами они не лишены недостатков – Таня Заботкина увлечена собственной внешностью, Петя трусоват, Ниночка все путает и т. д. Но главным их козырем оказывается доброе сердце, чуткость к чужой беде. Эти и другие персонажи ведут борьбу с завистью, жадностью, злобой. Страшно, когда людей лишают творческого поиска и воображения, когда появляется скука, а от скуки до жестокости – один шаг.

Сказки В. Каверина впитали в себя всю предшествующую литературу, поэтому на уровне интертекстуальности оказались возможны переключки с сюжетами о Буратино, Красной Шапочке, мертвой царевне, Мальчике-с-Пальчик, а также с сюжетами народных сказок. Именно поэтому сказка Каверина обогатилась народной мудростью, литературной романтикой, авторской оригинальной формой, проблематикой и концепцией чудесного. Чудесна душа человека – только ему под силу совершить волшебство. Чудеса в цикле Каверина «обыкновенны». Это человеческие чувства и свойства души. Но есть необходимые условия их реализации – в чудесное, волшебное и сказочно-прекрасное надо уметь верить. Зло же способно совершать экс-

траординарное, поэтому появляется Юра-Сильвант, покидает Летандию Летающий Мальчик, Таня превращается в сороку, а Ниночка – в лошадь. Однако светлые силы побеждают своих антиподов и порождают величайшую мудрость бытия – вечные нравственные законы жизни оказываются идеалом человека любого возраста и рода занятий и критерием его жизненных ценностей.

К философской сказке отчасти может быть отнесено повествование **Леонида и Ирины Тютчевых** «Зоки и Бада», оригинально переосмысляющее суть отношений между детьми и взрослыми. Маленькие, непослушные сладкоежки зоки милы и трогательны, но они вполне способны превратить жизнь серьезного, основательного бады в кошмар. Зоки таскают его мед, требуют сладости, не привыкли чистить зубы, мыть лапы, делать зарядку, готовы семь шкур спустить с бады. Но стоит ему уйти, они скучают и тоскуют. Бада, страдавший от нашествия зок и сбежавший от них даже на Луну, не в состоянии долго на них сердиться. Он возвращается к своим зокам, лечит их и воспитывает. Идея, разрабатываемая С. В. Михалковым в «Празднике непослушания», становится актуальной и для Тютчевых: дети и взрослые – явные противоположности, но просуществовать друг без друга они не могут. Они должны понять, принять и полюбить друг друга – тогда военные действия будут заменены мирным сосуществованием.

Творчески развивает традиции философской сказки **Марина Львовна Москвина** (род. в 1954 г.). Иронические и остроумные, душевные и незамысловатые, добрые и веселые сказки Москвиной нашли отклик и в детской, и во взрослой аудиториях. Героями ее сказок стали обыкновенные животные в необыкновенных обстоятельствах. Только у очень доброго слона могло на хоботе вырасти чудо-дерево – яблоня «Белый налив», только очень заботливый папаша Крокодил мог научиться летать, чтобы в воздухе охранять своего птенца-приемыша, только очень сердобольный Еж мог найти увеличительное стекло и с его помощью решать проблемы разной местной «мелочи».

Основным приемом Москвиной-сказочницы становится парадокс, причудливо соединяющий обыкновенное с привычным и рождающий на этой основе чудесное. Главной особенностью характеров основных персонажей сказок Москвиной является их одиночество и выделенность в толпе, с которой они редко находят общий язык.

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. **Владимир Григорьевич 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 поначалу это были подписи к собственным иллюстрациям, представляющие собой какой-либо сюжетный рассказ («Две сказки про карандаш и краски»; «Снеговик-почтовик» 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”?»), «Палочка-выручалочка»; «Это что за птица?»; «Времена года» и др.); развлекательные («Елка», «Кот-рыболов», «Под грибом», Мы ищем кляксу» и т. д.); притчеобразные («Разные колеса», «Раз, два – дружно!», «Умелые руки» и др.).

Сутеев активно опирается на сказочную литературную и народную традиции, но обязательно вносит свой индивидуальный штрих, корректирующий и индивидуализирующий народную мораль. Так, в сказках «Терем-теремок» и «Под грибом» в разной степени прослеживаются сюжетные линии народной сказки о теремке. Однако Сутеев не просто фиксирует гостеприимство персонажей, но акцентирует

внимание на их дружбе, спаянности, взаимовыручке. Под грибом не просто укрываются от дождя, но и спасают от зубов лисицы Зайчика. А раздавивший теремок Медведь активно помогает возводить новый. Даже хорошо знакомый сюжет о Красной Шапочке под пером Сутеева обретает другой облик («Петя и Красная Шапочка»). Настоящим спасителем бабушки и внучки оказывается обыкновенный мальчишка, который, зная сюжет, переживает за знакомых героев, не может пройти мимо несправедливости. Постмодернистское переосмысление известного сюжета выполняет особую функцию – нравственного воспитания, отзывчивости и равнодушия, поддержание романтической веры в чудо у обыкновенного ребенка-читателя.

Эти и другие идеи исповедуют и оригинальные сказочные сюжеты В. Сутеева – «Про бегемота, который боялся прививок», «Петя Иванов и волшебник Тик-Так», «Волшебный магазин» и др. Игра красками (в зависимости от определенной ситуации и своих чувств бегемот из серого становится то белым, то желтым, то красным) очень точно выявляет детские недостатки (страх перед уколom, обман) и показывает возможные последствия необдуманных действий («Про бегемота...»). Странный подарок помогает другому герою – Пете Иванову – не только побывать в различных исторических эпохах и познакомиться с методами обучения в школах разных периодов истории, учит ценить время, понимать своеобразие и неповторимость каждого мига, а добрый дух времени Тик-Так, живущий в старинных часах, приучает нерадивого ученика к аккуратности и дисциплине («Петя Иванов...»). Ответственности за дела и поступки учит заведующий волшебного магазина Маг-Завмаг Витю Петрова («Волшебный магазин»). 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.

Своим оригинальным путем в детскую литературу идет **Тамара Шамильевна Крюкова**, которая в наши дни активно заполняет вакуум, образовавшийся в 1980–1990-е гг. в сказочной литературе для малышей. На протяжении последних десяти лет писательница работает над большим количеством книг для дошкольников и младших школьников. Малыша привлекает занимательный сюжет, интересный рассказ о вещах, которые его окружают. Старший дошкольник и младший школьник активно осваивает навыки беглого чтения (эти книги Т. Крюковой набраны крупным шрифтом), а взрослый с удовольствием проследит за полетом мысли и развитием фантазии автора.

Путешествие в мир книг Крюковой следует начать с удивительных историй о самых простых детских игрушках – машинке, паровозике, кораблике. Они персонифицированы, живут каждый своей особой жизнью, с каждым происходят удивительные приключения. Т. Крюкова обращается к популярному в литературе для детей мотиву путешествия. Быстрая смена картин, яркие детали, узнаваемые ситуации симпатичны детскому сознанию, а необычные приключения знакомых предметов (излюбленный прием К. Чуковского, Г. Х. Андерсена и др.) развивает творческое воображение ребенка и приглашает к игре. Игрушечная машинка несет важный для ребенка посыл – дружбу («Автомобильчик Бип»). Маленький паровозик спешит помочь другим и по дороге знакомится с удивительными светофорами – обычным котом Яшей и иностранцем – сиамским котом Ки Сей («Паровозик Пых»). Остроумная игра словом дает малышу первые лингвистические навыки.

В опасное и далекое путешествие отправляется парусник «Смелый» («Кораблик»). Интересный сюжет содержит много познавательных аспектов об особенностях жизни акул, скатов, дельфинов, красных рыбок и т. д. Кроме того, произведение содержит важные нравственные послы о важности оставаться верным мечте.

Для среднего дошкольного возраста Крюкова предлагает иной тип детской книги, важным аспектом которой становится познавательный момент. В оригинальное путешествие по Африканской пустыне и южноамериканскому континенту отправляется маленький динозаврик Тиша, который вылупился спустя несколько тысячелетий с тех пор, как его сородичи исчезли с лица земли. Ребенок не только узнает о повадках львов, зебр, страусов и крокодилов, но и может проследить эволюцию развития ящеров от динозавров до игуан, увидеть сходство и даже родство некоторых животных («Динозаврик ищет маму»). Писательница использует стилизацию под легенду для создания запоминающихся сюжетов о происхождении того или иного явления. Так, мамонт превратился в слона, так как отдал постирать свою шубу еноту, а тот потерял драгоценную вещь. В ожидании шубы мамонт **СЛО**нялся без дела, а осенью подался в теплые края («Куда ушли мамонты»). Прием сопоставления помог Т. Крюковой создать яркие сюжеты, оригинально объясняющие интересные для ребенка вещи. Похожие на заячьи хвостики почки вербы потому и появились, чтобы укрыть от голодных волков зайчиков в раkitнике («Почему у вербы цветы пушистые»). Образное мышление ребенка развивают сказки, в которых персонифицируются абстрактные понятия и явления – времена года («Почему в году четыре сезона»), дождь («Почему грибной дождь с солнышком дружит») и т. д. Интересно и нестандартно пред-

ложены ребенку сюжеты о происхождении тех или иных лекарственных растений («Лесная аптека»). Примерно на тот же возраст рассчитаны стилизованные под легенды «Сказки Почемучки», а также остроумные сюжеты из жизни лесных обитателей («Сказки Дремучего леса», «Сказки Хитрого Лиса»). По своей природе последние близки к народным сказкам о животных. Им присущи антропоморфизм и анимизм, сохраняются основные функциональные особенности традиционных персонажей – Зайца, Лисы, Волка, Барана, Медведя и т. д., их основные черты характера и повадки. Однако сам сюжет наполнен новым содержанием: Лиса хочет открыть в лесу супермаркет, Заяц пробует силу своего гипноза, Кролик сделался народным целителем и т. д.

Таким образом, вторая половина XX в. и начало века XXI возродили 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 и Крюковой позиционируют нежность, доброту, внимательное отношение к окружающим. Живой язык, занимательные сюжеты, актуальная проблематика вызывают искренний интерес читателя.

В особую группу следует выделить *сказки и повести-сказки о маленьких человечках*, сопрягающие в себе черты бытовой и волшебной сказок, демонологии, мифа, а также приключенческой литературы. Первоисточником такого рода произведений 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 или красивые, сладостно-певучие «Фейные сказки» К. Д. Бальмонта. В «Фейных сказках» представлен целый макромир 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, бывальщины и возрождается в новом виде.

В такого рода литературе преобладали приключенческие мотивы, доминировали шалости, победы и приключения, а предназначались такие произведения в основном для мальчукового чтения. Одним из первых удачных опытов стала необычная сказка В. Ф. Одоевского (дедушки Ирины) «Игоша» (1833–1844) о «безруком, безногом» существе, которое смог увидеть только ребенок. Основа поведения Игоши – шалость, игра, так как таким существом становится некрещеный младенец. Серебряный век внес свою лепту в развитие сказки о маленьких человечках в лице А. Хвольсон «Царство малюток. Приключения Мурзилки и лесных человечков» (1898) и П. Кокса «Новый Мурзилка. Удивительные приключения лесных человечков» (1913). 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.

Все дальше маленькие человечки отходят от своей «эльфийской» природы в XX в. Послереволюционная политика по отношению к сказке заставила создавать жизнеподобные сказки, поэтому те человечки, которые появились в 1930–1940-е гг., напоминали именно живого человека (Буратино, Бибигон, профессор Енотов, Карик и Валя и др.).

Новое время, иная эпоха, другой взгляд на волшебное и сказочное привели в детскую литературу домовенка Кузьку, коротышек Носова, «неизвестного науке зверя» Чебурашку, плутыша Тришку и др.

Ближе всего к традициям предшествующей литературы подошел **Н. Н. Носов** в трилогии о **Незнайке**. Он развил и трансформировал идеи А. Хвольсон и П. Кокса. Его герои 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. Но их профессиональная деятельность вполне может быть рассмотрена как детская ролевая игра.

В общем и целом же, это детские характеры, каждый из которых индивидуализирован, причем индивидуализация возрастает от сказки к сказке. Постепенно расширяется социально-политическая проблематика, герои постепенно теряют детские черты, «взрослеют» и ре-

шают острые социально-психологические и социально-философские проблемы, но общие средства создания типологии характеров и социально-исторического антуража практически одни. Условно-сказочный мир сохраняет черты реального. Литота касается прежде всего героев и тех предметов, которые связаны с их жизнедеятельностью, но не окружающего мира: орехи, грибы спиливали пилой, ягоды распиливали на отдельные части и т. д.

В романе-сказке «Приключения Незнайки и его друзей» (1953) явлен спаянный коллектив коротышек, где все роли распределены. Единственный выделяющийся персонаж – Незнайка. Незнайкин характер типично детский. Он любознателен, наивен, простоват. Часто непослушен, ленив, взбалмошен. Незнайка склонен все преувеличивать. Уж если ударит его что-то по затылку, то это, конечно, не майский жук, а по меньшей мере кусок солнца. Детский максимализм, любопытство, желание все узнать движут приключенческий сюжет сказки.

Носов психологически точно воспроизводит взаимоотношения взрослых и детей, персонифицируя их в образах Незнайки и других коротышек. Но ни Тюбик, ни Гуся, ни Пудик-Цветик не могут научить Незнайку рисовать, писать стихи, играть на трубе. Незнайка же оказывается прилежным учеником, а вот сами учителя толком не могут объяснить свои требования. Цветик не совсем верно определяет понятие рифмы – «это когда два слова оканчиваются одинаково»¹. Незнайка и рифмует лишь окончания: «палка-селедка», а к слову «пакля» и сам Цветик не может подобрать рифму, хотя и требовал это от Незнайки. Другие коротышки не понимают условности художественного творчества и на двустихия Незнайки реагируют критически. Носов расширяет социально-психологический контекст и отношения «взрослый-ребенок» плавно переходят в другие – «творческая личность – суровый и недалекий худсовет». Именно поэтому на веселые и остроумные карикатуры Незнайки навесили знаковый в 1950-е гг. ярлык – «бездарная антихудожественная мазня»². Цветик выносит не менее жесткий приговор об отсутствии способностей Незнайки к поэзии лишь после двух неудачных опытов подбора рифмы. Во всем этом слышится еще один мотив – проблема воспитания. К сходным вопросам обращались ранее и А. Толстой, и С. Маршак, и А. Барто.

У Носова наиболее явным оказывается противостояние Знайки и Незнайки, о чем говорят уже их имена. Первый нарочито рассудителен, живет строгим расчетом и логикой. Именно ему доверено объяснить многие сложные явления (устройства воздушного шара, прибора

¹ Носов Н. Приключения Незнайки: Сказки и стихи. М., 2005. С. 21.

² Там же. С. 20.

невесомости, строение Луны и т. д.). С ролью героя-резонера он справляется блестяще. Незнайка же 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 генерирует разные оригинальные творческие идеи. Но этот герой не лишен и чисто детских недостатков – он хвастун, вун, 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 малышами.

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 ветрогонов весьма напоминает небезызвестных, но более безопасных стилиаг, 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 персонифицирован в образе Пестренького. Сам же Незнайка символизирует противоречивость природы.

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.

Иной тип героя представлен в повестях-сказках **Татьяны Ивановны Александровой** (1928–1983), которая подарила детской литературе очаровательного домовенка Кузьку и заставила его не только рассказать чудесную сказку, но и окунуть читателя в удивительную атмосферу русской старины, расширить лексический запас ребенка, преподнести уроки доброты, гостеприимства, нравственности. Писательница вселяет в каждого читателя надежду на то, что сказка может быть рядом даже в современной жизни. Если домовенок поселился в новом высотном доме и ищет себе укромное местечко то в ящике для мусорного ведра, то в духовке плиты, то в холодильнике, значит, существование сказки в реальности оказывается возможным. Адресат готов верить в реальное существование домовят и лешачков, и сказка соединяется с быличкой и бывальщиной и размещает рядом с человеком уже не страшную и грозную силу, а симпатичное маленькое живое существо, похожее на милую и добрую игрушку.

Синтезируя различные жанры сказки и русской демонологии, Т. Александрова создает удивительное повествование о приключениях знаковых для мифологического сознания далекого прошлого героев, которые для современного ребенка становятся в один ряд с другими литературными персонажами. Быличка утрачивает прежнюю сакральность, но сохраняет установку на реальность происходящего. Правда, четкой границы между реальностью/нереальностью нет, она прозрачна и взаимопроницаема. Домовенок уводит ребенка-читателя в удивительный мир приключений, где появляются Баба Яга (сказочный персонаж), Лешик с дедом Диадохом, Кикиморы, Водяной и прочая нечисть (демонологические персонажи). Удивительное и чудесное оказывается рядом с реально-бытовым. Двойственная природа Бабы Яги находит очень интересное воплощение – у нее в сказке о Кузьке два домика – для плохого настроения и для хорошего. Функция вредителя воплощена в образе Бабы Яги, которая прилетает в домик для плохого настроения, а ее противоположность – в образе героини, живущей в домике для хорошего настроения. Однако эта ипостась иная, чем в волшебной сказке. Александрова разрабатывает этот образ более широко и глубоко, чем народная сказка. Баба Яга

предстает хитрой, цепкой старушкой, которая использует радушие, хозяйственность, ласковое обращение как маску. Ее задача – получить сундучок домовых, ради него она готова многое перетерпеть. Сам характер Кузьки развивающийся, не статичный. Он оказывается живым воплощением реального детского характера, поэтому совершает те же ошибки взросления, что и обычный 6–7-летний ребенок. Таким образом, приключенческий сюжет, сказочно-демонологические типажы, их реалистическое наполнение приводят к созданию уникального жанрового образования – повести-сказки.

Полюбившиеся читателю симпатичные персонажи подтолкнули к созданию продолжений их приключений дочерью писательницы **Галиной Владимировной Александровой**. Эти произведения выглядят бледнее оригинала. Утрачена «детскость» главного персонажа, глубина и сложность его характера.

Маленькое существо, косвенно связанное с демонологией, весьма активно действует в повести-сказке **Т. Ш. Крюковой** «Дом вверх дном». В этом произведении автор оригинально реализует метафорическое выражение «так шалишь, словно тебя бесенок толкает». Но роль бесенка несколько скорректирована. Девочке Агате явилось озорное, но довольно милое существо: «бело-розовое, пушистое, с мохнатым хвостиком и веселой рожицей. Оно походило сразу на котенка, обезьянку и озорного человечка»¹. Пришелец существенно изменился по сравнению со своим «предком». Во-первых, Тришка ориентирован на добро. Он подсказывает Агате, как заработать денег, чтобы выручить Альку; как спасти человечество от озоновой дыры и т. д. Таким образом, Тришка выполняет и сказочную функцию волшебного помощника. Даже если у Плутыша нет конкретной высокой цели, его действия направлены на то, чтобы развлечь маленькую хозяйку, доставить ей радость – исследовать, что же находится в домике лебедей, который стоит посередине пруда, попрыгать на бабушкиной кровати и т. д. Плутыш не только идет на контакт с Агатой, но о нем помнят и мама, и бабушка, так как это существо с давних пор живет в этой семье. Это не столько хранитель дома, сколько специалист по играм с детьми. Он обладает детским типом сознания, поэтому с ним интересно Агате раскрывать тайны, исследовать непознанное, да и просто шалить – доставлять себе и другим удовольствие. Как и Карлсон, Тришка генерирует интересные идеи, но реализовывать их и отвечать за их последствия не хочет. Как и его шведский предшественник, Плутыш философствует, забавляет, утешает, приглашает к оригинальным и веселым приключениям.

¹ Крюкова Т. Дом вверх дном. М., 1998. С. 6.

В духе развития русской детской литературы второй половины XX в. разработан характер ребенка. Это творческая личность – непоседа, равнодушный к чужой беде ребенок, любящий игру и тайну, готовый к самым неожиданным приключениям. Если в повестисказке А. Линдгрена Малыш в общем пассивный, спокойный и «правильный» ребенок, чтобы свернуть его с истинного пути требуются недюжинные способности Карлсона, то Агата из повести-сказки Т. Крюковой и сама выдумщица и фантазерка. Ее темперамент полностью совпадает с темпераментом Тришки. В ее творческих способностях и умениях найти выход из любой сложной ситуации никто не сомневается. Именно она устраивает бабушке сюрприз и заводит «живой уголок» – то муравьев, то ужика. Только Агате могло придти в голову с помощью волшебной жидкости, оставшейся от маминой химической завивки, превратить страшенькую Светку в пышноволостую красавицу и т. д. Практически неизменной оказывается и роль взрослых в воспитании ребенка. Не только нотации и наказания важны в процессе становления личности (хотя Агата часто заканчивает день «в знакомом углу»), но и единение с близкими, понимание взрослыми детских проблем, память взрослых о собственном детстве. Маленький человечек (Тришка) оказывается связующим звеном, объединяющим миры взрослых и детей в близкое обоим пространство.

Необычные маленькие человечки рождены воображением **Юрия Дружкова** (наст. фамилия и отчество – Постников Юрий Михайлович, 1927–1983). Это персонифицированные конструктор и карандаш. Ю. Постников работал в журнале «Веселые картинки», и после выхода его книги о приключениях Карандаша и Самоделкина на обложке журнала эти человечки заняли достойное место среди других популярных героев. Волшебная фантазия писателя создает мастера на все руки Самоделкина и его друга – волшебного художника Карандаша («Приключения Карандаша и Самоделкина»). Оригинальные игрушки наделены чертами взрослого человека – профессионала в своей области или волшебника. Даже малый рост и игрушечная внешность не меняют общего впечатления. В условном мире «правдивой сказки» (так определяет жанр своего детища автор) никто не сомневается во взрослой сущности этих игрушек – слишком ярко и талантливо их мастерство. И наоборот, ожившие чудесным образом рисунки Карандаша (традиции произведения «Портрет Дориана Грея») – пират Буль-Буль и шпион Дырка – несмотря на очевидные признаки взрослого человека (борода, пистолет, длинный плащ, командный голос) остаются детищем художника и обладают явно детскими характерами. Их всерьез никто и не воспринимает, видят в них капризных, хулиганистых мальчишек. Конфликт между этими двумя группами решен в

романтико-приключенческом ключе – с погонями-преследованиями, похищениями, интересными изобретениями и чудесным спасением. Помимо романтической линии в произведении намечена и явная дидактика, носящая общественно-нравоучительный характер. Жизненность созданных образов подтвердили авторское продолжение сказки («Волшебная школа») и многочисленные современные «по мотивам» других авторов.

Постепенно маленькие человечки все дальше отходят от своих исторических предков – эльфов и гномов, домовых и леших. **Эдуард Николаевич Успенский** (род. в 1937 г.), например, выводит оригинальных малюток – персонифицированную гарантию («Гарантийные человечки»). Холодилин, Пылесосин, Буре и др. не только отвечают за сохранность и исправную работу той бытовой техники, которую недавно купили в магазине, но и перевоспитывают девочку Таню, хозяйскую дочку. Успенский остроумно показывает, что любой ребенок непросто, он как бы состоит из двух половинок – хорошей и плохой. Так, хорошая половинка Тани – Юшечка (образовано от слова «Танюшечка») – помогает маме, она аккуратна и послушна. Плохая половинка – Яна (от слова «Таня») – капризна, своенравна, упряма и не всегда добра. Заслуга гарантийных человечков состоит в том, что они наглядно демонстрируют преимущество быть Юшечкой и фактически избавляют ребенка от раздвоенности.

Маленькие человечки в большей степени могут выполнить воспитательную функцию, чем обыкновенный взрослый. Так, с помощью непривычного для этого типа маленького человечка **Андрей Алексеевич Усачев** (род. в 1958 г.) в необычной манере излагает основные положения Всемирной декларации прав человека (А. А. Усачев «Приключения маленького человечка»). На роль маленького человечка может пробоваться даже... обыкновенная калоша. Правда, она постоянно подчеркивает, что она калоша Волшебника, да к тому же правая всегда и во всем (игра слов: «быть правым» и «с правой ноги») и блестящая. Правая калоша готова каждый раз дать ребенку нравственный урок – она может избавить от трусости, хвастовства, жадности и т. д. Всякий раз Калоша с очередным ребенком отправляется в сказочное путешествие в волшебный мир, где им удастся, как и Оле из сказки В. Губарева, посмотреть на себя со стороны (Т. Крюкова «Калоша волшебника», более ранний вариант – «Блестящая калоша с правой ноги»).

Маленькие человечки, несмотря на необычный и оригинальный внешний вид, стараются максимально приблизиться к человеку, стремятся получить право быть человеком (традиции Пиноккио-Буратино). Такие персонажи, как правило, вписаны в обычную среду, обычный ребячий коллектив. Основное внимание писателя сосредоточено

на изображении их непростого внутреннего мира. Наряду с обычными школьниками учатся, шалят, играют поросенок и зайчонок – герои, сочетающие в себе черты человека и животного (**Е. С. Велтистов** (1934–1989) «Классные и внеклассные приключения необыкновенных первоклассников»). Необычайно важно и для таких героев, и для обычных ребят желание стать настоящим Человеком. Под этим понимается наличие главных человеческих качеств – чуткости, внимания к людям, доброты, справедливости. Писатели заставляют героев пройти сложный путь грехов и ошибок прежде чем подойти к заветной цели. Даже робот Электроник, машина, оказывается способным к развитию, самосовершенствованию. Похожий путь прodelывает герой сказки **А. С. Аксеновой** житель подземной пещеры Тёмик, который превращается из человечка в человека лишь тогда, когда научился дружить и сострадать тем, кому плохо, кто попал в беду («Приключения Тимы и Тёмы»).

Таким образом, маленький человечек в детской литературе второй половины XX – начала XXI столетия претерпевает серьезные изменения – волшебный герой оказывается ближе к реальному миру, чем раньше, персонифицируются хорошо знакомые ребенку абстрактные явления – образное мышление оказывается ближе и доступнее для воспринимающего детского сознания. Маленькие человечки потеряли какую-либо сакральность и стали только явлением художественной литературы для детей.

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. Ребенок словно смотрит в воображаемый микроскоп и видит ясно и четко тех, кто привык лишь мелькать у него перед глазами. 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 показать, что из себя представляет то или иное живое существо, то или иное растение. 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 занудливо 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 **Валерий Владимирович Медведев** (род. в 1923 г.). 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. Как позиционировать себя в коллективе десятилетнему школьнику? Какова роль учителя в раскрытии творческих способностей и задатков ребенка, насколько жестким должно быть подчинение общим правилам? Такие проблемы уже ставила детская литература XX в. (Н. Носов, Ю. Сотник, А. Гайдар, Л. Кассиль и др.). В. Медведев нарочито отстраняет взрослых от воспитательной деятельности и отдаст 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. И автору интереснее не серая масса, а индивидуальности, решившие противостоять коллективу и придумывающие остроумные способы избавления от скучной рутины. В заглавие вынесены ключевые слова о том, что в любой ситуации надо оставаться человеком. Для коллектива эти слова ничего не

значат, они и повторяются как присловье. 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. Продолжение рассказа о Баранкине переводит повествование в нравственно-философскую плоскость. Человечность, искренность, любовь к людям – самый большой дефицит. Осознать это, преодолеть в себе эгоизм, высокомерие, отказать от идеи собственной гениальности предстоит Юре Баранкину в повести-сказке «Сверхприключения сверхкосмонавта» (1977).

Познавательльно-дидактическая сказка была представлена в творчестве **Евгения Андреевича Пермяка** (1902–1982), который обошелся без романтико-приключенческих мотивов. Писатель использует традиционную бытовую сказку, которую он порой сопрягает с элементами легенды, загадки, былички. Оригинально и занимательно рассказывает Пермяк о происхождении паровых машин, образовании пара, электричества. О том, что и как можно сделать из дерева, нитки, глины и т. д. Яркая образность, метафорика, четкая персонификация, антропоморфизм создают привлекательную сказочную форму, которую автор насыщает необычайно полезным и актуальным познавательным материалом. Для Пермяка важен психологический аспект – он славит человека труда, умелого мастерового, смелого новатора, дерзкого мечтателя. Красота физическая появляется только у того, кто может, умеет и любит работать («Золотой гвоздь», «Иголкины братья», «Пастух и Скрипка» и т. д.).

Самозабвенно воссоздает автор сам процесс труда, до тонкостей представляя кузнечное дело, а также гончарное, столярное, ткацкое и т. д. Но главной фигурой всегда оказывается человек. Он в строгости, трудолюбии и скромности воспитывает своих детей («Мама и мы», «Тайна цены», «Пальма», «Тонкая струна»¹ и т. д.). Герои Пермяка приветствуют творческую дерзость и талант («Дедушкин характер», «Трухлявое болотце», «Фока – на все руки дока», «Волшебные краски» и т. д.). Персонаж Пермяка щедр, искренен и добр («Золотой гвоздь», Египетские голуби), понимает и ценит истинную красоту искусства («Новое платье королевы», «Первая улыбка»), великодушнее к оппоненту и даже врагу («Некрасивая Елка», «Первая улыбка» и т. д.). Таким образом, весьма четкая дидактическая функция сопряга-

¹ Перечислены не только сказки, но и рассказы.

ется с психологической и эстетической. Рассказы и сказки Пермяка написаны ясным и живым литературным языком. Известный лаконизм ничего общего не имеет с сухостью и скукой. А производственная тематика (в лучших традициях В. Одоевского) не перегружает текст излишней детализацией и терминологической насыщенностью – все преподнесено четко, занимательно и в меру.

Еще одной разновидностью познавательной сказки стали повести-сказки о путешествии героев в другие исторические эпохи. Познавательный момент четко сопряжен с фантастико-приключенческим аспектом. Дидактика явно уступает место в таких произведениях нравственно-познавательному моменту. Актуальными для **Виталия Георгиевича Губарева** (1912–1981) оказываются идеи гуманистические. Как помочь друзьям в противостоянии хитрому и коварному врагу? Какова роль и ответственность каждого за собственную жизнь, но главное, за жизни других? Какова цена дружбы и хвастовства? Эти и другие вопросы решаются в повести-сказке «Трое на острове». Проблема власти, национально-экономические интересы маленького государства могут решаться советской школьницей совсем не так, как требуют этого традиции, уклад жизни и финансовые интересы политической верхушки Карликии («В тридевятом царстве»). Нравственные аспекты сосуществования различных цивилизаций ставит Губарев во главу угла в повести-сказке «Путешествие на Утреннюю Звезду». Но наиболее значимой с познавательной точки зрения оказывается повесть-сказка «Преданье старины глубокой», в которой воссоздан исторический колорит эпохи правления князя Олега новгородского. Современные любознательные ребята оказываются в Древнем Новгороде 882 г., на их глазах начинается славный путь легендарных исторических личностей – князей Олега и Игоря. Автор пытается воспроизвести атмосферу ушедшей эпохи, убедительно показывает своеобразие нравов и в княжеском тереме, и в хижке смерда. Правда, легендарные события подминают под себя историческую реальность, да и автора интересуют более не бытовые подробности, а общие вопросы нравственности. Писатель довольно смело обращается с художественным временем, легко путешествуя в различные временные точки. Фея Мечта легко переносит ребят на 1000 лет назад, сами герои «вспоминают» будущее своих новых друзей – князей Игоря и Олега, также легко возвращаются главные персонажи назад, в наши дни. Язык Губарева смело сопрягает архаизмы и современную разговорную речь, максимально приближая речь героев к живому народному языку.

Более акkuratна с историческими реалиями **Тамара Шамильевна Крюкова** в приключенческо-фантастическом романе «Призрак сети».

Писательница не просто изображает два временных пласта (наши дни и XIII в. – эпоху Александра Невского), но связывает их тесным узлом, обнажая единый эмоциональный нерв – патриотизм. Десятилетний мальчишка Илья Кречет, ставший случайным свидетелем заговора со шведами против Александра, не может успокоиться и через много столетий после собственной гибели и пытается правдами и неправдами предупредить князя о предательстве. Маленький мальчик заставляет своих сверстников через 800 лет закончить дело, начатое им. Герою удается разбудить патриотизм своего рафинированного благополучного тезки-потомка и пробудить в нем совесть, равнодушие, отвагу. Т. Крюкова использует специфический набор приемов для воспроизведения этой ситуации: это и переселение душ, и временной параллелизм, и колдовство-ведовство, и оборотничество и т. д. Лихо закрученный захватывающий сюжет менее всего походит на сказку.

Более того, на фантастическую природу произведения указывает и взаимопереход героев в разные пространственно-временные координаты. Илья Кречетов, современный школьник, попадает в более или менее приближенную к реальности историческую ситуацию вместе со своим другом Серегой Бережным, а Илья Кречет, постреленок из XIII в., – в наши дни. Оба мира оказались взаимопроницаемы, оба существуют в параллельных измерениях (оба Ильи практически одновременно совершают свои подвиги – оба спасают человека из огня), оба мира вполне реальны и осязаемы. И все же отдельные жанровые элементы сказки присутствуют: выбор героев, народная основа повествования, нравственно-эстетическая проблематика книги, светлый финал и т. д.

В дилогии о мальчике Мите («Чудеса не понарошку» и «Маг на два часа») Т. Крюкова приглашает ребенка в увлекательное путешествие по русской лексикологии. Сам главный герой – наследник Ивана-дурака, наивный ребенок, верящий в чудесное. Он отправляется в волшебную страну, чтобы подарить маме радость, а папе – творческий импульс. Традиционные мотивы путешествия, поисков чудесного дополнены сложным событийным рядом, за которым скрыта остроумная игра словом. Реализация метафор и фразеологизмов помогает осознать суть словесной игры, увидеть рождение каламбура, познать тонкости родного языка. Пространственную определенность обретают абстрактные Кудыкина гора, пещера Али Бабы или бабы Али, Матемагия и т. д. Экзотические персонажи быстро обретают знакомые черты: страшная Жадина-Говядина превращается в сказочную Корову, а загадочная биссектриса оказывается обыкновенной крысой. Даже такие сложные для ребенка понятия, как «здравый смысл» и «больное воображение», персонифицированы и явлены в оригинальных и запоминающихся образах.

Таким образом, познавательный материал во второй половине века XX – начале XXI облекается в близкую и знакомую для ребенка форму сказки. Но авторская сказка все дальше отходит от народной с ее дидактико-развлекательной функцией. Она обогащена современной информацией, оригинальным сюжетом, свежими идеями. Все это базируется на нравственной основе и приглашает ребенка самостоятельно выбрать правильный путь в непростой сегодняшней жизни.

Школьная тематика получила широкое распространение в не-сказочной прозе для детей первой половины XX в. Она ставила серьезные, насущные, актуальные вопросы, помогающие ребенку адаптироваться в школьной среде и разрешить волнующие его проблемы. Школьная повесть 1930–1950-х гг. выработала определенный идеал ребенка – трудолюбивый, усидчивый, умный, легко адаптирующийся в коллективе класса или группы.

Вторая половина XX в. делает ставку не на коллектив, а на личность, причем творческую и активную. Фантазия и воображение ценятся теперь гораздо выше, чем усидчивость и хорошее поведение. Да и сам материал из реалистического превращается в условно-фантастический. Жизнь отстает от мечты ребенка. Уже не подробности школьной жизни важны для героя и его адресата (их хватает в повседневной жизни ребенка), не стремление к успешной учебе и достижениям в общешкольных мероприятиях – сборе макулатуры или металлолома – это все слишком буднично и прозаично. Гораздо интереснее окрасить рутину школьной жизни яркими красками воображения и фантазии. Школьная тема постепенно становится объектом сказки, которая помогает не только реализовать мечты ребенка, но и помогает в усвоении сложного школьного материала. Сказка не забывает о двух своих генетически заложенных функциях – дидактичности и развлекательности.

Впервые школьная тема входит в сказочную повесть А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» (1828). Главной проблемой повести оказался анализ внутреннего мира маленького мальчика, который не сдержал данного слова и предал подземных жителей. То есть Погорельский актуализировал нравственную проблематику произведения, уведя повествование из сферы общественных проблем.

XX в. тоже крепко привязан к личности героя, но не столько нравственно-религиозная основа характера волнует авторов сказок, сколько реакция ребенка на внешние обстоятельства, а также образная реализация учебного материала. Идея, высказанная С. Я. Маршакom в стихотворении «Про одного ученика и шесть единиц», оригинально и талантливо воплощается в сказочной повести **Лии Борисовны Гера-**

скиной (род. в 1910 г.) «В стране невыученных уроков» (1971). Нерадивый лентяй Витя Перестукин перевоспитывается в волшебной стране. Ему требуется пройти непростой и опасный путь, но именно он и только он может исправить собственные ошибки. Реализованная метафора, усиленная напряжением действия и быстрой сменой картин, оказывает сильное влияние на воспринимающее детское сознание. Природное воображение ребенка создает яркий ассоциативный ряд и вызывает аналогию с собственными ответами у доски. Юмор смягчает ситуацию, а приключенческий характер интриги делает повествование емким, живым, запоминающимся.

Недавно автор обратилась к знакомым героям и написала продолжение данной повести («В стране невыученных уроков-2» и «В стране невыученных уроков-3»). Веселое остроумное повествование сменяется неоднократными повторами, усилением информативной части, бледностью образов и нехарактерностью ситуаций. Роль героя-резонера выполняет вездесущих попугай Жако, который, как выясняется, жил и в доме наставника Лермонтова, и у Махамеда Али, и у историка. Виктор Перестукин и попугай оказываются энциклопедически образованными и сыплют информацией на каждом шагу. Разносторонний интерес и недетская начитанность позволяют Перестукину поддержать беседу с Екатериной II, вспомнить, когда выходили ее «Записки», блеснуть познаниями в области истории Англии и даже вспомнить годы правления династии Плантагенетов. Жако изложил исчерпывающую информацию об истории астрономии. Информативно-дидактический аспект так подавляет читателя, что само произведение не вызывает ответного отклика у адресата из-за бледности образов, ходульности идей, повторяемости сюжетных ходов.

Идея волшебного иного мира как обратной стороны учебного процесса оказалась востребованной и у других авторов, в частности, в сказочной повести **Анатолия Георгиевича Алексина** «В стране вечных каникул» (1966). Волшебный и реальный миры оказались взаимопроницаемы. Переход из одного в другой совершается по нескольку раз в день. Должен быть специальный проводник, задействованы «волшебные предметы» нового поколения – автобус, телефон и т. д. Герой попадает туда добровольно, но только один, друзьям и знакомым дорога в Страну Вечных каникул заказана. Как и героя народной сказки, персонажа А. Алексина волшебный мир изменяет полностью. Но уже герой не самореализуется до конца, а, наоборот, отказывается от пагубного желания вечного праздника, вечного безделья, вечных каникул. Красивая новогодняя сказка, цирк, карнавал оказываются единственным занятием маленького ленивца, который на глазах читателя начинает превращаться в пионера-пенсионера, инвалида.

Такое состояние воспринимается как тяжелая болезнь, симптоматика которой очень часто выявляется у многих школьников. Радикальным лекарством оказались те же развлечения, которые постепенно надоедают и вызывают отвращение.

Сходные проблемы решает герой повести-сказки **Софьи Леонидовны Прокофьевой** (род. в 1928 г.) «*На старом чердаке*» (1974). Ему уже не надо проникать в волшебную страну – достаточно произнести странное заклинание, и все вранье оказывается правдой. Писательница тоже направляет своего героя на исправление собственных ошибок, но важнее оказывается другое – Сашка учится разбираться в людях, видеть истинное лицо и красавицы Кати, и маленького заморыша Лельки, учиться противостоять хамству и наглости. Сказочный антураж оказался удачной формой для постановки важных нравственных вопросов, к решению которых ребенок только подступает.

Таким образом, школьная тематика проникает в повесть-сказку и помогает решить актуальные нравственные проблемы. Ребенок не мыслит себя вне школы, вне школьного коллектива, даже если и пытается от них оторваться. Традиции народной сказки сопрягаются с современным содержанием и рожают оригинальные произведения.

За весь период своего существования литературная сказка довольно далеко ушла от своего фольклорного праисточка. 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 интерпретированные темы, сюжеты, идеи**. Одним из традиционных аспектов детской литературы стало светское переосмысление религиозных сюжетов.

Ранее духовная литература была той нравственной базой, которая закладывалась ребенку с раннего детства. Маленькому адресату предлагались и специальные книги религиозного содержания, базирующиеся на религиозных (чаще – православных) представлениях о жизни, мире, нравственных ценностях и нормах поведения.

Наиболее почитаемыми праздниками на Руси были Рождество и Пасха, которым было посвящено множество произведений в XIX в. Одной из первых удач стало оригинальное художественное изложение библейских сюжетов Анною Петровной Зонтаг (1786–1864), которая просто, доступно и необычайно красочно изложила историю рождения, жизни и воскрешения Иисуса Христа («Священная история для детей, выбранная из Ветхого и Нового Завета Анною Зонтаг», 1837).

Позже уже поэтическое осмысление этих сюжетов можно увидеть в произведениях А. Фета («Ночь тиха. По тверди зыбкой...»), К. Н. Льдова («Волхвы»), Д. С. Мережковского («Елка») и многих других. Постепенно

но библейский сюжет начинает активнее насыщаться светской тематикой. Писателей все больше начинает интересовать судьба человека, празднующего эти великие праздники. Преображение природы, человека, земли в целом, приобщение к благодати Божией земного жителя оказывается важной составляющей книг И. С. Шмелева, К. В. Лукашевич, В. А. Никифорова-Волгина, Б. Зайцева и др.

С течением времени в рождественские, святочные и пасхальные произведения приходит тема социальной несправедливости и борьбы с ней (произведения А. И. Куприна, Н. П. Вагнера, Л. Н. Андреева и др.).

Постепенно светский Новый год все активнее заменяет религиозное Рождество, но светлый день Христова Воскресенья остается в художественной литературе. И только советский период игнорирует всю религиозную тематику и утверждает агеизм как основу мировоззрения нового типа. Религиозные праздники сменились советскими, пролетарскими. Наибольшее внимание было уделено 7 ноября и 1 мая. Но и прежние не ушли безвозвратно, а переосмыслились. Так, если с 1923 г. Елка и Рождество как религиозные символы вытеснялись из сознания советского человека, то в 1934 г. елка вернулась к детям и стала атрибутом советского детского праздника – Нового года.

Ближе к концу XX столетия ситуация начала резко меняться. В детскую литературу стали возвращаться лучшие дореволюционные произведения религиозного характера. Несколько изданий претерпела «Детская Библия», в адаптированном виде дающая ребенку представление о главной христианской книге. Переиздаются сборники святочных, пасхальных, рождественских рассказов дореволюционных писателей. К детям стала приходиться разная литература религиозного содержания – от канонических текстов до их самых различных интерпретаций («Легенды о Христе» Сельмы Лагерлёф, «Учение Христа, изложенное для детей» Л. Н. Толстого и т. д.). Стало появляться и так называемое духовное чтение, которое в яркой и привлекательной для ребенка обертке являет собой религиозно-нравственное чтение, воспитывающее новое поколение в христианских традициях. Достаточно популярными оказались произведения, носящие притчевый характер и рассказывающие об обретении истинной веры маленькими и взрослыми грешниками. Обращение к вере, настоящая борьба в душе человека бесовских и светлых сил лежит в основе сказочных повестей **Николая Владимировича Блохина** (род. в 1945 г.). Самопознание, узнавание себя, своих внутренних особенностей и потребностей, раскрытие скрытых способностей – главная задача книги **Виктора Гавриловича Кротова** «*Волшебный возок*».

Другим типом духовной книги становится познавательно-просветительная литература, повествующая о христианских святых, народ-

ных богатырях, персонажах славянских мифов. Такой тип книги представляет творчество **Георгия Николаевича Юдина** (род. в 1947 г.) и других художников. Православные традиции переосмысляются и в откровенно детской литературе, сохраняющей память о религиозной первооснове. Так, в основе сказки **Т. Крюковой** «Ровно в полночь по картонным часам» (1998) лежит предновогодняя история о приключениях брата и сестры в сказочном Детском мире. Никита и Варя попадают в волшебный мир из любопытства, у них нет какой-либо высокой цели, но она появляется по мере того, как герои сталкиваются с первыми же трудностями. Произведение написано в приключенческом духе, воспроизводя непростое путешествие детей к избушке Деда Мороза. Путь героев Крюковой не так драматичен, как в сказках Г.-Х. Андерсена и Е. Л. Шварца – дети в любой момент могут снять заячьи шубки и очутиться дома. Но Крюкова усиливает нравственный аспект – дети должны осознать всю меру ответственности друг за друга, быть искренне заинтересованными в благополучии другого. Такой поворот проблематики возводит эту сказочную историю к рождественским религиозным сюжетам о чуде человеческой любви, о бескорыстном служении Добру и Благу.

Вместе с тем в этом произведении множество отсылок к известным сказочным сюжетам («Снежная Королева», «Лягушка-путешественница», «Заяц-хвоста» и т. д.), которые корректируют хронологию сказки. В едином сказочном пространстве – Детском мире – мирно уживаются самые разные сказочные миры, само пространство оказывается пластичным и гибким. Оно то сжимается до необычной заячьей избушки, то растягивается до космических масштабов – Большая и Малая медведицы, царство госпожи Вьюги и т. д. Это уже не фольклорно-мифологическое царство мертвых, а мир известных сказочных сюжетов и знакомых снов. Время тоже оказывается весьма гибкой категорией. За пять минут по картонным часам дети успевают пережить множество приключений и выдержать непростые испытания. Время находится в прямой зависимости от поведения детей и их отношения друг к другу – оно сжимается, когда дети дружно идут друг к другу, и растягивается, когда ребята ссорятся. И лишь в конце волшебный и реальный миры оказываются взаимопроницаемы. Сложные сюжетные перипетии сопряжены с дидактичностью и создают единое занимательное повествование о новогодних приключениях Никиты и Вари.

Рождественская сказка, рассказанная **Дмитрием Александровичем Емецем**, более близка к традициям волшебной сказки. Правда, и мифологическая основа тут существенная. Наряду с Бабой Ягой и Кощеем появляются и Кикимора, и птица Сирин, и прочая нечисть, которая собирается на шабаш у Останкинской телебашни.

Уже не герой отправляется за тридевять земель с особым поручением, а все светлые и темные силы оказываются в реальной Москве накануне 2001 г. Если Булгаковский Воланд со своей свитой восстанавливают справедливость, то нечисть Емеца хочет украсть первое мгновение нового тысячелетия, чтобы владеть им и вернуть себе былую мощь. Герои сказок, мифов и быличек предстают существами одного порядка, более того, они приземлены и обытовлены. Кощей жаден и зол, Баба Яга – мелкая пакостница, Кикимора смахивает на капризного балованного ребенка (обожает лазать по мусорным бакам, с аппетитом уплетает селедочные хвосты, мечтает о тихой жизни в болоте с просмотром сериалов). Обратни, чертовки, чертова бабушка, упыри и вурдалаки – «серая» «массовка», которой управляет Кощей. Светлых сил гораздо меньше, но они в конце концов оказываются мудрее, находчивее, добрее и смелее. Во главе этого «Олимпа» – добрый волшебник Дедушка Мороз, похожий на языческого бога. Основные внешние черты Зимнего Деда – доброе лицо, белая окладистая борода, красные щеки, красная шуба и синие варежки и, конечно, волшебный мешок с подарками. Сколько из него подарков ни взять, он остается полным – этакий «неразменный рубль». Но мешок еще проверяет человека – жадный его от земли не оторвет, а щедрый всегда поднимает¹. Сказочный Дед Мороз окружен волшебными помощниками. Это могут быть персонифицированные силы природы – кобылицы Вьюга, Метель, Пурга и конь Буран, а также знакомые ребенку атрибуты зимы и персонажи новогодней сказки – Снеговик и Снегурочка. В варианте Д. Емеца они необычны своей яркой индивидуальностью. Снеговик Сугроб – неуклюжий увалень, ворчащий по каждому пустяку и постоянно выторговывающий себе какое-нибудь поощрение. Снегурочка – современная модная девица, «фанатеющая» от группы «3 пингвина», острая на язычок и расторопная в решении любой проблемы. Но она помогает Дедушке Морозу, остро чувствует несправедливость, глубоко переживает свои ошибки, отчаянно борется с врагами.

Волшебный мир четко отделен от человеческого. Ваня Купцов может контактировать со сказочными персонажами, помогать им решать сказочные проблемы, но он остается для них чужаком, представителем иного мира, чуждого волшебному. От темных сил человеческого детеныша спасают не добрые сказочные силы, а православная молитва. Так переосмысливается рождественская традиционная сказка.

Похожее переосмысление характерно и для *волшебной повести-сказки*. В единый сказочный мир объединены существа разного уров-

¹ *Традиция С. Я. Маршака* – «умное волшебство» – чудесная вещь не срывается в злых или жадных руках.

ня (герои мифа, сказки, бывальщины и былички, реалистический персонаж). Реальный и сказочный миры расположены параллельно. Они взаимопроницаемы, но не сливаются воедино. Чудесные персонажи несут на себе разную смысловую нагрузку. Ясно одно – практически всегда они разработаны так же подробно, как и реалистические персонажи. Каждый обладает индивидуальными личностными качествами, но каждый и действует в рамках того типа, к которому относится по своей природе. Основное действие может происходить как в реальном мире, так и в условном, сказочном. Обязательными участниками действия становятся дети и лишь иногда взрослые, которых обыденное сознание воспринимает как чужаков. Обычные же взрослые люди не в силах понять и принять чуда. Так, герой повести **Михаила Александровича Каришнева-Лубоцкого** «Тайна Муромской чащи» астроном-любитель Жмуркин не может понять, что и в современном мире может появиться и Баба Яга, и Змей Горыныч. Жмуркину проще поверить в гуманоидов, в НЛО, чем в миф и в сказку.

Сказка в новых условиях тоже меняется, она ставит и решает и новые задачи. Уже не узколичные, а глобальные – спасение заповедной чащи, желание вернуть людям чистый целебный источник и т. д. – движут персонажами сказок. Основным действующим героем в такого рода произведениях становится ребенок или группа детей. Вместе с типично сказочными персонажами они выполняют главную задачу сказки. В одну компанию могут быть объединены герои разного типа. В сказках М. Каришнева-Лубоцкого «Тайна Муромской чащи» и «Каникулы Уморушки» сообща действуют люди (Маришка, ее двоюродный брат Митя, старый учитель Гвоздиков), сказочные персонажи (Баба Яга и Змей Горыныч) и герои быличек (семейство леших – Калина Калиныч и его внуки – Шустрик, Уморушка и др.). Общая беда, желание сохранить микрокосмос Муромской чащи объединяет самые разные существа. Зло, бедствия и напасти исходят от бюрократов и равнодушных людей, предпочитающих материальное духовному.

В повести-сказке Т. Крюковой «Хрустальный ключ» темные и светлые силы четко разведены. Сюжет максимально приближен к традиционной волшебной сказке – герои из реального мира попадают в загробный с помощью волшебного помощника – «пограничника». Им оказывается странноватый Дед Пихто, который вручает волшебные семена и благославляет на долгий и трудный путь к заветной мечте. Дорога по необычному подземелью долга и трудна, но необычайно коротка по земному отчету времени – летняя ночь. Сам путь – цепочка остросюжетных приключений. Если народная сказка ставит в центр одно или несколько напряженных моментов, то повествование Крюковой держит читателя в сильном напряжении до конца. В отли-

чие от народной сказки сюжет повести-сказки «Хрустальный ключ» сопрягает две линии – освобождение Дашей и Петей Хрустального Ключа и история Морры. Произведение Т. Крюковой уникально еще и тем, что герои попадают в некое параллельное реальному миру пространство, саккумулировавшее в себе все сокровенные знания о потусторонней действительности. В этом мире сосуществуют персонажи мифов разных стран (и славянские, и греческие), герои народных и авторских сказок, сказаний, поверий, быличек и т. д. Характерно, что, вернувшись домой, дети ничего не помнят о ночных приключениях – их подвиг бескорыстен и альтруистичен. Но в загробном мире они сохраняют знания о реальной действительности.

Автор смело и умело использует постмодернистскую мозаику и выкладывает из нее занимательную картину волшебного мира. Подобный опыт уже был применен сказочницей в сериале о золотоволосой Гордячке («Гордячка», «Заклятие гномов», «Узник зеркала», «Лунный рыцарь»).

Если Т. Крюкова использует известные сюжетные ходы для создания звеньев одной цепи приключений героев, то **Эдуард Николаевич Успенский** (род. в 1937 г.) озорно переосмысляет известные произведения, подтрунивая над отдельными героями и заставляя читателей по-новому взглянуть на художественные реалии народной сказки. В повести-сказке «Вниз по волшебной реке» принимают участие многие традиционные герои. Прежде всего, это персонажи, несущие на себе печать мифа – Баба Яга, Кощей Бессмертный, Змей Горыныч, Финист – Ясный Сокол. Успенский еще более, чем народная сказка, обытовляет и приземляет их. Из волшебной народной сказки в произведение Успенского пришли Кот Баюн, чем-то напоминающий булгаковского Бегемота, но и несущий память о мифологическом тотемном животном, царевна Несмеяна, Иван – Коровий сын, Василиса Премудрая и др., а также герои быличек и бывальщин – Домовой и Кикимора. Из былины пришел Соловей-Разбойник. Задействованы и атрибуты народной сказки – молочная река с кисельными берегами, скатерть-самобранка, сума, дай ума и т. д.

Новаторство и оригинальность Э. Успенского заключается в трансформации и модернизации устоявшегося и застывшего. Писатель смело сопрягает фольклор с современностью и создает повесть-сказку с сильным комическим началом.

Герои сказки Успенского говорят и действуют уже не в соответствии с устойчивым типом поведения, а по логике индивидуального характера или оригинального авторского переосмысления функции персонажа. Скажем, Баба Яга предстает как живой полнокровный характер: она и добрая заботливая бабушка Мити, желающая, чтобы

отдых внука прошел как можно лучше; и любопытная старушка, которая вместе с подружкой Кикиморой с удовольствием следит за тем, что происходит в царстве Макара; она и сказочная «пограничница», которая живет на опушке леса в избушке на курьих ножках и привлекает всех проезжающих.

Структура данного произведения максимально приближена к структуре народной сказки. Обычный и сказочный миры сосуществуют параллельно. Более того, они взаимопроницаемы. Баба Яга со своей сестрой провожают Митю до электрички. Сам Митя, придя к Яге, попадает из реального в сказочный мир. Царь Макар готов бросить свое царство и уйти в деревню. И все же между этими мирами существует граница – лес (аналогично и в народной сказке). Герои не удивляются чуду, наоборот, остроумно его используют по-новому. Так, Митя заставляет волшебство подчиняться ему: когда от скатерти-самобранки остается маленький кусочек с вышитой надписью «скатерть-с...», Митя заказывает более простую и легкую в приготовлении пищу – бутерброд с колбасой. Митя же придумывает оригинальный способ борьбы со Змеем Горынычем – напоить водой из озера, которое превращает любое существо в козленка.

Да и сама жизнь в царстве Макара оказывается максимально приближена к современной ситуации, а чудо обытовляется. К примеру, царевна Несмеяна плачет не просто так, а чтобы получить карету. У Василисы Премудрой дверь закрывается на английский замок, а на плите варится картошка с грибами. Ключ от подземелья, где томится Кощей Бессмертный, был спрятан «особенно тщательно» – не под ковриком, а на притолоке.

Прием реализованной метафоры позволяет даже прибегнуть к словесной игре – Молочная река может дать сметану, простоквашу, сыр. Писатель обыгрывает и устойчивые сочетания. Главы получают оригинальные заголовки: «Лиха беда (начало)» и «Лиха беда (продолжение)».

Условное время сказочного мира вписано в довольно жесткие рамки реального мира – действие происходит в период летних каникул. Сохранены основные композиционные элементы народной волшебной сказки. Повесть-сказка Успенского начинается традиционным зачином, сообщаются место и время действия, указана обстановка действия, происходит знакомство с главным героем. Однако за сходной фольклорной неопределенностью стоит авторская ирония. Начало развития событий – отправление главного героя в путешествие по сказочному миру. Далее Успенский несколько отходит от народных канонов, подключает собственную фантазию и начинает ассоциативную постмодернистскую игру со знакомыми ребенку сюжетами литератур-

ных сказок и народного творчества. Неудержимая выдумка, свободное обращение со словом, использование целой палитры комического, оригинальный тип детского сознания, образный язык и т. д. помогают автору создать озорное, но и познавательно-поучительное произведение.

Традиции народной сказки активно используются Э. Успенским и в других произведениях. Так, если народная волшебная сказка дала мощный импульс для создания повести-сказки «Вниз по волшебной реке», то сказка о животных и бытовая сказка стали отправной точкой в создании таких произведений, как «Крокодил Гена и его друзья» (1966), «Дядя Федор, пес и кот» (1974) и т. д.

Успенскому удалась уникальная вещь – он сохраняет традиционную сказочную первооснову, а вместе с тем говорит с читателем об актуальных проблемах современности. Давно было замечено, что центральным героем повести-сказки о крокодиле Гене оказывается яркий представитель интеллигенции «шестидесятников». Он одинок, ему непросто найти друзей и единомышленников. Он честен, благороден и наивен. Этими качествами все ловко пользуются, от Шапокляк до Чебурашки. Все герои повести – яркие индивидуальности. Их демократизм, чувство справедливости адекватны настроениям в обществе.

В повести-сказке «Дядя Федор, пес и кот» действуют не менее симпатичные и приятные герои. Главным персонажем становится шестилетний мальчик, удивительно самостоятельный и рассудительный. Этот ребенок, с одной стороны, совершает благородные поступки – спас кота, приютил пса и скворченка; но с другой – убегает из дома, заставляет родителей волноваться. Однако сказка на стороне маленького героя. Если родители дяди Федора не в силах решить на одного бытового вопроса, то их сын и его четвероногие друзья обустроивают жизнь на новом месте и создают крепкое хозяйство. Роли героев четко распределены, литература индивидуализирует и создает колоритные типажи: фермер Матроскин, генератор идей дядя Федор, романтик-мечтатель, не приспособленный к реальной жизни, – Шарик. По-своему обаятельный и сохранивший непосредственность детства Печкин – ворчун и ябедник.

Таким образом, неудержимая выдумка, свободное обращение со словом, свежий детский взгляд на мир, образный язык, самобытный стиль характеризуют творчество Э. Успенского 1960–1980-х гг. Позже автор обращается к модному сейчас явлению и создает продолжение собственных произведений. Знакомые бренды привлекают внимание, но не имеют первозданной свежести, оригинальности и изящества.

Типичные черты волшебной сказки сопряжены с романтико-приключенческой повестью в произведениях **Юрия Геннадьевича Томина** (наст. фамилия – Кокош, 1929–1997). Одна из наиболее из-

вестных повестей-сказок «Шел по городу волшебник» (1963) максимально приближена к жанру волшебной сказки. Пространство произведения четко разделено на два пласта: реальное пространство современного города и условно-сказочное, куда попадают Толик и Мишка с Марфой, где действует ограниченное количество персонажей, где царят свои законы, откуда вернуться в реальный мир довольно сложно. Условный мир по своей природе схож с тридцатым царством сказки народной: это тоже вчерашний день, статичное время. Два мира разделены чертой-границей. Правда, это уже не лес, а море. В реальный мир чудесное может проникнуть с помощью волшебного предмета (волшебная спичка, исполняющая любое желание). Герой быстро осваивается с чудесным и заставляет его работать на себя. Народную мудрость заменяет авторская дидактика, которая в своих основных положениях сходна с народной моралью: ответственность человека за свои поступки, преодоление недостатков, доброжелательность к окружающим и т. д.

Жанровая, типологическая и видовая контаминация оказалась характерной для творчества **Софьи Леонидовны Прокофьевой** (род. в 1928 г.). Основной тип ее повествований – повесть-сказка, сопрягающая в себе черты сказки бытовой, волшебной, о животных, а также самые существенные элементы жанра повести. Каскад веселых происшествий, приключенческий характер интриги, динамизм и напряженность повествования подводят читателя к главной нравственно-психологической идее: изменить себя в лучшую сторону может только сам человек. Только ему под силу воспитать волю, стать смелее, изжить недостатки и т. д. Каким бы волшебным-фантастическим ни был сюжет, только реальная жизнь расставит все по своим местам, только герой может докопаться до истины, познать себя.

Классическую народную сказку о животных трансформирует известный детский писатель **Юрий Яковлевич Яковлев** в сказке «Лев ушел из дома». И дело здесь не только в очеловечивании животных, наделении их индивидуальными характерами. Здесь тоже поставлена важная нравственная проблема – патриотизма, привязанности к тем местам, где ты родился и вырос. Попутно актуализируется еще одна проблема – как за внешней суровостью и даже свирепостью увидеть доброе сердце льва, а за толстой кожей и равнодушным видом разглядеть тонкую и ранимую душу бегемота. Эта добрая сказка может пригодиться современному ребенку. Здесь нет политической подоплеки, социальной проблематики, а лишь важные нравственные аспекты, современная авторская сказка, основываясь на фольклорном первоисточнике и предшествующей авторской традиции, существенным образом видоизменяется. Это оказывается более слож-

ный механизм, сопрягающий в себе основные жанровые черты сказки, острый, занимательный сюжет, неизменно современный антураж, более глубокую разработку характеров персонажей. Современная авторская сказка оказывается на стыке различных жанрово-видовых форм, что дает ей большую гибкость и широкие возможности. Сказка второй половины XX в. органично впитала в себя осколочное постмодернистское видение мира и метущееся сознание современного человека, поэтому, помимо развлекательной и дидактической функций, сказка стремится предупредить читателя, или даже человечество, о возможных ошибках и заблуждениях, спрогнозировать ближайшее будущее, скорректировать нравственный идеал адресата. Эти процессы обусловлены временем и сложившейся социальной ситуацией.

В самое последнее время наметилась тенденция к усилению авторского дидактизма за счет небрежения подлинной художественностью. Эта тенденция особенно страшна в детской литературе, формирующей личностное начало в ребенке. В целом же, сказка переживает непростой период своего развития, но пока сдавать свои позиции этот жанр не намерен.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Религиозная тематика и ее роль в современной литературной сказке.
2. Игра и игрушка в сказке второй половины XX в.
3. Жанровые модификации сказки в конце XX – начале XXI вв.
4. Роль чудесного в системе ценностей героев философской сказки второй половины XX в.
5. Дидактика и ее выражение в современной литературной сказке.
6. Особенности трактовки традиционных тем в русской литературной сказке 1960–2000-х гг.

Литература:

1. *Баруздин С.* Заметки о детской литературе. М., 1975.
2. *Бегак Б. А.* Правда сказки. М., 1989.
3. *Ковтун Е. Н.* Художественный вымысел в литературе XX века. М., 2008.
4. *Липовецкий М. Н.* Поэтика литературной сказки. Свердловск, 1992.
5. Литературная сказка: История, теория, поэтика: Сборник материалов и статей. М., 1996.
6. *Мещерякова М. И.* Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: Проблемы поэтики: Монография. М, 1997.
7. *Неелов Е. М.* Сказка. Фантастика. Современность. Петрозаводск, 1987.
8. *Овчинникова Л. В.* Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика: Монография. М, 2001.
9. *Разумневич В.* Здравствуй, сказка! // Сказки советских писателей. М., 1989.
10. *Сивоконь С.* Веселые ваши друзья. М., 1978.
11. *Трыкова О. Ю.* Сказка, быличка, страшилка в отечественной прозе последней трети XX века: Учебное пособие. Ярославль, 2000.

§6. Фантастика

Со сказкой самым тесным образом связана фантастика, которая в XX в. выходит из привычных рамок и обретает жанровую и даже видовую самостоятельность. Фантастика начинает осваивать все новые рубежи и даже в детской литературе составила конкуренцию своей прародительнице – сказке. Особенно бурный рост фантастическая литература получила во второй половине XX – начале XXI вв., когда сошли на нет острые социально-политические проблемы и общество и литература стали выстраивать свое существование на новой основе. Синкретизм жанров, неомифологические тенденции в русской литературе тоже способствовали развитию фантастической мысли. Кроме того, рухнул «железный занавес», и в русскую литературу хлынул поток преимущественно западной литературы, которая активно осваивала фантастику в самых разных родах и видах искусства. Если в первой половине XX в. фантастика находилась под влиянием политической конъюнктуры (за исключением таких ярких личностей, как А. Грин и отчасти А. Беляев), то вторая половина XX в. была практически освобождена от этого. Фантастику в этот период волновали вопросы нравственно-этические.

Фантастика преимущественно создавалась для взрослого адресата и уже позже постепенно вошла, хотя далеко и не вся, в круг детского и юношеского чтения. Детская фантастика тоже появилась, но со своими законами, нормами и правилами, и обозначила несколько тенденций в своем развитии. Отметим их очень кратко и схематично, предоставив более подробное и глубокое исследование проводить специалистам.

В детской фантастике можно выделить несколько тенденций. Прежде всего, это *создание утопического мира*. Этот тип произведений максимально близко подходит к *неомифу*. Создается мифологическое полотно. Активно используются основные мифологические сюжеты – религиозные, космогонические, технократические и т. д.

Неомифологические мотивы очень сильны в прозе зрелого **Владислава Петровича Крапивина** (род. в 1938 г.), который открыл своим творчеством новое явление в детской литературе и породил много последователей и учеников. Главный герой Крапивина – ребенок 6–7 лет и/или 12–14 лет. Оба возраста кризисные, оба выстраивают непростые отношения со взрослыми. Старший стоит на пороге взрослой жизни, но ему трудно совсем расстаться с детством. Младший нужен ему как поддержка. Более старший ребенок чувствует себя увереннее в своих силах, знаниях, делится с младшим опытом. Младшему нужен старший друг – надежная опора, поводырь-проводник во взрослой жизни. Таким образом, интерес одного к другому взаимный.

Конкретное воплощение этих возрастных групп своеобразное – дети с очень тонкой душевной организацией, остро чувствующие

нравственную несостоятельность окружающего мира. Как правило, это либо герой-одиночка, либо пара героев, либо очень небольшой круг единомышленников. Эти дети показаны вне семейного или школьного коллективов, так как они не могут найти общего языка ни с учителями, ни с родителями, ни с классом. Окружающий мир груб, лжив и равнодушен к личности. Учителей не волнует внутренний мир учеников, их пугает детская нестандартность (к примеру, «неправильная» одежда или прическа, зеленые кружки от травы на коленях и т. д.). Родители либо отсутствуют (частотен вариант, когда мама умерла), либо их не интересуется ребенок. Тогда место родителей занимает кто-либо, духовно близкий ребенку. Чаще – ровесник героя или персонаж несколько старше него. Коллектив – серая безлика масса, равнодушная или агрессивная к индивидуальности. Героя и коллектив практически ничего не связывает. В ранних повестях Крапивин находил для героя реалистический выход из конфликта с обществом – интересное увлечение («Мальчик со шпагой»), бескорыстная дружба с близким человеком («Оруженосец Кашка») и т. д. Постепенно реальность переставала отвечать нравственным нормам, абсолютизированным в произведениях Крапивина. Поэтому автор уводит своих мальчишек в нереальный воображаемый мир Великого Кристалла. Это мир со своей ценностной шкалой, с особым нравственно-философским микроклиматом.

Мир Великого Кристалла населен самыми разнообразными существами – от низменной нежити (чуки, шкыдлы, ржавые ведьмы и т. д.) до воплощения разума и знаний – Старика. Мир Великого Кристалла параллелен реальному. Герои при определенных условиях могут почти мгновенно очутиться в Безлюдном пространстве, на определенной грани Великого Кристалла, в некоем заоблачном городе. Но туда могут попасть только чистые душой, не равнодушные к чужой беде люди, активно и деятельно добивающиеся справедливости.

Как и в народной сказке, в произведениях Крапивина есть персонажи, живущие только в мире Великого Кристалла. Одним из таких персонажей можно назвать Старика («Самолет по имени Сережка»). Он персонализирует божественное начало, управляет сложнейшим механизмом Вселенной. Это мифологема Бога Творца. С этой мифологемой связана другая – Материнское начало. Оно имеет явно земное происхождение. Образ Матери практически во всех произведениях Крапивина романтизирован. Часто герой лишен матери, ее тепла и ласки, но память о ней бережно хранится. Мать рождает необычного земного ребенка, которому тесно, плохо и неудобно в реальном мире. Этот тип можно назвать Путешественник. Он может проникать в нереальный мир. Это творческая натура, тонкая и сочувствующая.

И еще один тип героя заслуживает внимания – герой-Пограничник. Он не просто свободно пересекает реальный и нереальный миры и легко проникает из одного в другой и обратно. Но этот персонаж, как правило, явился в реальный мир с некоей миссией – спасти Путешественника, помочь ему не просто в выборе дороги, но и сохранить его реальную, земную, физическую жизнь. Таковы Сережка («Самолет по имени Сережка»), Петька Викулов («Кораблики»), Вовка («Прохождение Венеры по диску Солнца») и т. д. Этот персонаж органично связан с реальной, земной основой, он рожден здесь, в России. Но этот тип героя уже хорошо адаптирован «там», он свой уже в ином мире. Выполнив свою задачу, герой несколько меняется, но исходный стержень его прежний – он направлен на добро и созидание.

В довольно сложные отношения вступают положительные герои Крапивина с обыкновенными людьми. Как правило, те делятся на две группы. Одни могут усвоить предложенные ценности, исправиться и даже побывать за гранями Великого Кристалла. Другие остаются верны своим ценностям. Для них важнее материальный достаток, собственное спокойствие и благополучие.

Особую ценность у Крапивина в век урбанизации обретает сотворенное Высшим Разумом – Человек, природа, животное и т. д. Он умеет подметить черты, которые оживляют окружающий мир, делают его разумно устроенным, логичным и необычайно красивым. Он весь густо заселен самыми разными субстанциями и существами – надо лишь увидеть в неживом жизнь.

Элементы неомифа можно увидеть в пространственно-временной организации произведений. В реальном мире время однонаправлено, течет линейно и поступательно. Однако благодаря совмещению различных пространственных систем ровное хронотечение иногда сбивается, течет вспять и порой образуются параллельные течения («Кораблики»). Вне реального мира, в глубинах Великого Кристалла земного отчета времени практически нет («Голубятня на желтой поляне», «Крик петуха», «Выстрел с монитора» и т. д.). Похожие процессы происходят и с пространством. Если на земле господствует трехмерное, редко – четырехмерное пространство, когда возможно проникновение в Безлюдное пространство («Самолет по имени Сережка», «Взрыв генерального штаба», «Топот шахматных лошадок» и т. д.), то в мире Великого Кристалла пространство многомерно, текуче, постоянно видоизменяется. Четкой границы между ними нет – нет ни леса, ни Олимпа, ни других знаковых ориентиров. Это даже не «небеса», а именно «там» – иной мир – далекий и параллельный одновременно. Он имеет свою структуру, свои законы, даже свою философию, так как это одушевленная материя. Создавая неомиф, Крапивин стремится

предупредить человечество о грозящей беде – бездуховности – и оградить его от ошибок и заблуждений. Поэтому особую силу творчеству Крапивина придают такие мифологемы, как Дорога, Дружба, Ребенок и т. д. Крапивинский неомиф органично связан с мифом традиционным. Но смещен акцент в художественном наполнении этих мифов от познавательности к утверждению нравственных ценностей. И объединяющим началом традиционного и нового мифов оказывается их установка на реальность, безоговорочная вера в провозглашаемые ценности, наивно-детский, чистый взгляд на мир и жизнь в целом.

Еще одной яркой областью фантастики оказывается *научная фантастика*, которая изначально адресовалась взрослому читателю, а позже вошла в круг юношеско-подросткового чтения. Отличительной особенностью научной фантастики оказывается то, что в центре повествования оказывается какой-либо научный эксперимент или важное открытие. Подробно описан механизм эксперимента, его составляющие и результат. Художественное описание действия определенного механизма, приключений героев тесно переплетается с техническими и строго научными выкладками. Детское сознание не способно в полной мере воспринять весь объем новой сложной информации, поэтому детская аудитория нуждается в особом писателе. Детским вариантом научно-фантастических произведений стали повести Е. Велтистова, Ю. Сотника и др.

Юрия Вячеславовича Сотника (1914–1997) в первую очередь интересуют парадоксы в отношениях взрослых и ребят, своеобразие детских характеров и т. д. Поэтому обращение к научно-фантастическим экспериментам было для автора продолжением начатого с читателем разговора и одновременно новаторство. В повести «Эликсир Купрума Эса» (1979) подробно описан научный опыт учителя химии, подкрепленный размышлениями героя об ответственности ученого за результат эксперимента. Читателю остается следить за напряженными событиями в классе, за каждым шагом Зои Ладошиной, за изобретениями Маршева и Рудакова. Таким образом, научный эксперимент – лишь антураж для серьезного разговора автора с читателем на нравственные темы.

Занимательность и увлекательность повествования отличают и произведения **Евгения Серафимовича Велтистова**. В отличие от более поздних его повестей-сказок – «Миллион и один день каникул» (1979), «Классные и внеклассные приключения необыкновенных первоклассников» (1985) и т. д. – произведения Е. Велтистова о мальчике-роботе – типичное явление научной фантастики. Действие отнесено в будущее – кибернетическое и научно продвинутое. Но даже современный ребенок способен понять принцип устройства роботов – мальчика и собаки, так как автор подробно и поэтапно воспроизводит историю их создания. Глубоко и подробно и одновременно остроумно

и доступно описаны различные технические процессы. Однако за техническим прогнозом, реалистическим описанием пока несуществующего скрыты нравственно-этические проблемы: служение науке во благо человека и человечества, взаимоотношения в школьном коллективе, соотношение творчества и таланта со знаниями и навыками в научной области («Электроник – мальчик из чемодана», 1964; «Рес-си – неуловимый друг», 1971; «Победитель невозможно», 1975).

Классический сюжет с переодеваниями и перераспределением ролей лег на оригинальную базу, заложенную А. Беляевым, Г. Адамовым, А. Толстым, А. и Б. Стругацкими и др. и породил пример собственной детской научной фантастики.

А современная фантастика выделила еще одно жанровое образование – *киберпанк*. Во «взрослой» литературе это направление активно развивает прежде всего **Александр Владимирович Тюрин** (род. в 1962 г.). В детской литературе элементы киберпанка можно найти в произведениях **Т. Крюковой** для подростков. Киберпанк предполагает обращение к высокотехнологичному будущему и изображение его как губительной альтернативы естественного хода истории. Истоком киберпанка могут служить антиутопии начала XX в., предупреждающие человечество о пагубной роли индустриализации. Крюкова же несколько корректирует этот жанр. В ее повестях «Ловушка для героя» и «Гений поневоле» возникают два параллельных мира: реальный (наша современность) и виртуальный, которые тесно связаны друг с другом по принципу взаимовлияния. Компьютерный мир бессердечен, страшен и коварен, особенно когда к нему подключен мозг злого гения. В повестях прослеживаются элементы космогонических мифов, но самое главное – представлена новая ипостась человека, чей мозг может быть сращен с компьютерной программой (человек-киборг). Все это не только предметы нового явления в фантастике, это продолжение извечного спора между душой и рассудком на современном этапе.

Самой популярной жанровой разновидностью фантастики можно назвать *фэнтези*. Впервые об этой жанровой разновидности заговорили исследователи творчества Дж. Р. Толкиена. С тех пор к этой жанровой форме обращались многие западные фантасты, а в самое последнее время – и наши соотечественники (А. Белянин, С. Лукьяненко и др.). Отчасти элементы фэнтези можно увидеть в произведениях **Кира Булычева** (наст. фамилия, имя и отчество – Можейко Игорь Всеволодович, 1934–2003) для детей об Алисе Селезневой. Мистико-мифологическая основа произведений Булычева схожа с фольклорно-сказочной: магия цифр, волшебные предметы, философия чуда, модификации хронотопа и т. д. Вместе с тем в цикле об

об Алисе силен романтико-приключенческий характер интриги. Бурная фантазия автора дала простор творческой мысли – Алиса и К^о побывали в разных галактиках, встретились со множеством самых разнообразных существ, побывали в самых разных переделках, но сохранили главное (причем все) – детско-наивный и свежий взгляд на мир, интерес к узнаванию нового, юношеский задор, любознательность. Фэнтезийская основа цикла заставила погрузить героев в определенный художественный мир, реальный только для персонажей повестей, а сам сюжет максимально приблизить к сказке. Осколочная мозаичная ткань текста постмодернистски переосмысляет известные сюжеты коды и соединяет их в единое художественное полотно, что воспринимается читателем-ребенком как цельная картина мира. А главная героиня – Алиса, – несмотря на парадоксальность мышления (что роднит ее с кэрролловской тезкой), близка своему адресату, понятна ему и является интересным объектом для наблюдения.

Таким образом, фантастическая литература многообразна и разнопланова. Она только берет разбег и набирает обороты для будущего пышного расцвета. Именно фантастика саккумулировала все тенденции развития литературы XX в. и преобразила их по-новому, создав оригинальные жанровые образования. В то же время это живой процесс, формирующийся у нас на глазах и бьющий все рекорды по востребованности в детско-юношеской аудитории.

Темы для обсуждения и самостоятельной работы:

1. Жанровое многообразие произведений фантастики.
2. Художественное своеобразие фантастики в отличие от мифа, сказки, приключенческого романа.
3. Тенденции развития современной фантастической литературы.
4. Детская, подростковая и юношеская фантастика. Возрастная специфика.

Литература:

1. *Арбитман Р.* Слезинка замученного взрослого (О творчестве В. Крапивина) // Детская литература. 1993. №12.
2. *Колесова Л. Н., Окунева Г. Р.* Проблема циклизации в творчестве В. Крапивина // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1989.
3. *Липовецкий М.* В одеждах романтики // Литературное обозрение. 1988. №5.
4. *Липовецкий М.* Пусть сильнее станет сказка // Детская литература. 1987. №5.
5. *Мещерякова М. И.* Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: Проблемы поэтики. М: Мегатрон, 1997.
6. *Ревич Вc.* На земле и в космосе. Заметки о советской фантастике 1971–1972 гг. // Мир приключений. М., 1974.
7. *Савин Е.* В плену Великого Кристалла // Двести. 1995. №Д.
8. Сказка и фантастика в нравственном развитии читателей-детей. М., 1994.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Детская литература XX в. – явление уникальное и 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 предопределили возможность разного рода экспериментов, что стало очень 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. А. Бунин, А. И. Куприн, В. В. Набоков и др.). Собственные яркие воспоминания детства тоже становились основой литературы для детей (И. С. Шмелев, А. Н. Толстой, Тэффи 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 воспитания нового человека. 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 неудобным в новых условиях. Так, в детскую литературу ушли С. Маршак, Д. Хармс, Н. Олейников. На стыке детской и взрослой литератур 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, К. И. Чуковскому, А. П. 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

Заключение

напрямую свои произведения только молодежи, но их творческие порывы оказались созвучны настроению подрастающего поколения (А. Грин, В. Обручев, А. Беляев 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 обогащала в первую очередь детскую литературу.

За очень короткий период были обозначены принципиально новые направления детской книги. Довольно активно развивалась обратная связь с читателем, что позволило писателям осознать горизонт читательских ожиданий и предложить ребенку актуальную для него литературу. Наблюдается подъем в развитии поэзии и сказки для малышей, наполняется новым содержанием историческая, научно-познавательная, биографическая литература для более старшего 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 и точкой 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. Основательность и монументальность 1930-х гг. создала детский эпос, сказочный, фантастический, романтико-реалистический. Трагизм 1940-х-роковых нашел адекватное отражение и в литературе для детей, которая не скрывала от ребенка всего того, что происходило и на фронте, и в тылу, помогала сориентироваться и давала даже четкое практическое руководство. 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 внутрিলитературных, так и социокультурных. Детская литература метрополии оказалась в очень жестких идеологических тисках и не могла не реагировать на этот прессинг. В то же время создавалась особая ценностная шкала, которая корректировала

Заключение

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.

Вторая половина XX в. освобождается от явной идеологичности и политизирования в пользу собственно детских и философских проблем. Смысловым центром оказывается личность с богатым, но весьма непростым внутренним миром. Уже нет четких оценок и норм, а внутренние противоречия героя, его душевные переживания оказываются импульсом развития сюжета. На литературную арену вышел маленький проказник и исследователь внешнего мира в качестве главного действующего лица. Герой нового времени умен, непосредлив, любопытен и полон разнообразных идей. Стилиевой, жанровой и тематической диапазоны детской литературы второй половины XX в. оказываются необычайно широкими. Активно развиваются и модифицируются как традиционные для детской литературы сказка, повесть, приключенческий роман, так и относительно новые для XX в. фантастические, духовно-религиозные, учебно-повествовательные жанры.

Писатели и поэты второй половины XX – начала XXI вв. делают ставку на игровое начало в литературе, возрождают традиции необарокко. В этом можно усмотреть развитие традиции, заложенной еще в серебряном веке, а также в литературе первой половины XX столетия, но все же детскую литературу второй половины XX в. больше интересует сам факт эксперимента, нежели творческое и оригинальное освоение действительности. Вместе с тем детская литература второй половины XX в. предлагает новые формы осмысления реальности (от неомифологии до неореализма), максимально сближаются герой и адресат, обнажаются актуальные проблемы современных эпох. 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 и любима не только современным ей непосредственным адресатом, но вся литература XX в. для детей выдержала проверку временем, оказалась нужной и актуальной для многих поколений читателей. Апробированные в детстве на собственном опыте произведения предлагаются впоследствии детям и внукам. Вместе с тем детская литература – живой, постоянно развивающийся организм, самобытно и оригинально реагирующий на все требования времени.

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1920–1950-е гг.:

- Бажов П.** Уральские сказы.
- Барто А.** Поэзия для детей и подростков. Киносценарии.
- Беляев А.** Человек-амфибия.
- Бианки В.** Рассказы. Сказки-несказки. Лесная газета.
- Благинина Е.** Стихи.
- Введенский А.** Стихи для детей.
- Владимиров Ю.** Стихи для детей.
- Волков А.** Волшебник изумрудного города.
- Вопреки эпохе и судьбе.** Возвращенная детская литература: Библиографический словарь. Псков, 2001.
- Гайдар А.** Военная тайна. Голубая чашка. Дальние страны. Судьба барабанщика. Тимур и его команда. Чук и Гек.
- Грин А.** Алые паруса. Бегущая по волнам.
- Дуров В.** Мои звери.
- Житков Б.** Рассказы. Что я видел.
- Зощенко М.** Рассказы для детей.
- Ильин М.** Сто тысяч почему.
- Ильина Е.** Четвертая высота.
- Кассиль Л.** Будьте готовы, ваше высочество! Вратарь республики. Дорогие мои мальчишки. Кондуит и Швамбрания. Улица младшего сына.
- Катаев В.** Сын полка.
- Кончаловская Н.** Наша древняя столица.
- Лагин Л.** Старик Хоттабыч.
- Ларри Я.** Необыкновенные приключения Карика и Вали.
- Макаренко А.** Педагогическая поэма.
- Мандельштам О.** Стихи для детей.
- Маршак С.** Стихи. Рассказы. Сказки. Загадки. Рассказы в стихах. Сказки для театра.
- Маяковский В.** Стихи для детей.
- Михалков С.** Стихи. Сказки. Пьесы.
- Носов Н.** Рассказы. Трилогия о Незнайке. Витя Малеев в школе и дома.
- Олеша Ю.** Три толстяка.
- Пантелеев Л.** Рассказы.
- Пантелеев Л., Белых Г.** Республика ШКИД.
- Паустовский К.** Рассказы для детей.
- Толстой А.** Золотой ключик, или Приключения Буратино. Аэлита. Гиперболоид инженера Гарина.
- Фадеев А.** Молодая гвардия.
- Хармс Д.** Стихи и рассказы для детей.
- Хрестоматия по детской литературе.** Составители: И.Н. Арзамасцева, Э.И. Иванова, С.А. Николаева. М., 2000.
- Чаплина В.** Питомцы зоопарка.
- Чарушин Е.** Рассказы.
- Чуковский К.** Стихи. Сказки. От двух до пяти.
- Шварц Е.** Голый король. Снежная королева. Тень.

1960–2000-е гг.:

- Александрова Т.** Домовенок Кузька.
Алексеев С. Сто рассказов из русской истории. История крепостного мальчика. Жизнь и смерть Гришатки Соколова.
Алексин А. Повести. В стране вечных каникул.
Берестов В. Стихи для детей.
Булычев К. Девочка с Земли.
Воскобойников В. Жизнь замечательных детей.
Голявкин В. Рассказы и повести.
Губарев В. Королевство кривых зеркал. Преданье старины глубокой.
Драгунский В. Денискины рассказы.
Дружков Ю. Приключения Карандаша и Самоделкина.
Дурова Н. Дом на колесах.
Железников В. Жизнь и приключения чудака. Чучело. Чучело-2, или Игра мотыльков.
Заходер Б. Стихи и сказки.
Иванов А. Его среди нас нет. Зимняя девочка. Ольга Яковлева.
Козлов С. Все о Ежике, Медвежонке, Львенке и Черепахе.
Крапивин В. Повести. Романы. Сказки.
Кротов В. Волшебный возок.
Крюкова Т. Гордячка. Дом вверх дном. Волшебная калоша. Призрак сети. Телепат. Костя + Ника = Чудеса не понарошку. Ловушка для героя. Рассказы.
Лиханов А. Высшая мера. Никто. Сломанная кукла.
Лунин В. Стихи для детей.
Медведев В. Баранкин, будь человеком!
Осеева В. Васек Трубачев и его товарищи. Отряд Трубачева сражается. Динка. Динка прощается с детством. Рассказы.
Пермяк Е. Рассказы и сказки.
Рыбаков А. Кортик.
Скребицкий Г. Рассказы.
Сладков Н. Рассказы и сказки.
Снегирев Г. Рассказы.
Сутеев В. Рассказы и сказки.
Тендряков В. Весенние перевертыши.
Токмакова И. Стихи. Аля, Кляксич и буква «А». Аля, мистер Блот и буква «Z». Может, нуль не виноват? Счастливо, Ивушкин!
Томин Ю. Шел по городу волшебник.
Усачев А. Стихи для детей.
Успенский Э. Стихи. Крокодил Гена и его друзья. Вниз по волшебной реке. Дядя Федор, пес и кот.
Цыферов Г. Рассказы и сказки.
Шим Э. Рассказы.
Яковлев Ю. Рассказы.

СПИСОК УЧЕБНО-НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Акимова А. Н., Акимов В. М.* Семидесятые, восьмидесятые. М., 1989.
- Александров В.* Сквозь призму детства: О советской многонациональной литературе 70–80-х годов для дошкольников и младших школьников. М., 1988.
- Алексеева М.* Советские детские журналы 20-х годов / Под ред. проф. А. В. Западова. М., 1982.
- Арзамасцева И. Н., Николаева С. А.* Детская литература: Учебник. – Изд. 3-е, перераб. и доп. М., 2005.
- Баруздин С.* Заметки о детской литературе. М., 1975.
- Безак Б.* Классики в Стране Детства. М., 1983.
- Безак Б.* Правда сказки: Беседы о сказках русских советских писателей. М., 1989.
- Безак Б.* Тропинками тайны: Приключенческая литература и дети. М., 1985.
- Вологодина Н.* Сказкотерапия, или Как стать победителем. Ростов-на-Дону, 2006.
- Вслух про себя:* Сб. статей и очерков советских детских писателей. В 2 кн. М., 1975.
- Галанов Б.* Книжка про книжки. М., 1978.
- Герчук Ю. Я.* Художественные миры книги. М., 1989.
- Гиппенрейтер Ю. Б.* Общаться с ребенком. Как? М., 2004.
- Гиппенрейтер Ю. Б.* Продолжаем общаться с ребенком. Так? М., 2008.
- Гриценко З. А.* Детская литература. Методика приобщения детей к чтению: Учебное пособие для студ. высш. учеб. завед. М., 2004.
- Детская литература:* Учебник / Е. Е. Зубарева, В. К. Сигов, В. А. Скрипкина и др. / Под ред. Е. Е. Зубаревой. М., 2004.
- 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, 2001.
- История русской литературы XX века (20–50-е годы).* Литературный процесс. Учебное пособие. М., 2006.
- Ковтун Е. Н.* Художественный вымысел в литературе XX века. М., 2008.
- Королева К. П.* Семейное воспитание и школа в России в мемуарной и художественной литературе. М., 1994.
- Краснова Т.* В ладу со сказкой: Традиции фольклорной сказки в творчестве русских писателей XX века. Иркутск, 1993.
- Кривошапова Т. В.* Русская литературная сказка конца XIX – начала XX веков: Учебное пособие по спецкурсу. Акмола, 1995.
- Левина Е. Р., Иноземцева М. Б.* Современная советская научно-познавательная литература для детей и юношества. М., 1991.
- Леонова Т. Н.* Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке. Томск, 1982.
- Линкова И.* Дети и книги. М., 1970.
- Липовецкий М. Н.* Поэтика литературной сказки. Свердловск, 1992.
- Литературная сказка: История, теория, поэтика: Сборник материалов и статей.* М., 1996.
- Литературные манифесты от символизма до наших дней.* М., 2000.
- Лойтер С.* Феномен детской субкультуры. Петрозаводск, 1999.
- Лупанова И.* Полвека. Советская русская литература 1917–1967. М., 1969.
- Мальчики и девочки: Реалии социализации: Сб. статей.* Екатеринбург, 2004.
- Мещерякова М. И.* О школе – с тревогой и любовью: Поиски и обретения современной «школьной» прозы для детей и юношества. М., 1993.
- Мещерякова М. И.* Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: Проблемы поэтики. М., 1997.

-
- Минералова И. Г.* Детская литература: Учебное пособие. М., 2002.
- Минералова И. Г.* Практикум по детской литературе. М., 2001.
- Михалева Т. И.* Великая Отечественная война в литературе для детей и юношества: 60–80-е гг. М., 1992.
- Михалева Т. И.* Нравственный смысл труда в литературе для детей и юношества: 60–80-е гг. М., 1992.
- Неелов Е. М.* Сказка. Фантастика. Современность. Петрозаводск, 1987.
- Николаева С. А.* Дети и война. М., 1991.
- Николина Н. А.* Поэтика русской автобиографической прозы: Учеб. пособие. М., 2002.
- Овчинникова Л. В.* Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика. М., 2001.
- Павлова Н.* Лирика детства: Некоторые проблемы поэзии. М., 1987.
- Павлова Н.* Четверо в пути (Некоторые проблемы прозы). М., 1984.
- Петровский М.* Книжки нашего детства. М., 1986.
- Писатели нашего детства.* Сто имен: Биографический словарь: В 3 ч. М., 1998–2000.
- Полозова Т. А., Полозова Т. Д.* Быть человеком. М., 1990.
- Полозова Т. А., Полозова Т. Д.* «Всемирным лучшим во мне я обязан книгам». М., 1990.
- Путилова Е. О.* Очерки по истории критики советской детской литературы 1917–1941. М., 1982.
- Разумневич В. Л.* С книгой по жизни: О творчестве советских детских писателей. М., 1986.
- Рассказы об авторах ваших книг.* XX век: Справочник для учащихся средней школы / Под ред. М.И. Мещеряковой. М., 1997.
- Русская литература для детей:* Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений / Под ред. Т. Д. Полозовой. М., 1997.
- Русские детские писатели XX века:* Библиографический словарь / Под ред. А. В. Терновского. М., 1998.
- 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., 1990.
- Сивоконь С. И.* Веселые ваши друзья: Очерки о юморе в советской литературе для детей. М., 1986.
- Сивоконь С. И.* Уроки детских классиков. М., 1990.
- Сказка и фантастика в нравственном развитии читателей-детей.* М., 1994.
- Сказочная энциклопедия* / Под общей ред. Н.В. Будур. М., 2005.
- Скорospelова Е. Б.* Русская проза XX века. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003.
- Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры. М., 2001.
- Тимофеева Н. В.* Сто книг вашему ребенку. М., 1987.
- Трыкова О. Ю.* Сказка, быличка, страшилка в отечественной прозе последней трети XX века: Учеб. пособие. Ярославль, 2000.
- Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 1999.
- Харченко В. К.* Словарь детской речи. Белгород, 1994.
- Чуковская Л. К.* В лаборатории редактора. М., 1963.
- Чуковский К. И.* Высокое искусство: О художественном переводе. М., 1988.
- Чуковский Н. К.* Литературные воспоминания. М., 1989.
- Шишова Т.* Ребенок не слушается... Что делать? Клин, 2008.
- Шкловский В. Б.* Старое и новое. Книга статей о детской литературе. М., 1985.
- Энциклопедия фантастики: Кто есть кто* / Под ред. Вл. Гакова. Минск, 1995.
- Яновская Э.* Сказка как фактор классового воспитания. Харьков, 1923.