УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

И.Г. МИНЕРАЛОВА

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

ВЛАДОС

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

И.Г. Минералова

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Рекомендовано
Министерством образования Российской Федерации
в качестве учебного пособия для студентов
высших учебных заведений

Москва
ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР ВЛАДОС
2002

ББК 83.8я73
М61

Минералова И. Г.

М61 Детская литература: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. — 176 с.

ISBN 5-691-00697-5.

В основе учебного пособия лежит жанровый подход, что позволяет автору детально проследить «художественно-педагогическую» линию в детской литературе. Пособие подготовлено в комплексе с практикумом. Учебный комплект охватывает все виды и формы теоретической и практической работы. Пособие включает программу для педвузов.

Адресовано студентам педагогических вузов и колледжей, учителям.

ББК 83.8я73

© Минералова И. Г., 2002
© «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2002
© Серийное оформление обложки. «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2002

ISBN 5-691-00697-5

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5
Программа 7
Введение 12

Феномен детства в мировой словесности 17

Функции детской литературы как искусства слова 24

Фольклор, устная народная словесность и детская литература 29

Народная сказка. Жанры. Особенности стиля 36
Сказки о животных 36
Волшебные сказки 38
Сказки бытовые, сатирические 41

Миф в детском чтении 43
Христианский миф и православный календарь в детском чтении и в детской литературе 48

Литературная сказка 52
Эволюция жанровых форм 52
Мифопоэтическое в русской народной и литературной сказке: перевод и подлинник 55
Прозаическая литературная сказка 72
Стихотворная литературная сказка 77
«Сказка о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина и «Сказка о рыбаке и его жене» братьев Гримм: индивидуальный стиль и внутренняя форма 81
Сказка «Конек-Горбунок» П. П. Ершова 85
Дальнейшее развитие литературной сказки в России 92

Сказ — сказитель — тип рассказчика в народной и литературной сказке 98

Сказка — цикл сказок — сказочная повесть — роман-сказка 100

Стиль культурной эпохи в сказках Ю. Олеши «Три толстяка» и А. Толстого «Золотой ключик» 102

Учебная книга для детей и юношества 105

Историческая проза и поэзия для детей и в детском чтении 114
Стихотворные жанры, имеющие доминантной составляющей историю 123
Историография души в детской литературе. Художественная автобиография о детстве 124
Мир и герой. Мир глазами героя 126
Природоведческая литература в детском чтении 130
Приключенческая литература 141
Фантастические жанры в детском и юношеском чтении 153
Юмористическая литература для детей 159
Детская поэзия и русские поэты в круге детского и юношеского чтения 168

Моим драгоценным сыновьям
Алексею и Георгию

ПРЕДИСЛОВИЕ

Представляя читателям настоящее учебное пособие, посвященное теории курса по детской литературе, в первую очередь необходимо подчеркнуть, что оно подготовлено автором в комплексе с «Практикумом по детской литературе»[1]. Учебный комплект составлен так, что охватывает все виды и формы теоретической и практической работы (семинарские занятия, курсовые и дипломные работы, анализ и рецензирование текстов и др.) студентов по данному курсу и обеспечивает ее высокую результативность.

Учебники, посвященные проблемам истории литературы, имеют различную композицию. Одни авторы избирают путь регулярного изложения писательских биографий, другие постоянно прибегают к пересказу художественных произведений, третьи подчиняют строение своих книг последовательному ходу общественного развития, двигаясь в раскрытии той или иной темы параллельно истории общества.

В этом учебном пособии изложение строится на основе *жанрового принципа*, а исторический подход, присутствуя в необходимых случаях, все же сочетается с типологическим. Излишнего биографизма автор также стремился по возможности избегать и вводил связанные с ним штрихи в отношении лишь тех писателей, у которых личная биография несомненно и конкретно *объясняет* некоторые важные стороны их творчества. Пересказ произведений в пособии также приводится только в необходимых случаях в целях разбора фрагмента подлинного текста — ибо дать читателю представление о стиле автора, его литературном мастерстве можно, лишь наглядно и непосредственно демонстрируя *искусство слова*, анализируя и комментируя сам текст произведений.

История детской литературы, представляющая собой весьма ощутимую часть всемирной литературы, идет своим собственным путем, полным взаимодействий и взаимовлияний. Если «слово

[1] *Минералова И. Г.* Практикум по детской литературе. — М., 2001.

найдено», то на этом пути начинает бить родник настоящего *искусства слова*, родник, питающий мир большой литературы, воспитывающий ее.

Многотрудный путь русской детской литературы — путь обретения собственного неповторимого голоса. При этом «русская отзывчивость» не отменяет национальной самобытности, на которую в свою очередь отзывается и мировая детская литература.

В истории русской детской литературы отразились процессы, которые происходили с культурой вообще, так что стиль культурной эпохи отражен и в детской словесности. От доминантных в XVII—XVIII вв. переводных произведений она к середине XIX в. приходит к явному преобладанию в детском чтении отечественной художественной литературы, написанной на русском языке. По словам Н. В. Гоголя, «...возвратились... мы к нему (русскому языку. — *И. М.*) уже готовые мыслить и жить своим умом, а не чужеземным...»

Образ героя в произведениях для детей в XVIII—XX вв., конечно, изменчив. Одни доминанты сменяют другие и возвращаются вновь, спор критиков о герое в детской литературе и идеальных жанрах — спор вечный о герое нашего времени или антигерое нашего времени, а также о «формах времени».

Со времени первых печатных книг значительно изменились требования к детской книге, ее оформлению, содержанию. Книгоиздательское дело не может не учитывать изменений технических, социальных координат, но при всем при том, что сменяются эпохи, архетип (от греч. arehe — начало и typos — образ) идеала для всякого человека, в том числе и для русского, менее изменчив, чем материальная реальность. Можно с полным основанием утверждать, что, несмотря на все социально-нравственные потрясения, идеал по-хорошему консервативен.

И сегодняшняя детская книга независимо от жанра учит ребенка любить свой дом, близких, дорожить Словом, чтить святые для Отечества имена, уважать человеческое достоинство в себе и в других. В чеховском маленьком произведении с символическим названием «Рассказ старого садовника» есть такие слова: «Он (Бог. — *И. М.*) радуется, когда веруют, что человек — его образ и подобие, и скорбит, если, забывая о человеческом достоинстве, о людях судят хуже, чем о собаках». Эти слова могут стать напутствием и для юного читателя, и для педагога, руководителя детского чтения, и для современного писателя, чье творчество обращено к ребенку.

ПРОГРАММА

Пояснительная записка

Создавая программу, автор руководствовался несколькими исходными данными.

Само представление материала в настоящем курсе предполагает высокую степень самостоятельности студентов, а следовательно, «интенсивные» формы текущего контроля за процессом изучения.

В системе лекционно-семинарских занятий приоритеты отдаются анализу индивидуального стиля того или иного автора — в монографических темах и стилю направления, школы, эпохи — в темах обобщающего характера. Стержневые доминанты всего курса — не жестко «хронологический» подход, а последовательное рассмотрение эволюции жанровых форм в литературе для детей и юношества, а также изучение развития детской и юношеской литературы через различные способы портретирования литературы для взрослых, с одной стороны, а также через различные формы взаимодействия русской детской литературы и зарубежной — с другой.

Данный ракурс в изучении детской литературы должен помочь будущим учителям овладеть такими навыками организации детского и юношеского чтения, когда во главу угла ставится не проблемно-тематический анализ, а естественное и закономерное внимание к художественному слову.

Из вышеизложенного вытекают конкретные цели и задачи усвоения студентами материала курса:

— получить целостное представление о детской литературе как о вполне самостоятельном историко-литературном явлении, отражающем общие тенденции развития отечественной и мировой культуры, литературы, а также педагогической мысли;

— изучить монографически творчество выдающихся детских писателей, как русских, так и принадлежащих к мировой культуре, но «обретших вторую культурную родину» в России;

— выработать навыки аналитического подхода к художественному тексту, имеющему своим адресатом ребенка или подростка;

— выучить наизусть корпус стихотворных и прозаических (частью) текстов, обязательных для работы с детьми и подростками;

— приобрести навыки, позволяющие демонстрировать на практике владение ключевыми литературно-критическими письменными жанрами: аннотацией, рецензией, обзором детского литературного издания; художественными жанрами: литературной сказкой (стилизация, пародия и др.), загадкой, рассказом (с динамичным увлекательным сюжетом).

Концепция, положенная в основу курса, позволяет использовать данную программу для разработки спецкурсов и спецсеминаров по детской литературе, а также для создания на ее базе подробных научно-методических рекомендаций по курсам «Детской литературы» на других факультетах.

Программа включает:

— проблематику лекций;

— проблематику семинарских занятий;

— формы текущего контроля;

— опорный список художественных текстов;

— список рекомендуемой учебной литературы;

— примерный перечень вопросов к экзамену;

— опорный план обзора и рецензии.

Предлагаемая структура мобильна: отдельные темы и проблемы, исходя из конкретной учебной ситуации, преподаватель волен опустить, предложить студентам для самостоятельного изучения или, напротив, расширить, дать монографически.

Семинарские занятия не дублируют лекционных тем. Они позволяют студентам изучить теоретико-литературную или историко-литературную проблему детской литературы в ходе анализа конкретного художественного текста.

Содержание программы

Детская литература как учебная дисциплина, детская литература и детское юношеское чтение, круг детского и юношеского чтения, художественная педагогическая книга. Функции детской литературы как искусства слова: коммуникативная, гедонистическая (наслаждения), эстетическая, воспитательная, познавательная (обучающая). Основные этапы развития детской литературы в России. Эволюция приоритетов. Жанровые и педагогические доминанты. Периодика и критика.

Фольклор и детская литература. От малых фольклорных жанров к жанрам литературным. Деятельность В. И. Даля. Малые

фольклорные жанры в педагогическом творчестве К. Д. Ушинского и Л. Н. Толстого. Малые фольклорные жанры в произведениях для детей. Детский фольклор.

Народная сказка и миф. Трансформация языческого мифа от сказки о животных к сказке волшебной и бытовой.

Литературная сказка: прозаическая и стихотворная. Различные способы портретирования предшествующего фольклорного и литературного материала. Сказ в литературной сказке. Эволюция типа сказителя. Стихотворные сказки А. Пушкина, В. Жуковского, П. Ершова. Баллада, поэма, былина, песня в стиле стихотворных сказок. Пародия и стилизация.

Миф в детском чтении. Миф языческий (славянский), античный. Миф христианский. Цели пересказа. Библия для детей в пересказе протоиерея А. Соколова. «Легенды о Христе» Сельмы Лагерлёф. Два типа подходов. Символ и миф. Миф и метафора, аллегория. Миф и фразеологизм. Миф и литературный сюжет.

Христианский миф в литературных жанрах. Христианский миф в русской поэзии для детей и в юношеском чтении от Г. Державина до Б. Пастернака. (Круг детского и юношеского чтения.) Аллюзии и реминисценции христианского мифа в «святочном рассказе», в фантастической повести и романе. «Лимонарь, сиречь луг духовный» А. М. Ремизова.

Исторические жанры в детском и юношеском чтении: истоки, эволюция, современность. Народные предания. Эпос. Былина и песня. Летописные сказания, агиографический жанр. Отечественная история в рассказах А. Ишимовой, И. Снегирева, П. Небольсина, А. Платонова и др. Стиль исторической прозы С. Алексеева, В. Митяева, В. Нестерова, И. Можейко и др. Сюжет. Деталь. Историческая правда и художественный вымысел. «Пересказы» мировой истории для детей и юношества.

Историография души. Ребенок и его мир в автобиографическом жанре от С. Аксакова до И. Шмелева и В. Астафьева. Художественная подробность. Быт. Уклад. Внутренний монолог. Нравственно-психологическая доминанта в русской реалистической прозе о детях. В. Тендряков. В. Железников.

Жанры приключенческой литературы для детей. Путешествие в приключенческом жанре. Особенности сюжетостроения. Формирование типа героя. Идеал и герой в приключенческой литературе советского периода для детей и юношества. Конфликт и нравственная доминанта.

Приключенческая литература и фантастика. Жанровый синтез. Фантастика и фэнтези. Отечественная традиция фантастики. Жюль Верн и его «ученики» в русской детской и юношеской литературе.

Гротеск. Литота. Двоемирие. Инобытие. Время и ахронность в фантастических жанрах.

Научное и художественное знание. Русские учебники: история и современность. Природоведение в художественных жанрах. Жанр приключения и путешествия в подаче научного знания. Краеведение и география в художественных и научно-популярных жанрах. Научное знание и художественная форма в произведениях В. Бианки — И. Акимушкина. Энциклопедическая книга для детей. Наука в занимательных формах. В. Брагин. «В стране дремучих трав».

Трансформация зарубежной классики в русской литературе. «Приключения Пиноккио» К. Коллоди и «Золотой ключик» А. Толстого. Апулей и его герои в сказках К. Коллоди и А. Толстого. Национальные фольклорные доминанты. Открытия серебряного века в сказке А. Толстого. Х. К. Андерсен и его традиции в «Сказках кота Мурлыки» Н. П. Вагнера. Пересказ. Стилизация. Шаржирование. Пародия в портретировании «прототипа». «Доктор Дулитл» Хью Лофтинга и «Доктор Айболит» К. Чуковского. «Удивительный Волшебник из Страны Оз» Фрэнка Баума и «Волшебник Изумрудного города» А. Волкова. Способы «вращивания» «чужого слова» в национальную традицию от А. Пушкина до А. Волкова и др.

Традиции жанра «нонсенса» в поэзии и прозе. «Алиса в Стране Чудес» Льюиса Кэрролла. От перевода к разнообразной развертке содержания. Переводы А. Демуровой, Б. Заходера, В. Набокова. Протеизм сказок К. Чуковского. ОБЭРИУты: «нонсенс» и портретирование фольклорных и литературных тем, идей, мотивов, ритмических рисунков.

Пародия и шарж в юмористике для детей. От фольклора к литературе. Юмористический рассказ. Традиции русской смеховой культуры. Антитеза. Функция смехового начала в формировании художественного целого. Комическое и драматическое. Комедия характеров и комедия положений. Образ «пересмешника». И. Крылов — А. К. Толстой — Саша Черный. Стихотворные и прозаические жанры. Лирика и патетика в юмористике. «Недопесок» Ю. Коваля: шаржирование жанров в создании внутренней формы.

Художественный синтез в литературе для детей. Живописное в литературе. Музыка в литературе. Способы изображения. Внутрилитературный синтез: взаимодействие поэзии и прозы как автономных содержательных художественных миров. Сверхзадача «синтеза». Жанровый синтез. «Три толстяка» Ю. Олеши — «Золотой ключик» А. Толстого. Художественный синтез в «Хрониках Нарнии» К. Льюиса. Функция поэтического. Мифологическое и символическое.

Поэзия в детском и юношеском чтении. «Сюжетная поэзия»: задачи, функция сюжета, особенности формирования художественного содержания. С. Маршак, А. Барто, С. Михалков, В. Берестов и др. в разработке детских стихотворных жанров. Деталь. Особенности ритмики. Поэтическая классика в круге детского и юношеского чтения. Слово и произведение. Слово и текст. Способы концентрирования художественного содержания в поэзии.

Синтетические жанры и синкретические художественные жанры для детей. Театр. Театр кукол. Музыкальный театр. Инсценировка. Киноверсия литературного произведения. Мультипликация.

Периодика и критика. Первые журналы для детей. Периодика для детей на рубеже XIX—XX вв. Эволюция детских систематических изданий в советское время. «Идеальное» периодическое издание для детей. Требования к печатной продукции для детей.

Основные итоги курса.

Перспективные направления научного исследования истории детской литературы.

ВВЕДЕНИЕ

Детская литература — учебный предмет, изучающий историю литературы, которая изначально адресована детям, а также литературы, которая, не будучи предназначенной детям, с течением времени включается в круг детского чтения.

Пример произведения литературы первого рода — «Доктор Айболит» К. Чуковского. Это книга профессионального детского писателя, создавшего еще множество прозаических и стихотворных произведений для малышей. Ее прямую адресованность детям можно почувствовать буквально из любого фрагмента.

«Каждый день к доктору Айболиту приходили звери лечиться: лисицы, кролики, тюлени, ослы, верблюжата. У кого болел живот, у кого зуб. Каждому доктор давал лекарство, и все они сейчас же выздоравливали.

Однажды пришел к Айболиту бесхвостый козленок, и доктор пришил ему хвост.

А потом из далекого леса пришла, вся в слезах, медведица. Она жалобно стонала и хныкала: из лапы у нее торчала большая заноза. Доктор вытащил занозу, промыл рану и смазал ее своей чудодейственной мазью.

Боль у медведицы сию же минуту прошла.

— Чака! — закричала медведица и весело побежала домой — в берлогу, к своим медвежатам.

Потом к доктору приплелся больной заяц, которого чуть не загрызли собаки.

А потом пришел больной баран, который сильно простудился и кашлял. А потом пришли два цыпленка и привели индюка, который отравился грибами поганками.

Каждому, каждому давал доктор лекарство, и все в тот же миг выздоравливали, и каждый говорил ему "чака"».

Пример произведения литературы второго рода — «Робинзон Крузо» Д. Дефо. Это сложная книга, автор которой — писатель с мировым именем — еще в начале XVIII в. сумел поставить комплекс важнейших, весьма актуальных и для своего времени, и для многих десятилетий спустя, моральных, философских и религиозных проблем (человек и его духовные силы, человек и общество, человеческие ценности подлинные и мнимые, человек и природа и др.). Например:

«Делая приготовления к двенадцатому рейсу, я заметил, что поднимается ветер. Тем не менее, дождавшись отлива, я отправился на корабль. Во время прежних своих посещений я так основательно обшарил нашу каюту, что мне казалось, будто там уж ничего невозможно найти. Но вдруг мне бросился в глаза маленький шкаф с двумя ящиками: в одном я нашел три бритвы, ножницы и около дюжины хороших вилок и ножей; в другом ящике оказались деньги, частью европейской, частью бразильской серебряной и золотой монетой, — всего до тридцати шести фунтов стерлингов.

Я усмехнулся при виде этих денег.

— Негодный мусор, — проговорил я, — на что ты мне теперь? Всю кучу золота я охотно отдал бы за любой из этих грошовых ножей. Мне некуда тебя девать. Так отправляйся же на дно морское. Если бы ты лежал на полу, право, не стоило бы труда нагибаться, чтобы поднять тебя».

Однако помимо многого иного в данной книге, богатой содержанием, есть и увлекательный *приключенческий сюжет* с морскими путешествиями, неведомыми землями и даже морскими разбойниками и дикарями-людоедами. Параллельно тому как утрачивали остроту или по-иному начинали ставиться обществом волновавшие писателя вопросы о человеке, его внутренней природе и его духовно-творческих возможностях, читатели все более сосредоточивались именно на сюжетной стороне книги. Слово «робинзонада» стало нарицательным, появлялись все новые подражания (не менее знаменитый в приключенческой литературе «Таинственный остров» Жюль Верна), одновременно круг читателей Дефо делался все более юным. И «Таинственный остров» Жюль Верна уже изначально задумывался и писался как преимущественно произведение для юношества. Похожую судьбу имели «Путешествия Гулливера» Д. Свифта, отчасти также «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Дон Кихот» М. Сервантеса и др. (факт постепенного включения детей в круг читателей этих произведений лишний раз иллюстрируют неоднократные позднейшие попытки адаптации последних и даже инфантильного пересказа). Впрочем, эти книги давно вошли в круг детского чтения и в своем оригинальном виде, а не в форме пересказов.

Детская литература как совокупность письменных произведений, адресованных детям, появляется на Руси в XVI в. Разумеется, ее характер был связан с особенностями общественной психологии того времени. Учебники и «азбуковники» были первыми педагогическими «произведениями», которые предназначались для обучения детей грамоте. XVII в. ознаменовался появлением художественных стихотворных произведений, написанных специально для детей. Все это не означает, однако, что раньше, до появления учебников и стихов-виршей, русская словесность ничего не создала для детей.

Детская литература входит в жизнь ребенка в изустном варианте. Устное словесное творчество не только «колыбель» детской

литературы, находившаяся в древности у ее истоков, но и ее значительная «устная» часть в позднейшие времена, вплоть до нынешних.

В самом деле, детская литература, ориентированная на «самых маленьких» (выражаясь по-современному, на дошкольников), своим основным компонентом имеет именно *звучащее слово, фольклор*. (Равным образом именно устное звучащее слово, фольклор сопровождает собой то, что можно бы назвать ранним *детством нации* и вообще *детством человечества*.) Иначе говоря, детская литература начинается фольклором, устной народной словесностью (точнее, устными произведениями, пусть и существующими сегодня в *книжном варианте*). При этом в *дописьменный* период и человечества, и нации, и отдельного человека она являет собой значительный, чрезвычайно важный в педагогическом (народная педагогика) и художественном отношении круг *синкретических* произведений, семантике которых нечужды собственно звуковое, мелодическое, ритмическое, а также исполнительское, «актерское» наполнение. Данное обстоятельство не может не учитываться и в современной педагогической работе на этапе, когда в художественный опыт младенца входит *слово*.

С развитием книгопечатания и издательского дела «народное» и «детское» были поставлены в один ряд. По известному тезису «народ — дитя», организаторы этого дела, видимо, полагали, что и тот и другой для чтения серьезной литературы «не готовы». Издания для народа и издания для детей обычно были дешевыми и иллюстрированными. Печатное слово подкреплялось *изображением*, рисунком, лубочной сюжетной картинкой. Книга по объективным причинам не могла дать «устного живописания», на которое способно звучащее слово со свойственным ему богатством интонационно-смысловых оттенков. Рисунок в сочетании с текстом вполне закономерно (хотя и лишь до известной степени) восполнял такой недостаток.

Итак, одним из «отправных пунктов» детской литературы является устная народная словесность как неотъемлемая часть народной культуры, созданная устным речевым творчеством народа, переданная сказителями и певцами.

Другим «отправным пунктом» со времен крещения Руси становятся религиозные богослужебные тексты, являющиеся органической частью церковной службы, литургии, жизни по христианскому календарю. Именно с церковным Словом входит в сознание ребенка Книга, священное знание о мире и человеке, и это знание открывается не всякому. В монастырях, при церквах можно было учиться грамоте. Первые печатные книги на Руси —

это Азбука и Евангелие: знание человеческое, грамота (не случайно это слово столь многозначно в русском языке) и Премудрость Божественная.

Для Древней Руси характерен культ грамоты. Она открывает и путь к постижению божественных тайн мира, и дорогу к безбедной жизни. Для большинства даже неграмотных людей «книжное знание» — важнейшая часть жизни христианина. Но молитвы, Евангельские чтения, жития Святых, Псалтирь — все это *читалось устно* или *пелось в храме*. Звучащее слово и здесь проявляет себя как исключительно важный фактор.

Для осмысления детской литературы, ее источников и путей развития важно не только и не столько определить дату появления первого текста, обращенного к ребенку (вряд ли, идя по этому пути, можно дать какой-либо точный, исчерпывающий, удовлетворяющий всех ответ). Необходимо «расчистить» родники, изначально питавшие детскую литературу и не устававшие обогащать ее на всем пути роста. Родники эти — устная народная словесность и церковное книжное слово. Оба названных источника питали народную педагогику и педагогику православную.

Естественно, что **детская литература** и **круг детского и юношеского чтения** — понятия не совпадающие, так как последнее, с одной стороны, включает кроме детской художественной литературы собственно педагогическую и учебно-педагогическую литературу, а с другой стороны, жанры, которые изначально «детскими» и не считались, и не были таковыми реально.

Необходимо оговориться, из какого именно понимания термина «жанр» мы исходим. **Жанр** (по-французски genre) — определенная конкретная разновидность произведений данного литературного рода (роман, повесть, новелла, рассказ; поэма, баллада, стихотворение, песня и др.). Б. В. Томашевский в своей «Теории литературы» определяет жанр не «впрямую», а путем такого конкретного описания: «В живой литературе мы замечаем постоянную группировку приемов, причем приемы эти сочетаются в некоторые системы, живущие одновременно, но применяемые в разных произведениях. Происходит некоторая более или менее четкая дифференциация произведений, в зависимости от применяющихся в них приемов. <...> Таким образом образуются особые классы или *жанры* произведений... <...> Жанры живут и развиваются. Жанр испытывает эволюцию, а иной раз и резкую революцию»[1].

---

[1] *Томашевский Б. В.* Теория литературы: Поэтика. — М.; Л., 1930. — С. 158—160.

Под жанрами, которые первоначально детскими не были, имеются в виду, например, народные сказки, баллады, произведения малых прозаических жанров, главным героем которых является ребенок, и др. Что касается юношеского чтения, то это очень мобильный круг произведений, очерчивая который вряд ли будет достаточно учитывать только соответствие возрастным категориям «подросток», «юноша». Например, подростком Пушкин прочитал собрание сочинений Вольтера на французском языке. Вряд ли даже в пушкинские времена подросткам «полагалось» такое чтение. Подобные случаи раннего знакомства с литературой для взрослых в общественной жизни, разумеется, весьма нередки. С другой стороны, совершенно очевидно, что есть жанры, с которыми всякий взрослеющий человек знакомится сейчас в подростковом и юношеском возрасте: фантастика, приключения, путешествия. Произведения этих категорий «подростковые», независимо от того, в какую культурную эпоху они созданы и о какой повествуют.

ФЕНОМЕН ДЕТСТВА В МИРОВОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Мировая словесность являет собой на протяжении многих веков своего становления весьма поучительное зрелище в художественном осмыслении младенчества, детства.

С течением времени, анализируя тексты прежних эпох, приходится специально различать: написано произведение о ребенке или для него. Российская книжность XVIII в. нередко адресует, например, одни и те же издания «народу» и детям. При этом простой народ воспринимается поступающими таким образом лицами как часть нации, пожизненно сохраняющая в определенном отношении состояние детства, а потому нуждающаяся в литературном просвещении в той же степени, что и ребенок, который овладевает грамотой. Дитя от рождения до возмужания проделывает путь, постепенно пройденный родом, нацией, «человеческим всеединством» (Вл. Соловьев) физически, эмоционально, умственно, духовно; путь от немоты к слову звучащему (дописьменный период), а затем к Слову религиозной книжности и постижению художественной словесности. Все это не может не привлекать писателя.

И фольклор, и книжность вообще по отношению к ребенку обнаруживают три доминантных, порой взаимоисключающих подхода:

1. Детство есть таинственный мир, постижение которого представляет собой величайшее из наслаждений (таинство рождения, младенчество, умягчающее самую «одеревеневшую» душу, детская речь: «Устами младенца глаголет истина», образ райской души, безгрешной в своем неведении и открытой любви и страданию).

2. Детство есть tabula rasa (чистая доска), заполнение которой является условием для будущей достойной взрослой жизни.

3. Детство есть будущность рода, семьи, награда и утешение.

При первом подходе невольно или вполне осознанно движение художнической мысли направлено в мир ребенка (в мир себя самого в детстве), мир самодостаточный, идеальный, представляющий собой настоящий живительный источник всей дальнейшей

духовной жизни писателя. Второй подход направлен не «вовнутрь» и одновременно в прошлое. Он обращен к ребенку как объекту родительской (в широком смысле этого слова) любви и заботы, а также в его будущее. Ни первый, ни второй, ни третий подходы не плохи, не хороши, они просто есть, сосуществуют, а порой оказываются мирами взаимопроницаемыми. При *первых двух* подходах детство воспринимается как реальная часть жизненного пути всякого человека, при *третьем* — как звено в цепи поколений, заботой «о будущности предков» (Вл. Соловьев). Этой заботой продиктованы многие «тома» художественной и художественно-педагогической прозы.

Понятно, что здесь названы лишь доминанты, разброс же вариантов столь широк, что не представляется возможности говорить о них в рамках учебного пособия. Однако следует подчеркнуть, что и названные три подхода берут начало не в художественной словесности как таковой, хотя бы даже и устной, а в древнем представлении человека о себе и о мироздании, заключенном в мифологии язычества, а затем в христианстве, в котором «просвечивают» образы прапамяти глубокой древности. Мифологическая семантика детства с эволюцией и «революциями» в мировоззрении не исчезает. Будучи запечатленной обыденной идиоматикой, ее бытование и в словесности нового времени явно отличается от эпохи «ранней книжности». Миф о детстве в художественной словесности приобретает черты метафоры и символа.

Кроме указанных «разделений» появляется еще одна антиномия (греч. antinomia — противоречие), чрезвычайно важная. Все написанное о детях имеет своего адресата, и ясно, что понятия «литература для детей» и «литература о детях» не являются синонимичными. Ими обозначены два круга произведений, имеющие общий «сектор текстов», но не совпадающие в своих контурах. Художественная литература о детстве включает в себя и произведения о детях, обращенные к ребенку. Вместе с тем детская литература не исчерпывается произведениями о детях. В детскую литературу входит значительный круг произведений, адресованных детям, но не имеющих героем ребенка. Итак, **детская литература — это мир художественных произведений о том, что такое и кто такой ребенок, что такое его микрокосм** и **что такое его макрокосм,** т. е. **все, окружающее его.** Понятно, что в этом втором круге произведений герой-ребенок вполне может отсутствовать.

«Почему не все произведения о детях входят в собственно детскую литературу?» Этот вопрос несомненно риторический, но вербально оформить как бы содержащийся в нем ответ все-таки необходимо. Большое, если не подавляющее, число произведений

о детстве оказывается своеобразной вариацией воспоминаний с ярко выраженной постальгической тональностью. Ребенку, если произведение адресовано ему, невозможно «изнутри своей эпохи» постичь не только «ностальгическую тональность» («внутри эпохи» эта координата просто не существует). Детскому восприятию труден и сам стиль, диктуемый «ностальгической тональностью». Отсюда та затрудненность, с которой зачастую воспринимается автобиографическая повесть или роман, стремящиеся в мельчайших подробностях описать быт, уклад и душевную жизнь ребенка. «Воспоминания» провоцируют должный ритм и темп повествования, чуждый чрезмерному динамизму эпохи детства. Счастливое сочетание двух, кажется, взаимоисключающих взглядов — искушенного взрослого и несведущего младенца — иногда позволяет снять психологический барьер, который неизбежно возникает, если это условие не будет соблюдено. Примерами такого удачного снятия подобного барьера могут служить, например, «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова, «Детство Никиты» А. Н. Толстого или «Детство Темы» Н. Г. Гарина-Михайловского.

Так, С. Т. Аксаков в своей необыкновенно поэтичной книге постоянно проявляет умение донести до читателя всю живость и непосредственность детского восприятия красоты мира природы. Вот фрагмент из повести, в котором Сережа Багров впервые пробует себя в уженье рыбы — занятии, ставшем его страстью на долгие годы:

«Великолепная урема окружала нас. Необыкновенное разнообразие ягодных деревьев и других древесных пород, живописно перемешанных, поражало своей красотой. Толстые, как бревна, черемухи были покрыты уже потемневшими ягодами; кисти рябины и калины начинали краснеть; кусты черной спелой смородины распространяли в воздухе свой ароматический запах; гибкие и цепкие стебли ежевики, покрытые крупными, еще зелеными ягодами, обвивались около всего, к чему только прикасались; даже малины было много. На все это очень любовался и указывал мне отец; но, признаюсь, удочка так засела у меня в голове, что я не мог вполне почувствовать окружавшую меня пышную и красивую урему. Как только мы напились чаю, я стал просить отца, чтоб он показал мне уженье. Наконец мы пошли, и Евсеич с нами. Он уже вырубил несколько вязовых удилищ, наплавки сделали из толстого зеленого камыша, лесы привязали и стали удить с плота, поверя словам башкирцев, что тут «ай-ай, больно хороша берет рыба». Евсеич приготовил мне самое легонькое удилище и навязал тонкую лесу с маленьким крючком; он насадил крошечный кусочек мятого хлеба, закинул удочку и дал мне удилище в правую руку, а за левую крепко держал меня отец: ту же минуту наплавок привстал и погрузился в воду. Евсеич закричал: «Тащи, тащи...» — и я с большим трудом вытащил порядочную плотичку. Я весь дрожал, как в лихорадке, и совершенно не помнил себя от радости. Я схватил свою добычу обеими руками и побежал показать ее матери; Евсеич провожал меня. Мать не хотела верить, чтоб я мог сам поймать рыбу, но, задыхаясь и заикаясь от горячности,

я уверял ее, ссылаясь на Евсеича, что точно я вытащил сам эту прекрасную рыбку; Евсеич подтвердил мои слова».

Мать была главным человеком в жизни Сережи, привязанность к ней, как не раз показано в книге, доходила в нем до болезненности. Потому его сильно разочаровывает то, что мама не умела разделить его рыбацкий восторг:

«Мать не имела расположения к уженью, даже не любила его, и мне было очень больно, что она холодно приняла мою радость; а к большому горю, мать, увидя меня в таком волнении, сказала, что это мне вредно, и прибавила, что не пустит, покуда я не успокоюсь. Она посадила меня подле себя и послала Евсеича сказать моему отцу, что пришлет Сережу, когда он отдохнет и придет в себя. Это был для меня неожиданный удар...»

Излишним упрощением было бы трактовать «эпоху детства», запечатленную в художественной словесности, исключительно с точки зрения религиозной вне зависимости от собственно конфессиональной наполненности вообще или с точки зрения «жизнеописания» одного из пророков или апостолов, хотя, само собой разумеется, архетип «детства» в разной степени актуален в поэтических и прозаических жанрах, литературных направлениях, стилях. Нет сомнений, евангельское и — шире — библейское в литературе народов, исповедующих христианство, не могло не отразиться на религиозной книжности литературы для детей. Но то, что все содержание нельзя свести к христианско-мифологическому, очевидно. Пренебрегать же этим мифологическим было бы непростительной ошибкой. В виде примера можно привести «Хроники Нарнии» К. Льюиса, где без осознания евангельского содержания невозможно постичь и собственно художественное содержание. Вот эпизод из первой части: волшебный лев Аслан, только что сотворивший добрую сказочную страну, узнает, что в его мир вместе с детьми человеческими обманом проникла ведьма, воплотительница Зла:

«Когда лев заговорил снова, он обращался не к мальчику.

— Вот, друзья мои, — сказал он, — этому новому и чистому миру, который я подарил вам, еще нет семи часов от роду, а силы зла уже вступили в него, разбуженные и принесенные сыном Адама.

Все звери, даже Земляничка, уставились на Дигори так, что ему захотелось провалиться сквозь землю.

— Но не падайте духом. Одно зло дает начало другому, но случится это не скоро, и я постараюсь, чтобы самое худшее коснулось лишь меня самого. А тем временем давайте решим, что еще на многие столетия Нарния будет радостной страной в радостном мире. И раз уж потомки Адама принесли нам зло, пусть они помогут его остановить».

Этот эпизод становится отправной точкой многих коллизий, возникающих века спустя в волшебной Нарнии, и направляет сюжетное развитие последующих частей книги.

Особенно актуализируется символическое, мифологическое содержание не в эпоху стагнации, стилевой и жанровой уравновешенности, а во времена культурного, религиозного, речевого разлома, когда наиболее важны первый и третий подходы, причудливое их переплетение. Вспомним детские книги, созданные на рубеже XIX—XX вв., в том числе произведения Л. Кэрролла, Хью Лофтинга, Фрэнка Баума и их «трансформации» в литературе для детей в России (произведения В. Набокова, К. Чуковского, А. Волкова). По-разному отражается в эти моменты нового времени младенчество античности, Ренессанса, Средневековья.

Постулат «Будьте как дети» содержит не одно только религиозное представление о сути феномена, но все же прочитывается лишь через «развертывание» заключенной в афористической форме модели идеального мира человека, его космоса. Сравним, например, «Снежную королеву» Х. К. Андерсена или «Синюю птицу» М. Метерлинка, написанные в жанре литературной сказки, и «Лето Господне» И. Шмелева, созданное в манере реалистического повествования.

Продуцирование в художественном сознании образа ребенка и его связей с миром идет по двум взаимопроникающим направлениям, запечатлевается в двух взаимоотраженных «портретах» человека подрастающего и зрелого: разные литературные жанры прибегают к различным способам «портретирования» их миров[1]. Большую роль в этом играет «точка зрения автора», «авторский угол зрения» или даже то, к какой «возрастной категории» отнесен повествователь. «Мир глазами ребенка», как правило, предстает либо как «открытие материка или даже планеты, «terra incognita», либо как деформация естественного детского представления о мире; характерной чертой такого «портретирования» является «пародирование», «передразнивание», «фельетонирование». (Ср.: «Приключения Тома Сойера» или «Принц и нищий» Марка Твена; «Пасхальный визит» или «Дневник фокса Микки» Саши Черного; «Недопесок» Ю. Коваля и др.) Вот как это может выглядеть у Ю. Коваля:

«После завтрака дошкольник Серпокрылов имел обыкновение прогуливаться по деревне. Проводив на работу своего папашу, уважаемого слесаря Серпокрылова, дошкольник надевал офицерскую фуражку, закидывал на плечо винтовку, сделанную из водопроводного железа, и выходил в дозор.

Все друзья дошкольника учились в школе, поэтому до часу дня Серпокрылов был свободен и одинок. Но одиночество не мучило его, потому что он был занят военным делом.

---

[1] См.: *Минералов Ю. И.* Теория художественной словесности: Поэтика и индивидуальность. — М., 1999.

Взявши винтовку наперевес, солдат Серпокрылов крался вдоль забора, стараясь подстрелить какого-нибудь вражеского разведчика или адъютанта.

Около клуба ему попался почтальон дядя Илюша, который мгновенно был ранен в ногу.

— Смотри, Лешка, — крикнул дядя Илюша, — сколько снегу навалило! Надо тебе надевать маскировочный халат!

Сержант Серпокрылов стрельнул еще разок, но, как видно, не попал. Прихрамывая, дядя Илюша двинулся по деревне. Он кидал газеты и письма в почтовые ящики, приколоченные к калиткам».

Дальше автор некоторое время ведет повествование, нагнетая иронические перифразы, которые волшебно преображают условную атмосферу детской игры как бы в череду серьезных и даже героических событий:

«Из проулочка появился тем временем неприятельский батальон, обутый в красные сапоги.

— Солдаты! За мной! — шепнул своим разведчикам старшина Серпокрылов. — Возьмем их в клещи!

Будто лавина, обрушились разведчики на врага. Хлопая от ужаса белыми маскировочными рукавами, вытягивая в страхе белые маскировочные шеи и даже маскировочно гогоча, враги рассыпались по огородам и замаскировались.

Неожиданно послышалось ворчание танка. Лязгая гусеницами, из-за ближайшего блиндажа вываливался тяжелый бронированный механизм.

— Погибать — так с музыкой! — крикнул лейтенант Серпокрылов, держа в руке противотракторную гранату. Раздался чудовищный взрыв — механизм выпустил облако дыма и отправился умирать в сторону силосной ямы.

После боя установилась над землей тишина. Такая тишина, какой не услышишь в мирное время. Но это была обманчивая тишина.

Со двора плотника Меринова вдруг послышались визг и лай.

— Вперед! По-пластунски! — скомандовал капитан Серпокрылов, упал в снег и стремительно пополз к забору, за которым разгорелся невиданный бой.

Заглянувши в дырку между штакетин, майор Серпокрылов сразу оценил обстановку.

— В штыки! — послышалась команда. — Ребята, рубай их! Не подведите своего подполковника!

Град огня и снарядов обрушился на врага.

— Спасибо вам, товарищ Серпокрылов, — сказала Пальма. — Ваши активные боевые действия привели к полной победе.

— Я — солдат! — скромно ответил полковник Серпокрылов».

Писатель необыкновенно органично сочетает здесь авторскую «точку зрения» и мировосприятие играющего ребенка. Ю. Коваль вводит и моменты пародии, и просто со свойственным ему остроумием изображает происходящее, тонко видоизменяя стилистику. Далее военные дела дошкольника Алеши Серпокрылова развиваются следующим образом:

«Дошкольник хотел продолжать путь своих боевых подвигов.

Вдруг заметил пушистого, с огромным хвостом солдатика, привязанного за веревку к конуре.

«Вон какую штуку завела себе Верка Меринова!» — изумленно подумал он, раскрыл глаза пошире, и в голову его хлынули сугубо штатские мысли: кто это такой, чего он сидит у конуры и при чем здесь огромная перчатка, валяющаяся на снегу?

Дошкольник перелез через забор, поднял перчатку и примерил.

Рука влезла аж до плеча, и дошкольник засмеялся от удовольствия.

— А ты кто такой? — спросил он Наполеона, присел на корточки и перчаточным пальцем провел ему по носу. Наполеон зажмурился.

Новые стремительные мысли пронеслись в голове дошкольника, и главная — насчет Верки Мериновой: мол, надо бы ее немного подразнить, а то чего-то загордилась, давно недразненная ходит.

— Ты мой трофей, — сказал он Наполеону и отвязал веревку.

Потягивая за собой недопеска, дошкольник вышел через калитку на улицу.

Победные флаги трепетали над головой генерала Серпокрылова».

Обращение к феномену «детская литература» заставляет напомнить о тех функциях, которыми наделено художественное слово вообще.

ФУНКЦИИ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАК ИСКУССТВА СЛОВА

Литература для детей обладает своей спецификой, но и подчиняется законам, действующим в словесности вообще. Полифункциональность заложена в самой природе слова, однако разные культурно-исторические эпохи из множества функций выдвигают на первое место то одни, то другие. Особенность нашей эпохи, которую с течением времени станут называть эпохой рубежа XX—XXI вв., состоит в том, что литература как одно из старейших искусств поставлена в очень трудные, почти невыносимые условия выживания такими чрезвычайно мощными информационными системами, какими являются телевидение и компьютер с их кажущимися неограниченными возможностями «машинного» творчества.

Педагоги, руководители детского чтения в силу своей социальной роли на первое место ставят **воспитательную** и **образовательную функции**, являющиеся первоосновой всякого *учения*. «Учение с наслаждением» кажется часто нонсенсом, соединением несоединимого, так как рядом с понятием «учение» по ассоциации возникает понятие «труд», а с понятием «наслаждение» — «отдых», «праздность». На самом деле «учение с наслаждением» — это синоним «учения с увлечением». Современная эпоха заставляет и педагогов произвести «рокировку» целей явных и тайных.

Время мнимой перегрузки коммуникационными системами заставляет нас в художественную книгу для ребенка вводить *собеседника*, соавтора, тайновидца человеческих мыслей. Актуализация **функции коммуникативной** привлечет юного читателя к книге, поможет лучше понять себя самого, научит выражать свои мысли и чувства (и здесь компьютер не соперник).

Несомненно, **воспитание эстетического вкуса, чувства прекрасного, понимания истинного в художественной словесности — задача классической детской литературы.** Особенно это важно сегодня **при наплыве псевдохудожественной литературы. Эстетическая функция обнаруживает свойства литературы как искусства слова.**

Функция гедонистическая (наслаждения, удовольствия) усиливает каждую из вышеназванных функций. Выделение ее как самостоятельной заставляет и руководителей чтения фиксировать в художественном произведении «составляющие», которые позволяют достичь «эвристического» эффекта. Без учета функции наслаждения юный читатель становится читателем по принуждению и со временем отвращается от этого занятия.

В связи с изложенным выше следует назвать еще одну функцию детской литературы — **риторическую.** Ребенок, читая, учится наслаждаться словом и произведением, он пока что невольно оказывается в роли соавтора писателя. История литературы знает немало примеров, как впечатления от чтения, полученные в детстве, возбуждали в будущих классиках дар сочинительства. Не случайно великие педагоги находили взаимную зависимость между процессом обучения грамоте и детским сочинительством. На пути от прочитанного произведения к собственному сочинению проделывается колоссальная невидимая работа.

Таким образом, можно выделить три основных этапа знакомства с книгой.

1. *Чтение* и *воспроизведение, репродуцирование.*
2. *Чтение* и *продуцирование по образцу.*
3. *Чтение* и *создание оригинального произведения.*

Сочинение, сочинительство — еще один из мотивов для чтения.

Главная цель детской литературы — дать достойное воспитание и образование, подготовить к взрослой жизни. По мнению К. Д. Ушинского, готовить ребенка надо не к счастью, а к труду жизни, ребенок, читая, должен усваивать основные правила взрослой жизни и усмирять свои необузданные желания. («Счастливого человека воспитывают ограничения» — *Артур Шопенгауэр.*)

Коль речь заходит о воспитании, следует заметить, что при формировании круга детского чтения для мальчиков и девочек должна быть обозначена естественная и разная для тех и других доминанта. Речь не идет о создании двух взаимоисключающих списков литературы, но и родители, и воспитатели, и преподаватели литературы должны формировать читательский вкус и развивать читательские предпочтения с учетом будущей «взрослой жизни» юного человека. «Для женщин воск, что для мужчины медь: / Нам только в битвах выпадает жребий, / А им дано, гадая, умереть» (*О. Мандельштам*) — афористично заключил когда-то поэт. Мальчики предпочитают приключения, фантастику, исторические повести, художественную баталистику, а девочки — лирические стихи, сказки, мелодраматические истории с хорошим концом. И это естественно. Литература призвана воспитывать в мальчике мужчину, сильного

и отважного, защитника своих близких и Отечества, а в девочке — мудрую женщину, мать, хранительницу семейного очага.

Полифункциональность детской художественной словесности заставляет координировать и цели преподавания этого предмета в педагогическом вузе, а затем проецировать эти цели на руководство детским и юношеским чтением в семье, дошкольных учреждениях, начальной школе, среднем звене школы и выпускных классах. Кроме того, забвение всех составляющих литературы как искусства слова приводит порой к «изобретениям велосипеда», когда по одной из функций, вырванной из их целостного комплекса, определяется жанровое начало в художественной литературе для детей.

Детская литература в вузе не только знакомит с историей чрезвычайно важного отдела мировой словесности, адресованной детству (от раннего младенчества до юношества). Она еще и призвана дать представление об эволюции наиболее характерных жанрово-стилевых образований, наметив таким образом ***линейно-концентрический принцип чтения*** вообще. К одним и тем же произведениям человек обращается и дошкольником, и школьником, и юношей, но уровень его читательских возможностей вырастает вместе с ним. Так, маленьким он узнает произведение Р. Киплинга как увлекательную детскую книжку под названием «Маугли», однако потом еще неоднократно встречается с ней как с «Книгой джунглей» и начинает обращать внимание на такие места в тексте, которые мало что говорили его разуму в детстве, когда он сосредоточенно и увлеченно следил за удивительными приключениями Маугли. Приведем ряд фрагментов из текста.

«Он рос вместе с волчатами, хотя они, конечно, стали взрослыми волками гораздо раньше, чем он вышел из младенческих лет, и Отец Волк учил его своему ремеслу и объяснял все, что происходит в джунглях. И потому каждый шорох в траве, каждое дуновение теплого ночного ветерка, каждый крик совы над головой, каждое движение летучей мыши, на лету зацепившейся коготками за ветку дерева, каждый всплеск маленькой рыбки в пруду очень много значили для Маугли. Когда он ничему не учился, он дремал, сидя на солнце, ел и опять засыпал. Когда ему бывало жарко и хотелось освежиться, он плавал в лесных озерах; а когда ему хотелось меду (от Балу он узнал, что мед и орехи так же вкусны, как и сырое мясо), он лез за ним на дерево — Багира показала ему, как это делается. Багира растягивалась на суку и звала:

— Иди сюда, Маленький Брат!

Сначала Маугли цеплялся за сучья, как зверек-ленивец, а потом научился прыгать с ветки на ветку почти так же смело, как серая обезьяна. На Скале Совета, когда собиралась Стая, у него тоже было свое место. Там он заметил, что ни один волк не может выдержать его пристальный взгляд и опускает глаза перед ним, и тогда, забавы ради, он стал пристально смотреть на волков».

Здесь Киплинг делает одно из тех своих наблюдений, по-настоящему заметить и оценить которые должен все-таки взрослый (или уже взрослеющий) читатель, а не малыш, любящий и понимающий событийно-приключенческую сторону повествования. Далее это некоторое время опять «повествование для всех»:

«Случалось, он вытаскивал своим друзьям занозы из лап — волки очень страдают от колючек и репьев, которые впиваются в их шкуру. По ночам он спускался с холмов на возделанные поля и с любопытством следил за людьми и хижинах, но не чувствовал к ним доверия. Багира показала ему квадратный ящик со спускной дверцей, так искусно спрятанный в чаще, что Маугли сам едва не попал в него, и сказала, что это ловушка. Больше всего он любил уходить с Багирой в темную, жаркую глубину леса, засыпать там на весь день, а ночью глядеть, как охотится Багира. Она убивала направо и налево, когда бывала голодна. Так же поступал и Маугли».

Затем опять следует штрих, символическую глубину которого ребенок осознать еще не может, однако подросток или юноша уже способен над ним задуматься.

«Но когда мальчик подрос и стал все понимать, Багира сказала ему, чтобы он не смел трогать домашнюю скотину, потому что за него заплатили выкуп Стае, убив буйвола.

— Все джунгли твои, — говорила Багира. — Ты можешь охотиться за любой дичью, какая тебе по силам, но ради того буйвола, который выкупил тебя, ты не должен трогать никакую скотину, ни молодую, ни старую. Таков Закон Джунглей.

И Маугли повиновался беспрекословно.

Он рос и рос — сильным, каким и должен расти мальчик, который мимоходом учится всему, что нужно знать, даже не думая, что учится, и заботится только о том, чтобы добыть себе еду».

Юноша и взрослый человек именно в подобных местах давно знакомой книги открывают новое, начиная усматривать в *интересном* еще и *мудрое*.

Но уже в детстве такой линейно-концентрический подход, неоднократное чтение одного текста, позволяет ребенку впервые сделать чрезвычайно важный вывод: ***художественное слово, как и произведение, — живой организм, растущий, открывающийся чуткому восприятию.***

Художественная педагогическая книга — понятие, с одной стороны, в основном синонимичное понятию «детская литература» (трудно представить себе произведение, написанное для ребенка и лишенное педагогической — воспитательной и образовательной — тенденции). Вместе с тем понятие «педагогическая книга» и у́же понятия «детская литература», и шире, так как педагогическая книга, пусть и художественная, адресована двум субъектам педагогического процесса — и педагогу и ребенку,

направлена на две стороны — воспитание и обучение и во главу угла ставит педагогический смысл художественного целого.

К сказанному выше необходимо добавить, что детская литература стремится пробудить в ребенке *чувство родной речи*, которая воспринимается не только как нечто, позволяющее удовлетворить свои самые насущные потребности, как средство достижения житейского комфорта, но и как Божественный Глагол, как путь к душе, как слово, обладающее силой, энергией, хранящее мудрость предков и открывающее заключенные в нем непостижимые тайны грядущего.

ФОЛЬКЛОР, УСТНАЯ НАРОДНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ И ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

«В самую раннюю эпоху своего бытия народ уже имеет все главнейшие нравственные основы своей национальности в языке и мифологии, которые состоят в теснейшей связи с поэзией, нравом, обычаями. Начало поэтического творчества теряется в темной, доисторической глубине, когда созидался сам язык», — так писал Ф. И. Буслаев. Это обстоятельство не стоит упускать из виду, размышляя о роли, которую играет фольклор в развитии детской литературы.

Воспитание ребенка словом начинается с фольклора, устной народной словесности. Сегодня устная народная словесность приходит к малышу иным путем, чем столетия назад: ребенок получает ее при посредстве взрослых в основном *из книг*, собравших произведения самых разнообразных фольклорных жанров. И все-таки даже сегодня, как и в древности, каждый ребенок проживает путь (теперь значительно более краткий, чем прежде) дочитательский, дописьменный, когда воспринимает всякий художественный текст *на слух* — в чтении старших.

Но народная словесность ныне запечатлена не только в книгах. Она частично сохраняется и в *устной обыденной речи*. С внимания к устной речи, ее идиоматике начинается формирование культурного человека. Сегодняшний всплеск интереса к фольклору, традиционной культуре обнаруживает не просто модное направление в мыслях современников: русская речь и разрушаемая русская традиционная культура стремятся к самосохранению. Болезни русской речи сегодня самоочевидны, пути лечения также: наполнение содержанием, оживление «вытравляемого», замещаемого суррогатами русского образного слова, раскрытие его настоящей внутренней художественной формы, стертой в слове, превращенном в речевой штамп. Лучшими врачевателями русского образного слова в нашей современности оказываются произведения фольклора и церковнославянская живая речь православного богослужения.

Подход к рассмотрению устной народной словесности в курсе детской литературы, конечно, по объективным причинам отличается от систематического курса фольклора. Акцент будет сделан на тех жанрах, которые более частотны в детском художественном образовании, а путь от слова, малых жанров фольклора к жанрам эпическим, драматическим и лирическим; от слова-произведения к тексту-произведению, именно такой путь — линейно-концентрический — соответствует последовательному овладению ребенком образной речью.

Детский фольклор включает в себя жанры, которые создаются для детей и часто самими детьми и бытуют в детской среде. Фольклористы расценивают детский фольклор как родовое понятие, разделяя все многообразие жанров на две группы:

1) малые жанры, связанные с игровыми действиями;

2) самостоятельные устные жанры.

Без труда в ряде жанров детского фольклора обнаруживаются «портреты» разного рода **малых устных поэтических жанров,** «отколовшихся» от целого в обряде, ритуале и др.

Пожалуй, первым произведением, с которым «знакомится» человек, пришедший в мир, оказывается колыбельная песня (а сегодня также множество ее суррогатов). Другие произведения устной народной словесности, сопутствующие нам с детства, — произведения малых фольклорных жанров: пестушки, потешки, считалки, прибаутки, заклички, загадки, пословицы и др.

Колыбельная песня — жанр музыкально-поэтический, синкретический; такая песня, с помощью которой убаюкивают, успокаивают, усыпляют младенца. В колыбельной песне отчетливо видны черты заклинания (многочисленные повторы, наличие характерных героев: кот-баюн, волк; характерное обращение к малышу, а также припевка большинства колыбельных: «Баю-бай, о, баю-бай» имеет общий корень со словом *баять* — говорить, рассказывать, уговаривать). В данном примере она не имеет конкретной семантики, но усиливает мелодический, заклинательный строй песни.

Пестушки и потешки — стихотворения, произносимые речитативом, забавляющие детей, развлекающие их и одновременно преподающие начальные уроки народной педагогики. Вспомним хотя бы «Сороку-белобоку». Понятно, что эти жанры имеют цель, диаметрально противоположную колыбельной песне.

Считалка — рифмованное стихотворение, предназначенное для распределения ролей в игре.

Жеребьевка — рифмованная формула, служащая распределению всех играющих на две группы. В жеребьевке, в отличие от считалки,

где участвуют все играющие, разбиваются по двое. Каждый ставится перед выбором, например: «Дома быть или по морю плыть?», «Наливное яблочко или золотое блюдечко?»

Закличка — маленькая песенка, приговорка, обращенная к явлениям природы, животным, насекомым, растениям.

Прибаутки — песенки, своим содержанием напоминающие маленькие сказочки в стихах. Как правило, дана картина какого-либо яркого события, действия, эпизода. Иногда прибаутка имеет цепную организацию сюжета. Для них характерны многообразные и яркие ритмы.

Молчанка — короткое стихотворение, призванное заставить детей замолчать: «Чок, чок, чок, чок / Кто слово скажет, / Тому щелчок».

Уловка сродни жеребьевке и загадке, но, в отличие от них, имеет своей целью создание комической ситуации, ситуации «одурачивания». Так, задается вопрос: «Алой или каша?» — «Каша», — отвечает собеседник. «Пуговка не ваша!» — заключает вопрошавший. При повторе вопроса отвечающий, стараясь перехитрить задающего вопрос, говорит: «Алой!» «Пуговка — долой!» — отвечает веселый собеседник. Уловка — один из эффективных приемов, переключающих внимание, концентрирующих внимание ребенка после перевозбуждения или, наоборот, позволяющих снять напряжение, возникшее после продолжительной и требующей серьезных умственных усилий работы.

Заклички, прибаутки, молчанки, уловки, как и игровые припевки, игровые приговорки — жанры «словесной игры», бытующие самостоятельно и входящие органической частью в детскую литературу, создавая исторический колорит, картину быта и уклада жизни, а также пародируя с разными целями малые жанры детского фольклора.

Детские частушки имеют своей спецификой лишь проблематику, а потому могут подробно и не рассматриваться. Страшные истории и «садистские стишки», столь любезные сердцу ряда современных исследователей, представляют собой тот слой фольклора, в котором слабо заявлен художественно-педагогический позитив.

Овладение малыми жанрами фольклора имеет не только узкую цель приобретения знаний о культурном наследии. Как и в прежние времена, такие жанры, как уловки, припевки, дразнилки, скороговорки, помимо своего прямого значения играют роль «активизаторов внимания», «переключателей» с одного рода занятий на другой, функцию речевого и психологического тренинга. Им трудно найти замену. Разнообразная эмоциональная энергия, содержащаяся в художественных произведениях малых жанров, явно еще не достаточно оценена и не полностью используется в речевом образовании

детей и подростков. Перечисленные жанры могут быть востребованы в разное время с различной педагогической задачей, каждому возрасту они не безразличны. Эти жанры помогают развивать технику речи, ее логику, эмоциональный аспект.

Однако наиболее распространенным и наиболее любимым детьми жанром являлась и является ***народная сказка***: для самых младших — сказка о животных и далее — с ростом ребенка — волшебная, бытовая и сатирическая сказки. Трудно переоценить значение народной сказки и в деле формирования у ребенка мировоззренческих основ, нравственного осознания себя в мире, а также в пробуждении у него чувства слога, навыков словесного творчества. (Далее сказка подробно рассматривается в рамках специального раздела.)

Понятно, что с младенчества необходимо формировать у ребенка не потребительское, не узкоутилитарное отношение к слову, а осознанное владение образной родной речью. Произведения малых фольклорных жанров — пословицы, поговорки, загадки, скороговорки и др. — играют в этом немаловажную роль. Названные малые жанры устной народной словесности входят в круг детского чтения и хотя не являются материалом собственно детского фольклора, как, например, колыбельная песня, но они — обязательный базовый материал, долженствующий формировать речь. Отсюда вытекает приоритетная роль в обучении детей говорению, чтению, письму, которую им отводили в своей педагогической деятельности и Лев Толстой в «Азбуке», и К. Д. Ушинский в «Родном слове».

В. И. Даль, собрав более 30000 разнообразных изречений-пословиц, указал на разновидности этого жанра. Пословицы русского народа вышли в 1862 г. Этому изданию собиратель предпослал «Напутное», написанное на 9 лет раньше, в 1853 г., когда была закончена собирательская работа. В «Напутном» В. И. Даль характеризует пословицу следующим образом: «***Пословица — коротенькая притча***, сама же она говорит, что голая речь не пословица. Это — суждение, приговор, поучение, высказанное обиняком и пущенное в оборот под чеканом народности <...>. Как всякая притча, полная пословица состоит из двух частей: из обиняка, картины, общего суждения и из приложения, толкования, поучения»[1].

Таким образом, двухчастная композиция пословицы своим основанием имеет параллелизм, сравнение, отождествление, антитезу[2]. Двучленность пословицы сказывается и в ритмико-интонационном

[1] *Даль В. И.* Пословицы русского народа. — М., 1957. — С. 18.

[2] См. об этом подробнее: *Лазутин С. Г.* Поэтика русского фольклора. — М., 1981. — С. 148 и далее.

строении, в аналогичности интонационного рисунка первой и второй частей. Она обнаруживается и в собственно стиховом строении пословиц, которые в массе своей представляют «раешный стих», «рашник» — фразовик со смежными рифмами[1].

Чрезвычайно важное замечание делает В. И. Даль о бытовании пословицы. Он указывает на то, что всяческое деление, классификация пословиц не лишены натяжек, так как сложились пословицы «в быту житейском, и применение их крайне разнообразно»[2].

В толковом Словаре русского языка С. И. Ожегов указывает, что ***пословица*** — краткое народное изречение с назидательным смыслом, ***народный афоризм***. В обоих определениях пословицы главной является мысль о том, что она ***произведение***, в сжатой форме, в малом словесном объеме передающее значительное художественное содержание. Основываясь на этом принципе, организует Л. Н. Толстой работу в своей Яснополянской школе, прибегая при обучении самостоятельному высказыванию к сочинению по пословице, когда ученик должен в своем комментарии *развернуть* афоризм, притчу в рассказ.

Тематически пословицы охватывают весь микро- и макрокосм человеческого быта и бытия. Пословицы связаны исторически частью с народной песней, частью с прибауткой, с частушкой. Названный жанр устной народной словесности должен систематически вводиться в речь ребенка с постепенным раскрытием колоссальных возможностей, содержащихся в пословице (семантика, ритмика, рифма, особенности образности и композиции).

В. И. Даль выделяет также ***пословичное изречение***. Оно, по его выражению, «вошло в нашу беседу, хотя и не заключает в себе никакой притчи, иносказания, обиняка: "Твори, Бог, волю свою"»[3]. Особое место В. И. Даль уделяет поговорке. «Поговорка, по народному определению, цветочек, а пословица ягодка. ***Поговорка*** — окольное выражение, переносная речь, простое иносказание, обиняк, но без притчи, без суждения, заключения, применения; это ***одна первая половина пословицы***. Поговорка не договаривает, иногда не называет вещи, но условно, весьма ясно намекает»[4]. Примером может служить общее понятие одиночества, которое меткая русская речь облекает в следующие поговорки: один как верста в поле; один как маков цвет; один как золот перстень; один как перст; один как порох в глазу. В определении толкового словаря отмечается, что это

[1] *Лазутин С. Г.* Указ. соч. — С. 153.

[2] *Даль В. И.* Указ. соч. — С. 19.

[3] Там же.

[4] Там же. — С. 20.

выражение, преимущественно образное, не составляющее, в отличие от пословицы, законченного высказывания и ***не являющееся афоризмом.*** Совершенно очевидно, что небрежение пословицей и поговоркой при формировании культуры речи на занятиях с детьми риторикой значительно снижает результаты предпринимаемой работы.

Другой чрезвычайно важный с разных точек зрения жанр устной народной словесности, берущий начало в глубокой древности, — ***загадка.*** Загадка в устном народном творчестве понимается «как поэтическая формула, сознательно скрывающая от слушателя основной смысл, выраженный этой формулой»[1]. Академик Ю. М. Соколов определял загадку как замысловатый вопрос, выражаемый обычно *в форме метафоры*[2]. Загадка, таким образом, — проявление поэтического мышления, в древнейших загадках метафорическое рождается благодаря мифологическому. А. Н. Афанасьев в своем труде «Поэтические воззрения славян на природу» приводит поэтическую формулу домашнего очага: «Мать толста, дочь красна, а сын под облака ушел» (п е ч ь, о г о н ь и д ы м). Через усиление какой-то одной черты загадываемого предмета загадка развивала прежде и развивает сейчас наблюдательность, умение сравнивать и классифицировать. Загадка воспитывает пытливый ум. Подробную, детальную характеристику предмета загадка сосредоточивает в скрытом сравнении, указывая, что название предмета может быть выражено одним словом, а может быть дано в образной формуле: слово развертывается хоть в небольшое, но *произведение*, точно так же, как загадку можно развернуть в пространную линейную характеристику предмета.

Загадка — минимизированный аналог сказки: и там и здесь толчком к работе мысли, к развитию сюжета является тайна, разгадка которой ожидает каждого лишь в конце. Благодаря загадке у ребенка можно довольно рано развить эвристическое чувство («Нашел! Отгадал!»), чрезвычайно необходимое ему в учении.

Другую важную сторону загадки подметили педагоги. Так, Л. Н. Толстой включил загадки в свою «Азбуку» как материал, обучающий чтению, справедливо полагая, что *чтение загадок* значительно повышает мотивацию овладения техникой чтения: ребенок стремится точно прочитать загадку, чтобы вернее и быстрее найти отгадку.

Кроме того, загадка развивает воображение и память. Не касаясь тонкостей классификации загадок, обратим внимание на то, что

[1] Русское народное поэтическое творчество / Под ред. А. М. Новиковой. — М., 1986. — С. 108—109.

[2] См. в кн.: *Соколов Ю. М.* Русский фольклор. — М., 1941. — С. 217.

загадка не просто метафора, троп. Загадка представляет собой двучленную структуру, в которой зачастую наличествуют стиховые признаки: рифма, стиховая ритмика, интонационный параллелизм, усиливающие образную *зарисовку, картинку, этюд*, в ней заключенные: «Два братца глядятся да век не сойдутся» (п о л и п о т о л о к); «Кланяется, кланяется, придет домой — растянется» (т о п о р); «Два братца спереди бегут, два братца сзади догоняют» (к о л е с а т е л е г и). Как видим, в загадке чрезвычайно сильно живописное начало. Загадка учит образному устному живописанию, часто шаржированию: «Сидит Арина, рот разиня» (т р у б а); «Сидит девица в темнице, а коса на улице» (м о р к о в ь).

В загадке порой подан *свернутый сюжет*, который развертывается отгадкой: «Дом шумит, хозяева молчат; пришли люди, хозяев забрали, дом в окошки ушел» (дом — р е к а, хозяева — р ы б ы, окошки — п е т л и с е т и). Загадка и ее разгадывание — гимнастика ума и гимнастика точной и метафорической речи. Увлечение загадкой сопутствовало человечеству во времена давнопрошедшие, но оно живо и сегодня. Загадки, сочиненные самими детьми, и загадки детских поэтов — тому свидетельство.

Пословица, поговорка, загадка суть меткое слово, точная и одновременно не без юмора данная характеристика. Но, в отличие от пословиц, загадки прочно вошли в круг жанров детского фольклора, как и ***скороговорки.*** В. И. Даль говорил: «Скороговорка, чистоговорка слагается для упражнения в скором и чистом произношении, почему в ней сталкиваются звуки, затрудняющие быстрый говор»[1]. Попробуйте произнести: «Унас на дворе — на подворье погода размокропогодилась», — и вы убедитесь в точности определения, заключенного в скороговорке. Скороговорка — свидетельство заботы наших предков о чистоте, точности, звучности речи. Сегодня забота о качестве звучащей речи актуальнее, может быть, чем в давние времена, а потому использование произведений этого жанра на заключительных этапах работы над техникой речи приносит поразительные результаты.

[1] *Даль В. И.* Указ. соч. — С. 21.

НАРОДНАЯ СКАЗКА. ЖАНРЫ. ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ

Сказка — один из основных жанров устного народного творчества. Она представляет собой чаще всего прозаический устный рассказ фантастического, авантюрного либо бытового плана с установкой на вымысел. Сказкой называют разные прозаические произведения: рассказы о животных, волшебные истории, авантюрные повести, сатирические анекдоты.

Определяющей чертой сказки как эпического произведения является наличие *сюжета*. Фольклористы почти единодушно указывают на занимательность, забавность сказочного сюжета, призванного поразить воображение слушателя. В. Я. Пропп утверждал: «Сказка есть нарочитая и поэтическая фикция. Она никогда не выдается за действительность»[1]. Видимо, это замечание справедливо лишь отчасти, если учесть, что сказки возникли еще в эпоху мифологического сознания, а следовательно, миф, прапамять наличествуют в древнейших сказках о животных и в волшебных сказках, где сложным образом переплетаются языческое и христианское мировйдение. Сказка в шифрованной для сегодняшнего сознания форме передает представление человека о его духовном и материальном бытие и быте.

Повтор — важный фактор в организации художественного содержания сказки. Он явлен и в зачине «Жили-были...», «В некотором царстве, в некотором государстве...», и в композиции сказки, и в концовке (исходе) «Я там был, мед-пиво пил...».

СКАЗКИ О ЖИВОТНЫХ

Характерной чертой ***сказок о животных*** (да и волшебных) является их *анимализм, олицетворение*. Это тот прием, который позволяет выстроить сюжет о животных подобно сюжету о людях,

[1] *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. — М., 1976. — С. 87.

а с другой стороны, указать на несколько пластов художественного содержания.

Сказки о животных часто содержат «песенки», которые являются в сюжете функциональными. «Песенки» композиционно и по содержанию представляют собой заклинания и призваны изменить ход событий. Как и заклинания, они имеют двухчастную композицию (1-я часть констатационная, описывающая настоящее «положение дел», 2-я часть — императив, призыв к героям или магическим силам, способным помочь).

Иду-иду на пятах,
Несу косу на плечах, —1
Хочу лису посечи.
Слезай, лиса, с печи,
Поди, лиса, вон! —2

Троекратный повтор усиливает магическую силу, заключенную в заклинании. Это обстоятельство лишний раз доказывает и древность происхождения сказок о животных, и многомерность их содержания, которое не сводится к содержанию басенному, когда герои-животные воспринимаются как аллегории.

В сказках о животных используется *прием встреч* (Ю. М. Соколов), благодаря которому эти сказки строятся *на диалоге*. Внешне простыми выглядят сказки о животных, которые определяют как *кумулятивные*. В таких сказках события «нанизываются», накапливаются, а перенасыщение событиями и героями приводит к развязке. Так, кумулятивно организуется содержание в сказках «Репка», «Петушок и бобовое зернышко», «Теремок», «Колобок» и др.

Сказки о животных (как и волшебные сказки) используют прием *ретардации* (замедление) — задержки развития действия за счет включения в текст внефабульных элементов — различных описаний. Так, рассказчик прежде чем назвать очередного героя, воспроизводит всю цепочку от начала повествования до «настоящего момента». Прием этот в устном жанре вполне мотивирован: *повтор* уже сказанного позволяет рассказчику мысленно сосредоточиться на развитии сюжета, дает «передышку» в сочинительстве, способствует лучшему запоминанию сюжета, что является залогом долголетия и даже бессмертия рассказанного однажды, кроме того, он формирует композиционно-ритмическую структуру сказки.

Устная сказовая речь изобилует разнообразными ритмообразующими компонентами: *анафорами, параллелизмами, инверсиями*. Иные сказки содержат ритмообразующий компонент в избытке, что приближает их речь к речи стихотворной. Так возникает

НАРОДНАЯ СКАЗКА. ЖАНРЫ. ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ

Сказка — один из основных жанров устного народного творчества. Она представляет собой чаще всего прозаический устный рассказ фантастического, авантюрного либо бытового плана с установкой на вымысел. Сказкой называют разные прозаические произведения: рассказы о животных, волшебные истории, авантюрные повести, сатирические анекдоты.

Определяющей чертой сказки как эпического произведения является наличие *сюжета*. Фольклористы почти единодушно указывают на занимательность, забавность сказочного сюжета, призванного поразить воображение слушателя. В. Я. Пропп утверждал: «Сказка есть нарочитая и поэтическая фикция. Она никогда не выдается за действительность»[1]. Видимо, это замечание справедливо лишь отчасти, если учесть, что сказки возникли еще в эпоху мифологического сознания, а следовательно, миф, прапамять наличествуют в древнейших сказках о животных и в волшебных сказках, где сложным образом переплетаются языческое и христианское мировйдение. Сказка в шифрованной для сегодняшнего сознания форме передает представление человека о его духовном и материальном бытие и быте.

Повтор — важный фактор в организации художественного содержания сказки. Он явлен и в зачине «Жили-были...», «В некотором царстве, в некотором государстве...», и в композиции сказки, и в концовке (исходе) «Я там был, мед-пиво пил...».

СКАЗКИ О ЖИВОТНЫХ

Характерной чертой ***сказок о животных*** (да и волшебных) является их *анимализм, олицетворение*. Это тот прием, который позволяет выстроить сюжет о животных подобно сюжету о людях, а с другой стороны, указать на несколько пластов художественного содержания.

Сказки о животных часто содержат «песенки», которые являются в сюжете функциональными. «Песенки» композиционно и по содержанию представляют собой заклинания и призваны изменить ход событий. Как и заклинания, они имеют двухчастную композицию (1-я часть констатационная, описывающая настоящее «положение дел», 2-я часть — императив, призыв к героям или магическим силам, способным помочь).

Иду-иду на пятах,
Несу косу на плечах, —1
Хочу лису посечи.
Слезай, лиса, с печи,
Поди, лиса, вон! —2

Троекратный повтор усиливает магическую силу, заключенную в заклинании. Это обстоятельство лишний раз доказывает и древность происхождения сказок о животных, и многомерность их содержания, которое не сводится к содержанию басенному, когда герои-животные воспринимаются как аллегории.

В сказках о животных используется *прием встреч* (Ю. М. Соколов), благодаря которому эти сказки строятся *на диалоге*. Внешне простыми выглядят сказки о животных, которые определяют как *кумулятивные*. В таких сказках события «нанизываются», накапливаются, а перенасыщение событиями и героями приводит к развязке. Так, кумулятивно организуется содержание в сказках «Репка», «Петушок и бобовое зернышко», «Теремок», «Колобок» и др.

Сказки о животных (как и волшебные сказки) используют прием *ретардации* (замедление) — задержки развития действия за счет включения в текст внефабульных элементов — различных описаний. Так, рассказчик прежде чем назвать очередного героя, воспроизводит всю цепочку от начала повествования до «настоящего момента». Прием этот в устном жанре вполне мотивирован: *повтор* уже сказанного позволяет рассказчику мысленно сосредоточиться на развитии сюжета, дает «передышку» в сочинительстве, способствует лучшему запоминанию сюжета, что является залогом долголетия и даже бессмертия рассказанного однажды, кроме того, он формирует композиционно-ритмическую структуру сказки.

Устная сказовая речь изобилует разнообразными ритмообразующими компонентами: *анафорами, параллелизмами, инверсиями*. Иные сказки содержат ритмообразующий компонент в избытке, что приближает их речь к речи стихотворной. Так возникает

[1] *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. — М., 1976. — С. 87.

фразовик — свободный нерифмованный стих, в котором строки отделяются друг от друга паузами.

Народные сказки о животных — важная и чрезвычайно эффективная часть народной педагогики. Забавляя, сказка поучает, наставляет, формирует нравственные и социальные ориентиры: дом, семья — основа счастливой жизни — говорит она. Сказка одновременно учит жить, говорить и мыслить.

ВОЛШЕБНЫЕ СКАЗКИ

В. И. Белов, размышляя об истоках крестьянского уклада жизни в книге «Лад», отмечал, что человеческая жизнь находится между двумя великими тайнами: тайной нашего появления и тайной исчезновения, рождение и смерть ограждают нас от ужаса бесконечности. Данная мысль как нельзя лучше отражает мировоззрение древних людей, и это отражение мы находим в художественном творчестве, в волшебных сказках в частности.

Волшебные сказки имеют ярко выраженную мифопоэтическую основу. Их сюжеты отразили разные стороны многих обрядов и обычаев, важнейшими из которых являются обряды инициации — посвящения юношей и девушек в возрастной класс взрослых мужчин и женщин. Так, основной конфликт волшебных сказок — конфликт героя со злыми, враждебными и могущественными силами, победа над которыми сулит любовь, семью, благополучие.

В волшебной сказке, метафорической сегодня, а в прошлом мифологической, заключены весь макро- и микрокосм человеческой жизни, все уровни возмужания, становления, весь духовный, нравственный, социальный опыт. Образный мир сказки может быть осмыслен адекватно, если понять мышление древних людей. Характерными чертами этого жанра являются следующие: *анимизм* (anima — *душа*) — одушевление всей природы; *антропоморфизм* (от греч. antropos — *человек* и morphe — *форма*) и *зооморфизм* (zoon — *животное*) — уподобление животному — как и *тотемизм* (от индейского totem, что буквально означает «его род»); *фетишизм* (от франц. fetiche) — вера в магическую силу вещей. Без понимания сути названных явлений трудно представить, что хотелось выразить древнему человеку в волшебной сказке и что дошло в ее сюжете, во всем образном строе до сегодняшнего дня.

Миф — основа сказочного сюжета и метафорики волшебной сказки. Метафорически решается и основной конфликт сказок: конфликт жизни и смерти. Древний человек пытается открыть таинственные законы, которые позволили бы ему победить смерть.

В сказке идет борьба добра (очага, дома) и зла, обрушивающего несметное число своих верных слуг на человека. Сюжет сказок о животных усложняется в волшебной сказке: герой преодолевает множество препятствий, прежде чем получит желаемое, — жену-умницу, рукодельницу, залог грядущей счастливой жизни и его самого, и его рода. Нередко ему помогают животные, с которыми он говорит человеческим языком, как с людьми. Вот эпизод из сказки «Иван — вдовий сын»:

«В ту пору земля затряслась, все кругом ходуном заходило, добрый молодец едва на ногах устоял.

— Торопись! — конь говорит. — Леший близко!

Вскочил Иван в седло. Рванулся конь вперед и перемахнул через ограду.

Леший подъехал к своему царству с другой стороны, через ограду перескочил и закричал:

— Эй, слуга, принимай коня!

Ждал-ждал — нету Ивана. Оглянулся и видит: ворота в подземелье настежь распахнуты.

— Ох, такие-сякие, убежали! Ну да ладно, все равно догоню.

Спрашивает коня:

— Можем ли беглецов догнать?

— Догнать-то догоним, да чую, хозяин, беду-невзгоду над твоей головой и над собой!

Рассердился леший, заругался:

— Ах ты, волчья сыть, травяной мешок, тебе ли меня бедой-невзгодой стращать!»

Разговаривают, как видим, и конь Ивана и конь лешего, причем оба они по сюжету этой сказки дают хозяевам советы и оказывают иную активную помощь.

В сказке отразилась и эволюция представлений человека о мире и природе. Именно волшебная сказка показывает, что языческое неконфликтно по отношению к христианскому мировúдению. Сюжетика волшебной сказки подробно описана В. Я. Проппом[1]. В другой своей книге «Исторические корни волшебной сказки» В. Я. Пропп говорит:

«Здесь будет изучаться тот жанр сказок, который начинается с нанесения какого-либо ущерба или вреда (похищение, изгнание и др.) или с желания иметь что-либо (царь посылает сына за жар-птицей) и развивается через отправку героя из дома, встречу с дарителем, который дарит ему волшебное средство или помощника, при помощи которого предмет поисков находится. В дальнейшем сказка дает поединок с противником (важнейшая форма его — змееборство), возвращение и погоню. Часто эта композиция дает осложнение.

---

[1] См. в кн.: *Пропп В. Я.* Морфология сказки. — М., 1969.

Герой уже возвращается домой, братья сбрасывают его в пропасть. В дальнейшем он вновь прибывает, подвергается испытанию через трудные задачи и воцаряется и женится или в своем царстве, или в царстве своего тестя. Это — краткое схематическое изложение композиционного стержня, лежащего в основе очень многих и разнообразных сюжетов. Сказки, отражающие эту схему, будут здесь называться волшебными, и они-то и составляют предмет нашего исследования»[1].

Итак, первая предпосылка гласит: среди сказок имеется особая категория сказок, обычно называемых волшебными. Эти сказки могут быть выделены из других и изучаться самостоятельно. Сам факт выделения может вызвать сомнения. Не нарушен ли здесь принцип связи, в которой мы должны изучать явления? Однако в конечном итоге все явления мира связаны между собой, между тем наука всегда выделяет явления, подлежащие ее изучению, из числа других явлений. Все дело в том, где и как здесь проводится граница.

Хотя волшебные сказки и составляют часть фольклора, но они не представляют собой такой части, которая была бы неотделима от этого целого. Они не то же, что рука по отношению к телу или лист по отношению к дереву. Они, будучи частью, вместе с тем составляют нечто целое и берутся здесь как целое.

Изучение структуры волшебных сказок показывает тесное родство этих сказок между собой. Родство это настолько тесно, что нельзя точно отграничить один сюжет от другого.

Ход мысли и критерии выделения волшебной сказки здесь типичны для цитируемого автора. Поскольку настоящее учебное пособие преследует иные цели, то не будем использовать понятийный аппарат работ В. Я. Проппа или иных фольклористов в сколько-нибудь полном объеме. В соответствии со своей темой выделим из почти трех десятков элементов сказочного сюжета ключевые:

1) необычное происхождение героя («Царевна-лягушка», «Финист — Ясный Сокол», «Марья Моревна»);

2) необыкновенное место действия («тридевятое царство, тридесятое государство»);

3) невероятные герои, с которыми главный герой должен вступить в борьбу (Баба-Яга, Кащей Бессмертный, Змей Горыныч, Идолище поганое, Лихо одноглазое и др.);

4) волшебные помощники героя, которые появляются, если он сам приходит на помощь существам, которые заведомо слабее его, и если бы он был «гордым» и «самонадеянным», то мог бы пренебречь их просьбами. Однако участие в судьбе «малых» приводит героя к большой победе над величайшим злом;

5) волшебные предметы (скатерть-самобранка, сапоги-скороходы, золотое колечко, полотенце, живая и мертвая вода).

Композиция сказки открывается *присказкой*, но чаще сразу *завязкой* — зачином, в котором заключена начальная, исходная *интрига* — событие, содержащее тайну, возбуждающее любопытство к разгадке происходящего; завязка волшебной сказки — своеобразная *загадка*, сюжет сказки — путь к разгадке, которая появится лишь в конце.

Герой проходит через *испытания*, которые раз от раза становятся сложнее. Наиболее распространенное число испытаний — три, через эти испытания проходят благодаря волшебным помощникам. Невозможно победить зло вовне и в себе, избежав волшебных превращений: задача оказывается настолько трудной, что решить ее можно, только «обернувшись» — превратившись в кого-то и вернувшись. *Чудо* — ключ к сюжету волшебной сказки. Всякая волшебная сказка завершается *возвращением* из чудесного мира, композиция ее *кольцевая*, заканчивается сказка *концовкой* (*исходом*). В развитии сюжета чрезвычайно важны линии, обязательные для каждой сказки: приключенческая, «путешествия» (из нее вырастает символическая тема пути-дороги), линии, которые будут развиты разными жанрами реалистической прозы.

В волшебной сказке особняком стоят ***богатырские сказки***, по существу являющиеся позднейшей обработкой исторического эпоса, былин в целях воспитания чувства Родины, исторических корней, укрепления мифопоэтического родства слова в разных устных и письменных жанрах художественной словесности. В настоящее время с былинами удается познакомиться далеко не всем — это предполагает особый круг интересов и соответствующие образовательные возможности. Однако благодаря богатырским сказкам, передающим их сюжеты, всякий представляет себе образы главных богатырей (Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович и др.) и их славные дела, т. е. получает опосредованное представление и о былинах.

СКАЗКИ БЫТОВЫЕ, САТИРИЧЕСКИЕ

Сказки бытовые, сатирические и сюжетикой и образностью обязаны народным игрищам, тяготеют к балагану, народному театру, где собственно мифологическое утратило свою силу. Однако здесь актуализированы *аллегория*, *социальная сатира*, *юмористическое*

[1] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1946.

начало, конфликт «разыгрывается по ролям». Не случайно последующие записи сказок и варианты их обработки выносят в заглавия «участников конфликта»: «Кочеток и курочка», «Лиса и тетерев», «Солдат и черт», «Старик и волк», «Барин и собака» и др. В заглавие порой выносится комическая ситуация: «Как барин овцу купил», «Похороны козла», «Как Иван-дурак дверь стерег», «Сапожник на небе». Иногда эта ситуация обозначена поговоркой, афористически метким выражением: «За дурной головой — ногам работа», «Не любо — не слушай»[1].

[1] *Ерш Ершович.* Русские народные сказки. — М., 1989.

МИФ В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

Понятие «миф» в фольклористике и истории литературы имеет множество значений, характерными из которых являются следующие:

1) древний миф, т. е. миф в собственном смысле этого слова;

2) новый миф, являющийся конкретно-исторической формой существования этого явления в новое время вплоть до наших дней;

3) переносное значение, употребляемое в обыденной речи как синоним слов «выдумка», «чепуха», «ложь», «неправда»;

4) переносное значение, которое употребляется для объяснения различного рода психических состояний, как пассивных, так и активно-творческих, направленных на некую «реорганизацию» действительности и ее переработку в сознании субъекта[1].

Нас интересует в первую очередь **миф древний.** «Специфической особенностью мифа является совпадение в нем ***мировоззрения*** и ***повествования***, фантастического представления об окружающем мире <...> и рассказа о богах и героях»[2]. А. Н. Афанасьев очень точно подметил, что **миф** есть **древнейшая поэзия**, и как свободны и разнообразны могут быть поэтические воззрения народа на мир, так же свободны и разнообразны и создания его фантазии, живописующей жизнь природы...

Первое знакомство ребенка с мифом на Руси было *изустное*. Языческие божества, календарь, обрядность сохранились, значительно трансформировавшись, и по сей день — главным образом благодаря живучести *слова, имени*[3]. С X в. с принятием христианства на Руси происходит «наложение» и «праздников»: в славянском язычестве Масленица с праздничными поминальными блинами-

[1] См. подробнее в кн.: *Неелов Е. М.* Волшебно-сказочные корни научной фантастики. — М., 1986. — С. 13—14.

[2] *Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. — М., 1986. — С. 19.

[3] Сказания древних славян. — СПб., 1998.

солнцами, в православии этот же день — Прощеное Воскресенье, тоже день поминальный, последний день перед началом Великого поста; и имен сакральных событий: Сретенье 2/15 февраля зима с весной встречаются (отсюда *встреча — сретенье*), но в православии это тоже большой праздник, напоминающий о встрече пророком Симоном в храме Иисуса младенца, когда старец узнал в младенце Спасителя.

Впервые маленький ***читатель*** на Руси, а потом в России знакомился с мифом христинским через участие в церковных службах, общих чтениях Евангелия и Ветхого завета, знакомился с христианской мифологией как с *сакральным знанием*. Тогда, может быть, он и не был читателем, а только *внимал, слушал, запоминал*, а затем вместе с остальными в храме заново переживал слышанное о давнопрошедшем, проживали *пропевал в литургическом богослужении*. Христианский миф не воспринимался в достопамятные времена и не воспринимается верующими и сегодня как *архаический сюжет*, так как сосуществует с реальной светской жизнью и речью, параллелен ей, более того, вспроникающ: отражен в церковном календаре, праздничной обрядности, идиоматике устной речи.

Миф античный вхожил в художественную речь и художественное сознание ребенка в России через изучение древнегреческого языка и латыни.

Рассмотрение древнего мифа в детском чтении сегодня также возможно по принципу линейно-концентрическому. Первоначально для дошкольника это «рассказы о богах и героях», как славянских, так и античных, и иных. Отправной точкой в формировании мифа являются два культа - ***культ природы и культ предков***. Это очевидно и в живых религиях, в христианстве в частности, и в мифах, сохраняющихся в метафорическом строе иных преданий, и в сказках.

Возвращение к миф в детском чтении позволяет раскрывать множество смыслов, заключенных в одном или нескольких сюжетах, объединенных одним героем, а также видеть восточнославянский пантеон (по-греч. «все боги»), учрежденный в 980 г. князем Владимиром («Повесть временных лет»), и пантеон греческих, а потом римских богов в *сюжетах*, впоследствии весьма широко использованных новой и новейшей литературой.

Любопытно проследить, как в современной русской речи отразились древние славянские мифы, как они трансформировались с течением времени, соединившись или «укрывшись» мифологией христианской. Возможно, главные славянские боги Сварог или Святовит (Световит) — отец-небо, властелин Вселенной, прародитель всех других богов, и Сварожич — бог огня, еще один бог неба. Есть

данные, что в представлении наших предков каждый день начинался рождением у Сварога сына Даждьбога; так *Святовит* побеждает злые силы холода, зимний поворот солнца знаменует *святки*, торжество бога — подателя солнца и жизни природы. Еще один бог, которому поклонялись славяне, — Перун (бог-громовик): весенняя гроза пробуждала бурную жизнь природы. О нем современные ученые-мифологи пишут:

«Миф о Боге Грозы при наличии ряда широких типологических параллелей у разных народов мира можно считать в описываемой ниже специфической форме (в частности, языковой) общим наследием древних индоевропейских традиций. Сравнительно-историческое исследование позволяет восстановить общее наименование как главного героя, так и его противника, а также название основного действия, к ним относящегося, и существенных вспомогательных предметов, выступающих в мифе. <...>

Основная сюжетная схема достаточно хорошо раскрывается в белорусских сказках и литовских текстах такого содержания: бог или другой персонаж, замещающий при этих трансформациях Пяруна-Перкунаса, ссорится со своим противником, в частности, с нечистым. Он грозит ему: «Я тебя убью!» Бог возражает: «Как же ты меня убьешь? Ведь я спрячусь!» <...>

Бог Грозы находится *наверху*, в частности, на *горе*, на *небе* (где вместе с ним находятся Солнце и Месяц), у *вершины* трехчастного *мирового дерева*, обращенного к *четырем* сторонам света...

Змей находится *внизу*, у *корней* трехчастного *мирового дерева*, на черной *шерсти*...

Змей похищает *рогатый скот* (и прячет его в пещере, за скалой); Бог Грозы, разбивая *скалу*, освобождает скот (или людей)...

Змей последовательно прячется под разными видами живых существ или обращается в них (человека, коня, корову и др.); Змей прячется под *деревом* или под *камнем*...

Бог Грозы на *коне* или на колеснице своим оружием (*молотом — молнией*) ударяет по дереву, сжигая его, или по камню, раскалывая его»[1].

Этот Змей (на котором в других мифах после победы над ним пашет Никита Кожемяка, Илья-Пророк и др.) — еще один персонаж древней славянской мифологии.

Далее, прародитель людей — всегда старец, мудрец, старейшина, такими же чертами наделил славянин и прародителя богов: он предстает в образе деда со всеми «атрибутами» старчества: длинной белой седой бородой.

---

[1] *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. — М., 1974. — С. 4–5.

Поклонение небу, источнику земной жизни, порождает поклонение животворящей земле. Брачный союз Земли и Неба всегда празднуется весной и называется этот праздник Духов день. Не случайно Духов день, всегда сопутствующий православному празднику Троице, является праздником всего живого, праздником примирения — плоти (земли), духа (неба) и души в каждом человеке.

Зерном мифа является ***архетип.*** К. Г. Юнг, размышляя об архетипическом в сознании человека, пишет: «Любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, «задевает» нас; оно действенно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Говорящий прообразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и превозмогать даже самую долгую ночь»[1]. К. Г. Юнг справедливо указывает на то, что архетипы как первообразы мифологических мотивов и сюжетов формируются в сфере «коллективного бессознательного» и реализуются, в частности, и в мифотворчестве, в современной науке ими именуются ***универсальные символы и образы.***

Так, очевидно, как и в волшебной сказке, в собственно мифе проявляет себя *чудо*: магия, колдовство, чародейство, сверхъестественная способность при посредстве ритуала воздействовать на мир человека.

Наука систематизирует мифы по их архетипическому зерну. Практически у всех народов есть ***астральные мифы*** (мифы о звездах и планетах) или ***календарные мифы***, в которых проявляется мифологизация смены временны́х циклов — дня и ночи (свет и тьма), зимы и лета и т. п. вплоть до космических циклов, которые соотносятся с ***космогоническими мифами*** (европейские сказки о двенадцати месяцах, двенадцать знаков зодиака и др.). Само название *календарь* происходит от calar (*объявлять*). Далее, ***антропогонические мифы*** (мифы о происхождении, о сотворении человека; ***тотемические мифы*** — этиологические мифы о родстве людей с объектами живой природы (к ним восходят русские волшебные сказки о чудесном супруге: Финист — Ясный Сокол, Царевна лягушка); ***эсхатологические мифы*** (эсхатос — *последний*) — мифы о конце света (о потопе, об уничтожении первых поколений (великанов). Один из «изначальных» мифов — *миф о мировом яйце* — жив во многих мифологических мирах также. Он сохранился и в русской

[1] *Юнг К. Г.* Архетип и символ. — М., 1991. — С. 284.

народной сказке «Курочка ряба». Как и в большинстве мифов о мировом яйце, в «Курочке рябе» это яйцо золотое с другими атрибутами солнца, понятно, что миф о мировом яйце соотносим с той важной ролью яиц, которую они выполняют в календарных и иных ритуалах (пасхальные яйца). Естественно, что с течением времени, с эволюцией мировоззрения, мифологическое «стерлось» в сказке, где по современному представлению о происходящем все алогично. Напротив, мифопоэтическое, увиденное в кажущейся незамысловатой сказке, позволяет нам лучше представить тех далеких людей, их художественное ви́дение мира: у курочки рябы одно перышко черненькое, другое беленькое (день — ночь, свет — тьма), золотое яичко — солнышко; когда оно закатилось — яичко разбилось; а вот обещанное курочкой простое яичко имеет лунную природу. Выходит, сказка, которую едва ли не первой рассказывают младенцу, насыщена универсальными символами, которые в дальнейшем в разных контекстах будут явлены детскому сознанию.

В учебных целях преподаватель может воспользоваться классификацией, приведенной в качестве примера выше. Однако, без сомнения, педагогическая целесообразность линейно-концентрического чтения античных мифов, славянских, христианских и др. велика. Это способствует и формированию речевой культуры ребенка, представляющего живой источник того или иного мифа.

Мифологические сюжеты, с которыми знакомится ребенок, уже прочно вошли в художественную мировую литературу, в том числе и в детскую. Русская поэзия круга детского и юношеского чтения прежде всего апеллирует к античной и христианской образности, хотя не чужда и образности Корана, древнеегипетской мифологии, древнеиндейского эпоса и др. В живую русскую речь вошли идиоматические выражения, сжатый, «свернутый» смысл которых объясняется при мысленном обратном «развертывании» мифологического сюжета: ариаднина нить, танталовы муки, авгиевы конюшни и др. Живопись, иконопись, архитектура, культовая архитектура и скульптура Европы могут быть восприняты, поняты и прочувствованы только после знакомства с мифологическим, символическим, метафорическим содержанием, заключенным в разных искусствах, в разные времена с большей или меньшей интенсивностью питавшихся прежде всего из неиссякаемого источника античной и христианской мифологии. В этом смысле небезынтересно напомнить, что благодаря дошедшим до нас произведениям разных искусств Аполлон, Геракл, Афродита, рождающаяся из морской пены и др., — не давнопрошедшее, а «дышащее» сегодня. С еще большей мерой определенности это может быть отнесено к мифологии ныне живых религий, питающих современное мирови́дение

не только в части художественного, но и сакрального. Своеобразной разновидностью мифологического можно признать ***историко-политическую мифологию*** — обрастающие чертами художественного вымысла, даже анекдотичности политические доктрины, образы известных исторических деятелей и т. п. (А. Ф. Лосев в своей «Диалектике мифа» (1930) внимательно исследовал это явление — в частности, современную ему «коммунистическую мифологию»). На числа возможных разнообразных форм литературного отражения историко-политической мифологии приведем в виде примера сказочную миниатюру С. Г. Писахова «Наполеон»:

«— Это что за война? Вот ковды я с Наполеоном воевал!

— С Наполеоном?

— Ну, с Наполеоном. Да я его тихим манером выпер из Москвы. Наполеона-то я сразу не признал. Вижу — идет по Москве офицеришко плюгавенькой, иззяб весь. Я его зазвал в извощичий трактир. Угощаю сбитнем с калачами, музыку заказал. Орган валами заворочал и затрещал: «Не белы-то снеги». Слышу, кто-то кричит:

— Гляди, робята! Малина с Наполеонтием приятельствует.

Оглядел я своего гостя: и впрямь Наполеон. Генералы евонны одевались с большим блеском, а он тихонечко одет, только глазами сверлит. Звал меня к себе отгащивать. Говорю я ему, Наполеону-то:

— Куды в чужу избу зовешь? Я к тебе в Париж твой приду. А теперь, ваше Наполеонство, видишь кулак? Присмотрись хорошенько, чтобы впредки не налететь. Это из города Архангельского, из деревни Уймы. Не заставь размахивать. Одно, конечно, скажу: «Марш из Москвы, да без оглядки».

Понял Наполеон, что Малина не шутит, — ушел. Мне для памяти табакерку подарил. Вся золота, с каменьем. Сичас покажу. Стой, дай спомню, куда я ее запропастил. Не то на повети, не то на полатях? Вспомнил — покажу, там и надпись есть: «На уважительну память Малине от Наполеона».

— Малина, да ты подумай, что говоришь, при Наполеоне тебя и на свете не было.

— Подумай? Да коли подумать, то я и при татарах жил, при самом Мамае».

И «Наполеон» и «Мамай» здесь, разумеется, именно мифологические условно-художественные персонажи, а не реальные исторические деятели. Особая ирония, характерная для сказок Писахова, помогает раскрытию перед читателем именно такой их ипостаси.

ХРИСТИАНСКИЙ МИФ И ПРАВОСЛАВНЫЙ КАЛЕНДАРЬ В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ И В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Можно не сомневаться, что в целом духовная литература воздействует и на сознание, и на эмоции, и, пожалуй, на всю человеческую природу вообще значительно сильнее, чем светская. Она изначально направлена на преодоление нравственно негативного в человеке. Но сакральное не замкнуто в себе самом, не есть сфера, ограниченная слишком узкими рамками. Книга книг, Святоотеческое наследие, Псалтирь существуют как в культе, так и в художественном сознании русской культуры. Канонические переводы псалмов (прежде всего царя Давида) на русский язык соседствуют с позднейшими переложениями русских поэтов от Тредиаковского, Сумарокова, Державина до поэтических опытов серебряного века. Афористический слог Ветхого завета и Нового завета, символизм сюжетики, глубина и многозначность, сконцентрированная в сакральном Слове, стократно умножены вариациями, аллюзиями, реминисценциями поэтов и писателей нового и новейшего времени из Святого писания.

Слово Божие, принесенное на Русь святыми подвижниками Кириллом и Мефодием, растворено теперь уже в русской речи. Знание Библии приближает нас к пониманию самих себя, собственной речи, дает ощущение «укорененности», памяти родства, так необходимых для самосознания личности, нации, государства, человеческого всеединства[1].

Почему же мы обращаемся прежде всего к христианству? Напомним, что слово христианства — важная составляющая и русской речи, и русской художественной литературы. В первую очередь в ознакомлении ребенка с мифом живой веры нас интересует художественная составляющая, которая наличествует в православных богослужебных текстах, в религиозной литературе, из которой выходит к концу XVII в. светская русская литература, в том числе и детская.

С принятием христианства на Руси источником грамоты, книжного знания также становятся церковь, монастыри. Они являлись и самыми полными хранилищами книг, библиотеками. Церковное христианское слово в равной мере было обращено и к ребенку, и к взрослому, более того, считалось, что детям слово Божие доступней, нежели отягощенным грехами взрослым людям. Поэтому справедливей говорить *о первых книгах* круга детского чтения — *книгах церковных*, сопутствовавших духовной работе ребенка над собой, создававших колоссальный драгоценнейший запас взвешенных речений на родном языке, учивших говорить о сокровенном и надмирном, горнем, а не только о земном, однозначном, сиюминутном.

Педагогическая целесообразность продиктует впоследствии создание адаптированных для детского восприятия переложений Святого писания, создание специальных учебников «Закона Божия»,

[1] *Соловьев В.* Оправдание добра, или Нравственная философия Владимира Соловьева. — СПб., 1899.

где излагались важнейшие события из жизни ветхозаветных царей и пророков, земной путь Спасителя, а также молитвы и псалмы, знание которых необходимо для понимания происходящего в храме и для участия в литургии. Так уже в XIX в. появляется иллюстрированная «Моя первая Священная история», адресованная самым маленьким читателям. Она включает ряд сюжетов и дает самые необходимые, но не достаточные сведения о священной истории. Другой возрастной категории адресована Библия для детей, составленная протоиереем Александром Соколовым и выдержавшая в конце XIX в. несколько изданий. Репринтное воспроизведение этой Библии осуществлено в 1991 г. (с 7-го издания 1896 г.), и несмотря на то, что издание выполнено пока в старой орфографии, эта детская библия пользуется популярностью и у детей, и у родителей. Автор-составитель выступает в этом издании не только как педагог, стремящийся упростить некоторые сложные для детского восприятия вопросы. Педагогический дар о. Александра Соколова подсказывает ему строить повествование как доверительную беседу, когда психологический барьер снижается за счет ласковых обращений к читателям, благодаря знакомым каждому ребенку по его малому житейскому опыту аналогиям, поучениям, в которых сквозят не стремление преподнести правило о что бы то ни стало, а любовь и отеческая забота о грядущей правеной жизни сегодняшнего ребенка. Вот одно из подобных мест:

«Вы помните, дети, кто сидел в змее и кто разговаривал с Евою? Диаволъ — злой дух. Его прежде и строже всех наказалъ Богъ. Богъ сказалъ диаволу, что «отъ жены родится Спаситель, который победитъ диавола и не позволитъ ему впередь обманывать людей, а людям даст рай еще лучше, не на земле, а на небе». — Змей, который до тех поръ былъ самымъ красивым и самым умным животнымъ, въ наказание должен ползать по земле и животе и есть землю. И вы знаете, дети, что змей теперь считается самым гадким, проклятым животным. Еве Богъ сказалъ: «Много болезней перенесешь ты рождая детей, и за то, что соблазнила своего мужа, он будетъ властвовать надъ тобой, а ты должна его слушать». Адаму Богъ сказалъ: "Так как ты не послушался Меня, то вотъ тебе наказание: ты будешь много трудиться, так что потъчет с лица твоего пот, когда будешь обрабатывать землю, чтобы получить хлѣб, который захочешь есть. Ты посеешь рожь или пшеницу, а вместо хлеба на твоем поле вырастет никуда не годная трава или терние. Всю жизнь ты проведешь в тяжелых трудах, а потом умрешь, зароют тебя в могилу, в которо ты сделаешься землею, из которой взят"».

Современные переложения Библии были предприняты совсем в недавнее время церковью, но еще ранее осуществлен давний (1916) замысел К. И. Чуковского о светском издании легенд и преданий Ветхого и Нового завета. Собрание этих легенд названо «Вавилонская башня и другие библейские сказания», пересказали их русские

детские писатели (Г. Снегирев, Т. Литвинова, В. Берестов). Адресовано это издание самым маленьким читателям. Книги нового времени о пророках и святых ставят своей целью:

— передачу нравственно-религиозного смысла истории;

— создание собственно художественного произведения на основе религиозного сюжета;

— шаржирование или пародирование религиозного сюжета, воспринимающегося вне сакрального как обыденный, стертый от частого и бессмысленного упоминания штамп.

Знакомство ребенка со Священной историей не ставит своей целью пробуждение у него интереса к собственно религиозной стороне читаемого. В XIX—XX вв. Библия в широком смысле и Евангелие, в частности, существуют в «зашифрованном виде» во множестве художественных произведений для детей.

Таким образом, христианский миф обнаруживает себя в прозе прежде всего:

1) в переложениях Священного писания для детей;

2) в литературной сказке, где происходит «наложение» языческого и христианского мифов;

3) в жанре святочного рассказа, пасхальной истории;

4) в сюжетах fantasy.

В поэзии это переложения псалмов, разного рода библейские сюжетно-текстовые реминисценции и аллюзии, евангельские цитаты, но гораздо чаще поэтические произведения, сопутствующие православному календарю.

ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА

ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВЫХ ФОРМ

«Литературная сказка — авторское, художественное, прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо сугубо оригинальное; произведение преимущественно фантастическое, волшебное, рисующее чудесные приключения сказочных героев и в некоторых случаях ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, служит основной отправной точкой характеристики персонажей»[1].

Определение, данное Л. Ю. Брауде, ближе других подходит к характеристике феномена литературной сказки, хотя и оно нуждается в некоторых уточнениях и поправках. Так, следует заметить, что под **литературной сказкой** мы подразумеваем произведения *трех типов конструкций*:

1) прозаическая сказка,
2) стихотворная сказка,
3) драматическая сказка.

В русской литературе наиболее распространены первый и второй типы, хотя имеются и яркие образцы сказки драматической. Примером последней может служить сказка «Двенадцать месяцев» С. Я. Маршака. Это произведение годится не только для чтения, но и для театральной сцены.

«С точки зрения родовой принадлежности» все литературные сказки могут быть разделены на эпические, лирические и драматические[2].

Литературная сказка выросла из сказки фольклорной, унаследовав ее черты, проявляющиеся в разной степени. Здесь можно

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

[2] Подробнее см. в кн.: *Леонова Т. Г.* О некоторых аспектах изучения литературной сказки // Литературная сказка. История, теория, поэтика. — М., 1996. — С. 4 и далее.

говорить о жанровой эволюции, на которую указывал в своей «Теории литературы» Б. В. Томашевский[1]. Несомненно, *фольклорная традиция* — тот самый фактор, который изначально формирует зарождение нового жанра в литературе, а впоследствии его жанрово-видовых модификаций. Без преувеличения можно сказать, что первые писатели, обратившиеся к жанру сказки, пересказали, обработали, перевели на литературный язык произведения устной народной словесности, дав им вторую — книжную — жизнь. Чаще всего это обработка родного фольклора, но порой — особенно в XX в. — сюжет литературной сказки подсказывают писателю весьма экзотические источники. Например, среди сказок «Тысячи и одной ночи» есть два известных сюжета — «Сказка о рыбаке» и «Волшебная лампа Аладдина». Советский писатель Л. Лагин, отталкиваясь от этих сюжетов, создал в свое время сказочную повесть «Старик Хоттабыч», где основные события разворачиваются не на древнем Востоке, а в Москве в XX в. Пионер Волька находит во время купания в реке некий сосуд:

«Это большое удобство, когда река недалеко от дома. Волька сказал маме, что пойдет на берег готовиться по географии. И он действительно собирался минут десять полистать учебник. Но, прибежав на реку, он, не медля ни минуты, разделся и бросился в воду. <...>

Волька наплавался и нанырялся до того, что буквально посинел. Тогда он понял, что хватит, совсем было вылез из воды, но передумал и решил напоследок еще разок нырнуть в ласковую прозрачную воду, до дна пронизанную ярким полуденным солнцем.

И вот в тот самый миг, когда Волька уже собирался подняться на поверхность, его рука вдруг нащупала на дне реки какой-то продолговатый предмет. Волька схватил его и вынырнул у самого берега. В его руках был скользкий, замшелый глиняный сосуд необычной формы. Больше всего он походил, пожалуй, на древнюю амфору. Его горлышко было наглухо замазано зеленым смолистым веществом, на котором было выдавлено нечто, отдаленно напоминавшее печать.

Волька прикинул сосуд на вес. Сосуд был тяжелый, и Волька обмер».

Дома, в московской квартире, мальчик решает открыть свою находку, и пока еще ничто не предвещает «восточного» и «фольклорного» поворота в сюжете:

«Потирая ушибленную коленку, Волька запер за собой дверь, вытащил из кармана перочинный ножик и, дрожа от волнения, соскреб печать с горлышка сосуда.

В то же мгновение вся комната наполнилась едким черным дымом и что-то вроде бесшумного взрыва большой силы подбросило Вольку к потолку, где он и повис, зацепившись штанами за тот самый крюк, на который предполагалось повесить бабушкину люстру. <...>

[1] См. в кн.: *Томашевский Б. В.* Теория литературы: Поэтика. — М.; Л., 1930.

Пока Волька, раскачиваясь на крюке, пытался разобраться в том, что произошло, дым понемножку рассеялся, и Волька вдруг обнаружил, что в комнате, кроме него, находится еще одно живое существо. Это был тощий и смуглый старик с бородой по пояс, в роскошной чалме, тонком белом шерстяном кафтане, обильно расшитом золотом и серебром, белоснежных шелковых шароварах и нежно-розовых сафьяновых туфлях с высоко загнутыми носками.

— Апчхи! — оглушительно чихнул неизвестный старик и пал ниц. — Приветствую тебя, о прекрасный и мудрый отрок!

— Вы... вы... вы из домоуправления? — выпалил Волька, озадаченно вытаращив на него глаза».

Писатель профессионально увеличивает здесь напряженность «сюжетного ожидания», заставляя мальчика высказать самое обыденное и наивно-реалистическое из всех возможных предположений о происхождении странного гостя. Ответ же максимально стилизован под восточную витиеватость и сразу переключает читателя в совсем другие сюжетно-тематические ряды и художественные ассоциации:

«— О нет, мой юный повелитель, — отвечал старик, оставаясь в том же положении и немилосердно чихая. — Я не из домоуправления. Я вот из этого сосуда. — Тут он указал на загадочный сосуд, из которого еще вился тоненький дымок. — Знай же, о благословеннейший из прекрасных, что я могучий и прославленный во всех странах света джинн Гассан Абдуррахман ибн Хоттаб, или, по-вашему, Гассан Абдуррахман Хоттабович. И случилась со мной — апчхи! — удивительная история, которая, будь она написана иглами в уголках глаз, послужила бы назиданием для поучающихся. Я, несчастный джинн, ослушался Сулеймана ибн Дауда — мир с ними обоими! — я и брат мой Омар Юсуф Хоттабович. И Сулейман прислал своего визиря Асафа ибн Барахию, и тот доставил нас насильно. И Сулейман ибн Дауд — мир с ними обоими! — приказал принести два сосуда: один медный, а другой — глиняный, и заточил меня в глиняном сосуде, а брата моего, Омара Хоттабовича, — в медном. Он запечатал оба сосуда, оттиснув на них величайшее из имен аллаха, а потом отдал приказ джиннам, и они понесли нас и бросили брата моего в море, а меня в реку, из которой ты, о благословенный спаситель мой, — апчхи, апчхи! — извлек меня. Да продлятся дни твои, о... Прости меня, я был бы несказанно счастлив узнать твое имя, прелестнейший отрок».

Писатель не случайно сопровождает стилизованный монолог все же этим реалистическим чиханьем могущественного волшебно-фантастического джинна. Так свойственными современной литературе приемами он продолжает удерживать читателя на грани между восточной сказкой и «школьной повестью». Этой же цели служит комичная ситуация раскачивания Вольки на крюке под потолком:

«— Меня зовут Волька, — ответил наш герой, продолжая медленно раскачиваться под потолком.

— А имя счастливого отца твоего, да будет он благословлен во веки веков? Как твоя почтенная матушка зовет твоего благородного батюшку — мир с ними обоими?

— Она зовет его Алеша, то есть Алексей...

— Так знай же, о превосходнейший из отроков, звезда сердца моего, Волька ибн Алеша, что я буду впредь выполнять все, что ты мне прикажешь, ибо ты спас меня из страшного заточения. Апчхи!..»

В итоге непринужденно и естественно в мир Москвы середины XX в. входит «джинн из бутылки», персонаж восточных народных сказок. Это один из многих разнообразных примеров того, как настоящая профессиональная литература может «освоить» самый сложный и экзотический фольклорный материал, результатом чего явятся неповторимо оригинальные произведения.

Первые литературные сказки имели очевидную ***эпическую доминанту, сказово-сказочное*** в них самоочевидно, но с течением времени, с наступлением эпох барокко, сентиментализма, романтизма ***лирический компонент*** начал явственнее заявлять о себе.

Литературная сказка, будучи наследницей сказки фольклорной, обретает новую жизнь в печатном слове. Однако, как и в устной народной словесности, будучи жанром синтетическим, соединяющим в себе не только слово как смысл, но и как звуковой образ, и как мелодию, и как актерский, исполнительский фактор, сказка в книжном печатном исполнении нуждается в поддерживающем семантику слова живописно-зрительном начале. В устной народной словесности *живописует* рассказчик, *сказитель*, в книге живописует, говорит *иллюстрация*, известна едва ли не доминирующая роль «картинки» в лубке, в первых народных и детских изданиях.

Напомним, что само слово *сказка* применительно к общепонятному фольклорному жанру появилось только в XVII в., ранее такие произведения устной народной словесности называли «байками» или «басенью» (слово «баять» породило эти «определения»), а рассказчика именовали «бахарем». Следовательно, в сказке соединяются два характеризующих принципа:

1) *жанровые черты, отмеченные В. Я. Проппом, Л. Ю. Брауде;*

2) *всякая невероятная история, кажущаяся неправдоподобной, рассказанная* «бахарем» *с назидательной целью.*

МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ В РУССКОЙ НАРОДНОЙ И ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКЕ: ПЕРЕВОД И ПОДЛИННИК

XX в., переживший в самом своем начале взрыв интереса к родовому сознанию, к образному миру древности, к глубинным смыслам художественной речи, запечатлевшим мировúдение древнего человека, сегодня, на своем излете, вновь вглядывается

и вслушивается в спасительное древнее слово, *внутренняя форма* которого, кажется, изменилась в народной сказке до неузнаваемости.

Под *внутренней формой* здесь и далее понимается не только этимологический образ в слове (как в лингвистике), но и то широкое явление, описанию которого посвящены многие разделы в литературоведческих работах А. А. Потебни. ***По Потебне, внутренняя форма есть образ идеи (или образ идей), образ образа (или образ образов)***[1].

Понимая суть происшедшего превращения, можно восстановить древнюю внутреннюю форму, тем самым актуализировав настоящее художественное содержание, которое сегодня аккумулировано в метафоре (олицетворении) и символе, в их внутренних связях, формирующих сюжет и подтекст. В многочисленных сказках о животных, где главными героями-антиподами оказываются Лиса и Петух, содержание для сегодняшнего взрослого сводится к житейскому, нравоучительному, обыденно аллегорическому противопоставлению хитрости и простодушия, коварства и наивности, а сами сказки скорей тяготеют к басне, чем к какому-либо другому жанру. Вспомним, например, такие популярные сказки, как «Заюшкина избушка», «Кот, дрозд и петух», чтобы понять: содержание их может быть освоено, если задействован не востребованный обыденным сознанием пласт мифопоэтического.

А. Н. Афанасьев настаивал на том, что в народных сказках *«петух... употребляется в значении огня и домашнего очага»*, но *«лисица —метафора огня», огня, враждебного дому*. Чем дальше от дома (так мыслил древний человек), тем слабее силы оберегов, тем больше опасностей подстерегает покинувшего родные стены. И в конечном итоге, Петух, Колобок или другой персонаж, имеющие прямое или опосредованное отношение к очагу, оказавшись слишком далеко от избы («истба —истопить»), «погибают» от сил, олицетворением которых простодушный и мудрый одновременно славянин избрал лису (огонь, коварство, лицедейство).

Поняв метафорическое значение Петуха, можно объяснить, почему именно он способен победить Лису, занявшую дом Зайчика, расположившуюся на печи, где всякий оказывается под защитой домашних духов, и потому практически неуязвимую. Мифологическое мотивирует в народной сказке многое, что стерлось в обыденном речевом употреблении, и переводит содержание сказок с бытового на поэтический, художественно-многомерный язык.

---

[1] См. также в кн.: *Минералов Ю. И.* Теория художественной словесности: Поэтика и индивидуальность. — М., 1999.

Благодаря восстановлению хранимого в славянской прапамяти значения образа Петуха как символа очага, защитительных сил дома, видится художественно мотивированным появление в пушкинской «Сказке о золотом петушке» талисмана Петушка, а не «медного барана» или «медного всадника». Финал сказки (помимо других справедливых истолкований, и наше их не отменяет, а лишь дополняет) — справедливое возмездие «хозяину» за то, что он, призванный хранить дом-государство и приумножать его славу и богатство, оказывается клятвопреступником, любодеем, источником семейной распри. Он убит «оберегом» дома.

Таким образом, читая сегодня народные сказки, мы прибегаем к *переводу с* языка современности на язык древний, с языка «взрослых» на язык детства человечества, детства нации — без этого невозможно понять *художественное содержание* народной сказки в полной мере.

Не следует преувеличивать значение мифопоэтического в литературной сказке, но и недооценивать его тоже не стоит, чтобы избежать досадных упрощений. Языческий миф и миф христианский в художественной речи литературной сказки нередко являются сюжетообразующими и смыслообразующими. Это происходит потому, что авторы зачастую целенаправленно и вполне осознанно стремятся к *стилизации* народной сказки с характерной сказовой интонацией, с героями-персонажами, которые привносят из народной сказки в литературную тянущийся за ними «шлейф» мифопоэтических ассоциаций.

Если же речь идет о переводе литературных сказок с других языков на русский, то, чтобы стать «родным» на чужом языке, произведение должно «пройти» и перевод с языка на язык, и перевод из одной культурной эпохи в иную, и перевод из одной «ментальности» в другую. Может быть поэтому, осуществляя подобный многослойный перевод, писатель вынужден в самом деле «отталкиваться» от подлинника, а не следовать ему буквально. И выходит, что на русском языке создаются произведения совершенно оригинальные, обладающие собственной внутренней формой, весьма отличной от той, которая свойственна подлиннику: художественное целое *переворссоздано заново*.

Сегодня никому не придет в голову назвать написанного в прозе «Доктора Айболита» К. И. Чуковского переводом «Путешествия Доктора Дулитла» Хью Лофтинга, «Золотой ключик» А. Н. Толстого переводом «Приключений Пиноккио» Карло Коллоди или «Волшебника Изумрудного города» А. Волкова переводом «Удивительного Волшебника из Страны Оз» Фрэнка Баума, потому что на русском языке есть настоящие переводы этих произведений, где

переводчики стремились быть предельно близкими к первооснове, не отступая от нее. Сравнив эти переводы с теми, что названы выше и обрели в России «вторую родину», убеждаемся, что даже названия обладают иной внутренней формой. Из названий уходит определение жанра (приключения, путешествие), удлиняющее их, и остается *герой* — Доктор Айболит, Волшебник — или же *символическая* и *сюжетообразующая деталь* — золотой ключик, — приближающие повествование к волшебной сказке, которая всегда содержит и путешествие, и приключения, и волшебное средство, и волшебного помощника. Вот фрагмент из «Приключений Буратино», при всей своей краткости содержащий все перечисленные компоненты:

«Луна уже клонилась за холмы...

Снова заколебалась зеленая ряска, появилась черепаха, держа во рту маленький золотой ключик.

Она положила его на лист у ног Буратино.

— Безмозглый, доверчивый дурачок с коротенькими мыслями, — сказала Тортила, — не горюй, что лиса и кот украли у тебя золотые монеты. Я даю тебе этот ключик. Его обронил на дно пруда человек с бородой такой длины, что он ее засовывал в карман, чтобы она не мешала ему ходить. Ах, как он просил, чтобы я отыскала на дне этот ключик!..

Тортила вздохнула, помолчала и опять вздохнула так, что из воды пошли пузыри...

— Но я не помогла ему, я тогда была очень сердита на людей за мою бабушку и моего дедушку, из которых наделали черепаховых гребенок. Бородатый человек много рассказывал про этот ключик, но я все забыла. Помню только, что нужно отворить им какую-то дверь и это принесет счастье...

У Буратино забилось сердце, загорелись глаза. Он сразу забыл все свои несчастья. Вытащил из кармана курточки пиявок, положил туда ключик, вежливо поблагодарил черепаху Тортилу и лягушек, бросился в воду и поплыл к берегу».

Выходит также, что названия перечисленных выше произведений, перевоссозданных на русском языке, *сразу* вводят в атмосферу сказки, ориентируют маленького читателя на «сказочную систему координат», на многозначность и полифункциональность обычных и привычных для реальной жизни предметов, а «случай» и «чудо» преобразуют собой обыденный мир, раскрывая сущность, тайну, душу окружающего, которое поначалу кажется простым и обыденно-понятным. Получается, что сказка как жанр переводит «идею» с бытового на бытийное. Так, прекрасные сады в «Черной курице» А. Погорельского отсылают к мифопоэтическому райскому саду человеческих добродетелей, тогда как мальчик выбирает для себя не «сады» (взращенное), а лишь мизерно-малое просяное зернышко... искушений, из которого произрастает на глазах читателя — гордыня, один из восьми смертных грехов. Опосредованно звучит в волшебной повести сакральное.

Послереволюционная детская литературная сказка тоже содержит мифопоэтическое в двух наиболее ярко обозначенных проявлениях: **первое,** традиционное, выросшее в *символическую тему или мотив в русской классической литературе, в характерный образ изустных преданий, в фольклорное образное слово,* и **второе** — представлено *явной или внутренней полемикой с мифопоэтическим.*

Изумрудный город в книге А. Волкова — город мечты, исполнения желаний, несущий в себе и образ небесного города Иерусалима, сказочно изукрашенного драгоценными камнями, четвертое основание которого украшает смарагд (изумруд). Но образ Иерусалима — это образ города безгрешных душ, выстрадавших жизнь вечную, города настоящего чуда. У Баума и Волкова Изумрудный город — это город-цирк, где все иллюзия, а истинным будет лишь путь к самому себе настоящему, обретение пути в испытаниях, открытие в себе драгоценных человеческих качеств. Десакрализация чудесного города *не* воспринимается как пародия или фельетон, ибо уравновешивается обретаемыми в пути добродетелями — каждый из героев «строит» в своей душе тот самый идеальный город, которого невозможно достичь в реальной жизни. В конце первой книги А. Волкова об Изумрудном городе (остальные книги цикла — «Урфин Джюс и его деревянные солдаты», «Семь подземных королей», «Огненный бог Марранов», «Желтый туман», «Тайна заброшенного замка» — представляют собой уже не переложения из Баума, а совершенно оригинальные произведения русского писателя) герои именно добиваются исполнения желаний:

«— Но как же вы вернете меня в Канзас, сударыня? — спросила девочка.

— Серебряные башмачки перенесут тебя через леса и горы, — ответила волшебница. — Если бы ты знала их чудесную силу, ты вернулась бы домой в тот же день, когда твой домик раздавил злую Гингему.

— Но ведь тогда бы я не получил своих удивительных мозгов! — воскликнул Страшила. — Я до сих пор пугал бы ворон на фермерском поле!

— А я не получил бы моего любящего сердца, — сказал Железный Дровосек. — Я стоял бы в лесу и ржавел, пока не рассыпался в прах!

— А я до сих пор оставался бы трусом, — проревел Лев. — И, конечно, не сделался бы царем зверей!..

— Все это правда, — ответила Элли. — И я ничуть не жалею, что мне так долго пришлось прожить в стране Гудвина. Я только слабая маленькая девочка, но я любила вас и всегда старалась помочь вам, мои милые друзья! Теперь же, когда исполнились наши заветные желания, я должна вернуться домой, как было написано в волшебной книге Виллины».

Раз желания исполнены, сюжету уже просто некуда развиваться. Дальнейшие приключения героев потребуют уже нового сюжета — у Волкова это будет сюжет «Урфина Джюса».

Так «впору» пришлось благодаря А. Волкову произведение американского «эталонного» сказочника читателям в Советской России, где и дети понимали, что они рождены, «чтоб сказку сделать былью». Все сказанное заставляет сегодняшнего читателя народной и литературной сказки быть более взыскательным к собственному мифопоэтическому кругозору и более внимательным к Слову, потому что предшественники наши понимали: слово не только «средство общения» или забавная игрушка, «Слово было у Бога, и Слово было Бог».

Мы увидим, что для зарождения литературной сказки довольно часто важна ориентация писателя и на второй принцип «сочинительства-рассказывания». Любопытны в этом отношении сказки «Столяр» (1834) и «Червячок» (1835) В. Ф. Одоевского, заслужившие восторженный отзыв В. Г. Белинского. Первая сказка — «Столяр» — рассказывает об истории жизни знаменитого французского архитектора Андрея Рубо, прошедшего путь от нищеты к общенациональному признанию, путь, который мог быть возможен только для мальчика, обладавшего удивительным упорством, волшебной любознательностью, необыкновенным трудолюбием. Сказка «Червячок» *имитирует* волшебство, рассказывая о жизненном пути насекомого. Об этой сказке А. А. Краевский писал следующее: «Не очевидна ли во всем этом рассказе жизни червячка таинственная идея, глубокая аллегория, облаченная в самое простое, прелестное, самое понятное для детей выражение? Вот... образец того, каким образом делать доступными детскому разумению самые отвлеченные, даже метафизические истины. Дитя, прочитав этот рассказ, не только может заохотиться учиться естественной истории, но и примет в душу свою мысль великую, плодотворную мысль, которая никогда не забудется, породит множество других возвышенных помыслов и заложит основу нравственного совершенствования»[1]. Наконец, в сказке В. Ф. Одоевского «Городок в табакерке» ребенку преподаются не только основы научно-технических сведений, но (в подтексте) и азбучные истины социально-государственного устройства, в котором есть ряд иерархических ролей-степеней — в сказочном городке это иерархия от мальчика-колокольчика до царевны-пружинки:

«Хорошо наше черепаховое небо, — говорит мальчик-колокольчик, — хорошо и золотое солнышко, и золотые деревья, но мы, бедные, мы насмотрелись на них вдоволь, и все это очень нам надоело; из городка мы ни пяди, а ты можешь себе вообразить, каково целый век, ничего не делая, просидеть в табакерке с музыкой.

[1] Журнал Министерства Народного Просвещения. — 1835. — Ч. VII. — С. 585.

— Да, — отвечал Миша, — вы говорите правду. Это и со мною случается: когда после ученья примешься за игрушки, то так весело; а когда в праздник целый день все играешь да играешь, то к вечеру и сделается скучно; и за ту и за другую игрушку примешься — все не мило. Я долго не понимал, отчего это, а теперь понимаю.

— Да сверх того на нас есть другая беда, Миша: у нас есть дядьки.

— Какие же дядьки? — спросил Миша.

— Дядьки-молоточки, — отвечали колокольчики, — уж какие злые! То и дело, что ходят по городу да нас постукивают. Которые побольше, тем еще реже тук-тук бывает, а уж маленьким куда больно достается».

«Дядьки», т. е. наблюдающие за порядком специальные должностные лица, во времена Одоевского были, как известно, необходимым явлением в различных учебных заведениях, и этот мальчишеский разговор полон, так сказать, реалистической конкретности. Дальше Миша знакомится с этими «дядьками»:

«...Миша увидел, что по улице ходили какие-то господа на тоненьких ножках, с предлинными носами и шипели между собою: тук, тук, тук! тук, тук, тук! Поднимай, задевай. Тук, тук, тук! Тук, тук, тук!

И в самом деле, дядьки-молоточки беспрестанно то по тому, то по другому колокольчику тук да тук, индо бедному Мише жалко стало. Он подошел к этим господам, очень вежливо поклонился и с добродушием спросил: зачем они без всякого сожаления колотят бедных мальчиков?

А молоточки ему в ответ:

— Прочь ступай, не мешай! Там в палате и в халате надзиратель лежит и стучать нам велит. Все ворочается, прицепляется. Тук, тук, тук! Тук, тук, тук! <...>

Миша к надзирателю. Смотрит,— он в самом деле лежит на диване, в халате и с боку на бок переворачивается, только все лицом кверху. А по халату-то у него шпильки, крючочки, видимо-невидимо, только что попадется ему молоток, он его крючком сперва зацепит, потом опустит, а молоточек-то и стукнет по колокольчику (надзирателя зовут «господин Валик». — *И. М.*).

Только что Миша к нему подошел, как надзиратель закричал:

— Шуры-муры! Кто здесь ходит? Кто здесь бродит? Шуры-муры, кто прочь не идет? Кто мне спать не дает? Шуры-муры! Шуры-муры!

— Это я, — храбро отвечал Миша, — я — Миша...

— А что тебе надобно? — спросил надзиратель.

— Да мне жаль бедных мальчиков-колокольчиков, они все такие умные, такие добрые, такие музыканты, а по вашему приказанию дядьки их беспрестанно постукивают...

— А мне какое дело, шуры-муры! Не я здесь набольший. Пусть себе дядьки стукают мальчиков! Мне что за дело! Я надзиратель добрый, все на диване лежу и ни за кем не гляжу... Шуры-муры, шуры-муры...

— Ну, многому же я научился в этом городке! — сказал про себя Миша. — Вот еще иногда мне бывает досадно, зачем надзиратель с меня глаз не спускает! «Экой злой», — думаю я... <...>

Между тем Миша пошел далее — и остановился. Смотрит — золотой шатер с жемчужной бахромой, наверху золотой флюгер вертится, будто ветряная

мельница, а под шатром лежит царевна-пружинка и, как змейка, то свернется, то развернется и беспрестанно надзирателя под бок толкает. Миша этому очень удивился и сказал ей:

— Сударыня-царевна! Зачем вы надзирателя под бок толкаете?

— Зиц, зиц, зиц, — отвечала царевна, — глупый ты мальчик, неразумный мальчик! На все смотришь — ничего не видишь! Кабы я валик не толкала, валик бы не вертелся; кабы валик не вертелся, то он за молоточки бы не цеплялся, кабы за молоточки не цеплялся, молоточки бы не стучали, колокольчики бы не звенели; кабы колокольчики не звенели, и музыки бы не было! Зиц, зиц, зиц!»

В итоге Мише предстоит убедиться, что все увиденное — сложная стройная система, с которой необходимо быть крайне осторожным в благих попытках «навести справедливость»: одно-единственное его неосторожное действие разрушает весь городок в табакерке со всеми мальчиками-колокольчиками, «дядьками» и пр.

В истории культуры по вполне понятным причинам вызревают такие эпохи, когда интерес к народной жизни, к народной словесности бывает особенно высок. Таким особенным подъемом интереса к народному быту, жизненному укладу, устному поэтическому творчеству отмечено время конца XVIII — первой трети XIX в.; конца XIX — первой трети XX в. Именно эти эпохи нового времени смогли породить и лучшие ***классические образцы литературной сказки*** как у нас, в России, а затем в Советском Союзе, так и за рубежом.

Литературную сказку (помимо указанных выше классификаций) можно было бы разделить по принципу «близости» или «удаленности» от фольклорного канона. Не случайно сказки, *собранные и опубликованные* А. Н. Афанасьевым, не только «знаково» называют сводом его имени, как, например, и былины Кирши Данилова или сказки братьев Гримм, не только собранные писателями, но и прошедшие, пусть минимальную, филологическую *обработку*. Сказки Л. Н. Толстого и К. Д. Ушинского пересоздавались, *пересказывались* с учетом как художественного благозвучия, так и педагогической целесообразности. В этом отношении любопытно сравнить сказку, которая присутствует и среди сказок братьев Гримм, и у сочинителя Шарля Перро, и у Л. Н. Толстого, и у А. Н. Толстого. Речь идет о сказке «Мальчик с пальчик». Только у Л. Н. Толстого она названа по имени маленького героя — «Липунюшка», остальные авторы были единодушны в озаглавливании своего произведения. «Мальчик с пальчик» — заглавие не просто удачное, оно сразу, еще до начала повествования не просто называет героя, а создает его образ, в котором «свернут» сюжет произведения: малыш, кроха, который может поместиться на ладони ребенка, отправится в путь, где и обычного

человека подстерегают нешуточные опасности. Но это заглавие и поэтический образ: рифма формирует лирически-трогательное отношение ребенка-читателя (слушателя) к персонажу. С другой стороны, несмотря на одно и то же название, и у Шарля Перро, и у братьев Гримм, и у А. Н. Толстого разворачиваются совершенно разные сюжеты. Роднит же эти произведения именно центральный персонаж-малютка, отважно отправляющийся навстречу приключениям. Главный конфликт французского варианта сказочного сюжета — это конфликт между несчастным малюткой, которого мать с отцом от безысходности вынуждены вместе с другими детьми отправить на верную гибель, и великаном-людоедом — «противостояние» мизерно-малой добродетели и безмерно-громадного зла. Именно так изложил сказку Шарля Перро И. С. Тургенев в сборнике «Шарль Перро. Волшебные сказки». — СПб., 1867. Конфликт русского варианта лежит в иной плоскости, он тяготеет к конфликту социально-бытовому, как и у Л. Н. Толстого в «Липунюшке»: малютка-сынок, заступник и помощник старика-крестьянина — и барин, покупающий его как игрушку, безделицу для своей жены-белоручки. Л. Н. Толстой дает своему герою редкое имя, причем уменьшительно-ласкательная его форма — уже персонифицированная характеристика самого героя-малыша. В гриммовском варианте при всем сходстве перипетий имя героя отсутствует, впрочем, как и у Ш. Перро. А. Н. Толстой в работе со сказочным фольклором выстраивает свою собственную методу обработки народно-поэтического сюжета: он соединяет, контаминирует два популярных сюжета, логично дополняющих один другой. Один сюжет можно условно назвать «Липунюшка». Он завершается побегом мальчика из кармана барина и счастливым возвращением домой. Второй сюжет заканчивается победой героя (малыш смекалкой превосходит лесного зверя, который, чтобы избавиться от «мучителя», доставляет его прямо к воротам дома стариков-родителей). Это победа и над человеческими пороками, и над злыми силами природы:

«Обрадовался старик, сел обедать. А Мальчик с пальчик залез лошади в ухо и стал пахать, а отцу наказал:

— Коли кто будет торговать меня, продавай смело: небось! — не пропаду, назад домой приду.

Вот едет мимо барин, смотрит и дивуется: конь идет, соха орет, а человека нет!

— Этого еще видом не видано, слыхом не слыхано, чтобы лошадь сама собой пахала!

Старик говорит барину:

— Что ты, разве ослеп? То у меня сын пашет.

— Продай мне его!

— Нет, не продам: нам только и радости со старухой, только и утехи, что Мальчик с пальчик.

— Продай, дедушка!

— Ну, давай тысячу рублей.

— Что так дорого?

— Сам видишь: мальчик мал, да удал, на ногу скор, на посылку легок!

Барин заплатил тысячу рублей, взял мальчика, посадил в карман и поехал домой.

А Мальчик с пальчик прогрыз дыру в кармане и ушел от барина».

Благодаря линии «барина» в волшебную сказку вплетаются элементы социально-бытовой сказки. Однако далее сюжет развивается именно по законам жанра волшебной сказки:

«Шел, шел, и пристигла его темная ночь. Спрятался он под былинку подле самой дороги и уснул.

Набежал голодный волк и проглотил его. Сидит Мальчик с пальчик в волчьем брюхе живой, и горя ему мало!

Плохо пришлось серому волку: увидит он стадо, овцы пасутся, пастух спит, а только подкрадется овцу унести — Мальчик с пальчик и закричит во все горло:

— Пастух, пастух, овечий дух! Спишь, — а волк овцу тащит!

Пастух проснется, бросится бежать на волка с дубиною да еще притравит его собаками, а собаки ну его рвать, только клочья летят! Еле-еле уйдет серый волк!

Совсем волк отощал, пришлось пропадать с голоду. Просит он Мальчика с пальчик:

— Вылези!

— Довези меня домой к отцу, к матери, так вылезу.

Делать нечего. Побежал волк в деревню, вскочил прямо к старику в избу.

Мальчик с пальчик тотчас выскочил из волчьего брюха:

— Бейте волка, бейте серого!

Старик схватил кочергу, старуха ухват — и давай бить волка. Тут его и порешили, сняли кожу да сынку тулуп сделали».

А. Н. Толстой в этой сказке выступает не только как знаток сюжетно-стилевых тонкостей народного эпоса, но и как художник, умело пользующийся бесценным богатством русского художественного слова для воссоздания народного слога, мудрости, усиленных благодаря ***объединению сюжетики сказки бытовой, сатирической с мифологической глубиной сказок о животных***.

Нельзя не отметить, что основной образ обсуждаемой сказки (озорной и находчивый крошечный мальчик, мальчик с пальчик) мощно и энергично повлиял в XX в. на работу одного из лучших советских детских писателей Н. Носова, создавшего знаменитый цикл сказочных повестей о «малыше-коротыше» Незнайке:

«В одном сказочном городе жили коротышки. Коротышками их называли потому, что они были очень маленькие. Каждый коротышка был ростом с небольшой огурец. В городе у них было очень красиво. Вокруг каждого дома росли цветы: маргаритки, ромашки, одуванчики. Там даже улицы назывались именами цветов: улица Колокольчиков, аллея Ромашек, бульвар Васильков.

А сам город назывался Цветочным городом. Он стоял на берегу ручья. Этот ручей коротышки называли Огурцовой рекой, потому что по берегам ручья росло много огурцов».

Писатель детально обрисовывает облик сказочного города и его окрестностей (а в следующих частях «Приключений Незнайки» — и сказочной страны в целом). Маленькими в сказочной стране были только населяющие ее дети, природа же вокруг оставалась привычных для читателя размеров и объемов. Из этого соседства проистекает целый ряд легко представляемых детским воображением и забавляющих его коллизий:

«За рекой был лес. Коротышки делали из березовой коры лодочки, переплывали через реку и ходили в лес за ягодами, за грибами, за орехами. Собирать ягоды было трудно, потому что коротышки ведь были крошечные, а за орехами и вовсе приходилось лазить на высокий куст да еще тащить с собой пилу. Ни один коротышка не смог бы сорвать орех руками — их надо было пилить пилой. Грибы тоже пилили пилой. Спилят гриб под самый корень, потом распилят его на части и тащат по кусочкам домой.

Коротышки были неодинаковые: одни из них назывались малышами, а другие — малышками. Малыши всегда ходили либо в длинных брюках навыпуск, либо в коротеньких штанишках на помочах, а малышки любили носить платьица из пестренькой, яркой материи. Малыши не любили возиться со своими прическами, и поэтому волосы у них были короткие, а у малышек волосы были длинные, чуть не до пояса. Малышки очень любили делать разные красивые прически, волосы заплетали в длинные косы и в косы вплетали ленточки, а на голове носили бантики. Многие малыши очень гордились тем, что они малыши, и совсем почти не дружили с малышками. А малышки гордились тем, что они малышки, и тоже не хотели дружить с малышами. Если какая-нибудь малышка встречала на улице малыша, то, завидев его издали, сейчас же переходила на другую сторону улицы. И хорошо делала, потому что среди малышей часто попадались такие, которые не могли спокойно пройти мимо малышки, а обязательно скажут ей что-нибудь обидное, даже толкнут или, еще того хуже, за косу дернут. Конечно, не все малыши были такие, но ведь этого на лбу у них не написано, поэтому малышки считали, что лучше заранее перейти на другую сторону улицы и не попадаться навстречу. За это многие малыши называли малышек воображулками — придумают же такое слово! — а многие малышки называли малышей забияками и другими обидными прозвищами.

Некоторые читатели сразу скажут, что все это, наверно, выдумки, что в жизни таких малышей не бывает. Но никто ведь и не говорит, что они в жизни бывают. В жизни — это одно, а в сказочном городе — совсем другое. В сказочном городе все бывает».

Носов создал особый мир, который весь населил мальчиками с пальчик (и девочками с пальчик). Но *прообразом* для его художественной фантазии послужил образ именно фольклорный (очевидно и влияние первой части «Путешествий Гулливера» Д. Свифта — «Гулливер в стране лилипутов»).

Другой путь трансформации народной сказки в литературную можно проследить еще по одному расхожему сюжету западноевропейской и русской народной сказки. Например, в собрании А. Н. Афанасьева есть народная сказка «Морозко». Так же называется и народная сказка, адаптированная для детского чтения А. Нечаевым и Н. Рыбаковой[1]. В. Ф. Одоевский создает созвучную ей литературную сказку под названием «Мороз Иванович». Среди литературных сказок Ш. Перро есть также сказка «Волшебница», где сюжетообразующим центром, как и в других, в частности русских народных и литературных, вариантах, оказывается испытание двух сестер. У братьев Гримм это сказка, заглавие которой переводится на русский язык или как «Матушка Вьюга», или как «Госпожа Метелица». Сравнение даже только этих весьма популярных в России сказок позволяет определить некоторые тенденции и в работе переводчиков, и в деятельности фольклористов, педагогов, писателей, популяризующих чрезвычайно актуальный во все времена для становления личности художественно-нравственный материал.

Сравним сначала два варианта русской народной сказки. В собрании А. Н. Афанасьева сказка изобилует подробностями, которые, пожалуй, «тормозят» развитие действия. Вообще она более многословна. Например, начало там «описательное»:

«У мачехи была падчерица да родная дочка; *родная что ни сделает, за все ее гладят по головке да приговаривают: «Умница!»* А падчерица как ни'угождает, — ничем не угодит, все не так, все худо; а надо правду сказать, девочка была золото, в хороших руках она бы как сыр в масле купалась, а у мачехи каждый день слезами умывалась. Что делать? *Ветер хоть пошумит, да затихнет, а старая баба расходится — не скоро уймется*, все будет придумывать да зубы чесать. *И придумала мачеха падчерицу со двора согнать».*

Вариант, адаптированный для детского чтения, более динамичный, более «живописный»:

«Живало-бывало — жил дед, да с другой женой. У деда была дочка, и у бабы была дочка.

Все знают, как за мачехой жить: перевернешься — бита и не довернешься — бита. *А родная дочь что ни сделает — за все гладят по головке: умница.*

Падчерица и скотину поила-кормила, дрова и воду в избу носила, печь топила, избу мела — еще до свету... Ничем старухе не угодишь — все не так, все худо.

Ветер хоть пошумит, да затихнет, а старая баба расходится — не скоро уймется. Вот мачеха и придумала падчерицу со свету сжить».

Заметим также, что ***адаптированный вариант*** народной сказки даже графически строится по-другому: каждая новая мысль

[1] Русские народные сказки. — М., 1956.

начинается с красной строки, как бы составляя новый интонационно-живописный ряд. В «каноническом» варианте в полной мере даются устойчивые речевые конструкции, идиоматический смысл которых усиливает (для взрослого человека) черты, характеризующие мачеху и других героев. Для детского восприятия они замедляют повествование. Показательна и последняя фраза приведенного фрагмента: ясно, что для ребенка она не вполне прозрачна по смыслу, в то время как в адаптированном варианте более понятно передает намерение мачехи. Из «детского» варианта ушли и бранные слова, вроде «дура», хотя появилось «старый хрыч» (о старике), которое, понятно, не актуализируется легко в речи ребенка. Даже судя по таким эпизодическим наблюдениям, *обработка* коренного фольклорного текста для детского чтения должна быть оправдана и с точки зрения педагогической (воспитательной), и с точки зрения психологии восприятия, и в такой же степени согласовываться с соображениями художественно-эстетического характера.

«Матушка Вьюга» тоже вариант, адаптированный для детского восприятия сказки из собрания сказок братьев Гримм «Госпожа Метелица».

Литературная сказка Шарля Перро «Волшебница» занимает особое место среди этих народных и литературных сказок. В ней снята важнейшая антиномия Тепло дома — Стужа чужого мира, Жизнь и радость дома — Смерть в одиночестве, в сиротстве, которая наличествует и в русских вариантах, и у братьев Гримм. Снят инициационный элемент. Нет и другой оппозиции: дочь родная — падчерица. У вдовы две дочери, обе родные, следовательно, конфликт из родового переносится в духовно-нравственный. Волшебница, кажется, и не награждает младшую, похожую на покойного отца, добрую, красивую, трудолюбивую дочь, а только «материализует» ее собственные добродетели:

«Этот дар, — продолжала волшебница, — будет состоять в том, что при каждом слове, которое вам случится сказать, из ваших уст будет падать либо цветок, либо драгоценный камень».

Автор завершает свою сказку *стихотворной моралью*:

Хотя высоко ценят в свете
Звон золота и серебра,
Дороже, чем металлы эти,
Сокровище речей, исполненных добра.

Ниже автор дает и «иную мораль»:

Учтивым хлопотливо быть,
Но, угождая добрым людям,

Мы получать тогда награды будем,
Когда про самый труд успеем позабыть.
(Пер. *Л. Успенского*)

Русский и немецкий варианты отличаются между собой прежде всего образом «испытателя» добродетели и порочности. В русском варианте (сказка «Два Мороза») это Мороз, Морозко или даже два Мороза, испытывающие других героев. В немецком — это образ женский, добавим, в русском переводе, так как метель, вьюга — по-немецки — das Schneegestoben.

Однако в обоих вариантах народной сказки конфликт развертывается в семье: любимая родная дочь, которую все холят и лелеют, надменна и самонадеянна; постылая падчерица, которой помыкают и которую обижают, добра, ласкова, послушна, как ее покойная мать. Испытания, выпадающие на долю падчерицы, не озлобляют ее, а, напротив, как это ни парадоксально, делают еще добрее, — и девочка в конце концов вознаграждена за труд, терпение, страдание, а гордячка и злючка наказана за свою непомерную жадность, грубость, лень.

В своей литературной сказке «Мороз Иванович» В. Ф. Одоевский заменяет фольклорную (где родовое — доминанта) антиномию «родная — чужая» на нравственную: «добрая и трудолюбивая — и злая и ленивая». Родовое снимается и тем, что при двух девочках живет не мать, не мачеха, не вдовец отец, а няня. Автор дает персонажам соответствующие имена: Рукодельница и Ленивица; таким образом нравственные характеристики героинь персонифицируются. Если сказка Ш. Перро завершается «моралью» и «иной моралью», то В. Ф. Одоевский предваряет свою сказку эпиграфом: «Нам даром, без труда ничего не достается, — недаром исстари пословица ведется». Нравственные критерии теперь оказываются самостоятельными и самодостаточными, не отягощенными размышлениями о родовом, которое так важно в фольклоре. При всем различии сказок «Мороз Иванович», «Морозко» и «Матушка Вьюга» они наделены общей доминирующей семантикой «конденсата», «проявителя» того, что уже содержится в натуре героинь.

В данном смысле сродни этим сказкам и литературная сказка Шарля Перро «Волшебница». Дочери встают перед одними и теми же вопросами, ответы — не только их поступки, но и их сущность, и, в конечном счете, счастливая судьба или трагический конец. Волшебство в сказке В. Ф. Одоевского, кажется, помимо нравственных уроков, несет уроки естественнонаучные, когда *Мороз Иванович как учитель* открывает доброй девочке тайны природных явлений. Вероятно, этим можно объяснить (помимо всего прочего) и уважительное обращение к нему по имени-отчеству. В этой связи новым

смыслом наполняются диалоги, которые *стилизуют* драматургичность, психологизм народной сказки. Однако центр тяжести перенесен автором с волшебства как такового, с очарования, с самого глубокого удовлетворения оттого, что добро побеждает и вознаграждено, на *эвристическое чувство*, дающее ученику, ребенку вообще удовлетворение от *открытия*, способное соперничать с тем, которое дарит народная сказка. В. Ф. Одоевский, педагог и писатель, *синтезирует* в жанре литературной сказки, знакомой детям едва ли не с рождения, нравственную глубину и основательность *народного сюжета и актуальный естественнонаучный материал*, который ребенок получает *занимательным образом* без излишнего резонерства. Так, читатель узнает, как очищают, фильтруют воду (это делает Рукодельница, принеся воды из колодца):

«...коли вода нечиста, так свернет лист бумаги, наложит в нее угольков да песку крупного насыплет, вставит ту бумагу в кувшин да нальет в нее воды, а вода-то знай проходит сквозь песок да сквозь уголья и каплет в кувшин чистая, словно хрустальная».

Взаимодействие «авторского» начала с общеизвестным фольклорным сюжетом, в который автор вводит два первых «испытания» из другой русской народной сказки «Гуси-лебеди», правда, с иным семантическим наполнением: девочка берет румяный пирожок и золотые яблочки, чтобы потом угостить Мороза Ивановича, это взаимодействие и плодотворно, и вслед за В. Ф. Одоевским весьма нередко. Сказка «Мороз Иванович» входит в цикл «Сказки дедушки Иринея». Сказитель в ней дает детям наставления и посредством сказочного персонажа Мороза Ивановича завершает повествование житейскими советами:

«Да и то смекните, что не за всякий труд и добро награда бывает; а бывает награда ненароком, потому что труд и добро сами по себе хороши и ко всякому делу пригодны; так уж Богом устроено. Сами только чужого добра да и труда без награды не оставляйте, а покамест от вас награда — ученье да послушанье».

В самом конце XX в. Валентин Берестов написал сказку «Царевна-Лягушка». Можно сказать, что он идет путем, указанным детским писателям В. Ф. Одоевским, когда ребенок невольно узнает из сказки подробности жизни окружающей природы, хотя такой подход к использованию фольклорного материала в XX в., пожалуй, общее место. Как и в народной сказке, в сказке В. Берестова невестки должны показать царю, насколько искусны, но на сей раз им выпадает случай посоревноваться в пении. И вот какую песню поет Лягушка «чистым красивым голосом»:

У нас глазища как алмазы,
А кожа цвета изумруда.

И мы рождаемся три раза,
А это, братцы, просто чудо.
Икринка малая в комочке,
И головастик в резвой стайке.
И вот лягушечка на кочке
Сидит иль скачет по лужайке.
Вмерзла в лед и вновь жива!
Вот лягушка какова!
Мы дышим жабрами, как рыбы,
Мы дышим легкими, как люди.
Как птицы, мы летать могли бы,
Но лучше петь, как птицы, будем.
Конечно, мы холодноваты,
Но песни наши так напевны.
Мы в ваших баснях глуповаты,
Но в ваших сказках мы — царевны.
Стань царицею — ква-ква! —
Царствуй силой волшебства!

Можно с уверенностью сказать, что В. Берестов, разворачивая сюжет своей литературной сказки, *модернизирует* ее, осовременивает, вводя реалии современного быта, представления о мире и о себе явно не древнего мифологического свойства, акцентируя внимание не просто на достоверном изображении природного мира, но стремясь преподать занимательный урок зоологии. При этом автор не отказывается ни от фольклорной основы сюжетостроения, ни от характерных для народной сказки атрибутов волшебного: есть тут «полный набор» волшебных средств, среди которых оказывается не клубочек (по этому поводу разворачивается диалог с Кащеем), а кожаный мяч, есть и традиционные волшебные помощники и антагонисты героя. В русской советской литературе такая трансформация фольклорно-сказочного материала, причем более чем хорошо известного широкому читателю, нашла «глобальное» применение у Е. Шварца (хотя с иным, ироническим осовремениванием) в его знаменитых драматических сказках «Золушка», «Красная Шапочка» и др. При этом явные изменения происходят и со «сказителем», рассказчиком, повествователем. Изменения эти касаются не только самого речевого материала, но и интонационного строя произведения: теперь оно не напевно, не мелодично, как в стилизациях XVIII—XIX вв. и рубежа XIX—XX вв., а имитирует или воссоздает интонацию обычной современной *устной* речи. Например, в прозаической сказке В. Губарева «Королевство кривых зеркал» даже героиня не Золушка, не Красная Шапочка или др., а современная школьница Оля, которой сопутствует ее же зеркальное отражение девочка Яло:

«Держась за руки, Оля и Яло начали спускаться по лестнице. Ступени, словно струны, зазвенели под их ногами. По бокам лестницы стояли широкие зеркала. Заглянув в одно из них, Оля увидела двух очень толстых и широколицых девочек.

— Неужели это мы? — растерянно спросила она.

— Да. Кажется, мы.

Девочки достигли подножия лестницы и остановились. Перед ними расстилалась площадь, которую окружали красивые дома из желтого, красного, синего, зеленого и белого стекла. Красивые дамы в длинных шелковых платьях и кавалеры в расшитых золотом пышных костюмах гуляли вокруг фонтана, из которого высоко в небо взлетали прозрачные струи. Падая на землю, эти струи превращались в стекло, разбивались на миллионы сверкающих осколков и наполняли воздух музыкальным звоном. От фонтана веяло приятной прохладой. Все искрилось в ярком солнечном свете.

Там и тут по площади проезжали коляски с какими-то важными и надутыми людьми. Звонко стучали по мостовой подковы лошадей. И повсюду на площади, так же как и на лестнице, были расставлены кривые зеркала.

Оля и Яло с любопытством рассматривали необыкновенных людей. Вот мимо прошел высокий худой старик в парчовом камзоле и в черных чулках, обтягивающих его тонкие ноги.

— Дедушка, — обратилась к нему Оля, — скажите, пожалуйста, как называется эта страна?

— Я не дедушка! — сердито огрызнулся прохожий. — Я церемониймейстер его величества короля Топседа Седьмого. Противные девчонки! Разве вы забыли, что наша страна называется Королевство кривых зеркал?

Высоко вздернув голову, надменный старик удалился. Девочки переглянулись, едва сдерживая смех.

— Яло, он сказал, что короля зовут Топсед, — соображала Оля. — Если здесь, как ты сказала, все наоборот, значит, он... Деспот?

— Деспот, Оля!

— Вот какой это король!»

Здесь даже сюжет сказки напитан коллизиями «взрослой» политики и социальной борьбы. Это черта ряда зарубежных и русских литературных сказок XX в. Чаще всего в таких сказках развертывается своего рода «антиутопия» для детского читателя. В виде еще одного примера произведений такого типа можно вспомнить повесть-сказку С. Сахарнова «Гак и Буртик в стране бездельников». Здесь два героя попадают в страну, из которой когда-то ушел весь трудовой народ. Бездельники-правители, оставшись одни, развалили ее хозяйство и сами дошли до нищеты:

«Вначале бездельники попробовали и впрямь ничего не делать, но очень скоро едва не умерли с голоду. Тогда время от времени решением Таинственного совета стали назначать пахарей, стражников, свинопасов, которые в меру трудились и не в меру жаловались на свою судьбу. Но удивительно: хотя в стране остались только самые отъявленные лентяи и лодыри, даже среди них то один, то другой, трудясь, превращался в порядочного человека!

Преступников били палками и возвращали к безделью, но годы шли, а разброд и неразбериха в стране становились все больше и больше.

Последние годы государством правил король Подайподнос, а главными провинциями — хан Бассейн, барон Полиприму с, князь Мудрила и несколько других выдающихся бездельников».

Близко к такого рода «антиутопиям» стоят некоторые произведения Е. Шварца (например, «Дракон»), но их возрастное адресование все же иное, чем у «Королевства кривых зеркал» или у «Гака и Буртика в стране бездельников». Черты подобной «антиутопии» есть и в сюжете «Трех толстяков» Ю. Олеши. На Западе классиком детской «антиутопии» был итальянский писатель Джанни Родари («Приключения Чипполино», «Джельсомино в стране лжецов» и др.).

Таким образом, можно заключить, что по степени «удаленности» от образца устной словесности литературная сказка проходит следующие этапы:

1. Запись народных сказок.

2. Обработка, адаптация фольклорных записей сказок (сказки казака Луганского — В. И. Даля; сказки братьев В. и Я. Гримм).

3. Авторский пересказ (примером тому пересказы Л. Н. Толстого, А. Н. Толстого).

4. Авторская сказка (в ней создана своя собственная внутренняя форма, фольклорное используется с иной, художественно-оригинальной семантикой, как в анализированной выше сказке В. Ф. Одоевского).

5. Стилизация и пародия (это путь от литературной реальности навстречу фольклорному образцу с разной художественно-педагогической задачей), например, «Снегурочка» А. Н. Островского (превосходная стилизация), сказка Кира Булычева «Королева пиратов на планете сказок» (содержит ярко выраженный пародийный компонент).

6. Собственно литературная сказка (она не содержит даже намека на известные фольклорные сюжеты, на устойчивые образы, чужда ее интонационно-речевому строю, однако в ней, как и в фольклорной, наличествуют прежде в фольклоре не употреблявшиеся структурные элементы: волшебный помощник, волшебное средство и др.).

ПРОЗАИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА

Золотой век русской литературной сказки — пушкинская эпоха. Именно эта же эпоха, благодаря стараниям Н. Карамзина, а вслед за ним А. Погорельского, О. Сомова, В. Одоевского, дала классические образцы ***прозаических литературных сказок***, жанровое своеобразие, и художественная глубина, и педагогическая ценность которых приумножились с течением времени. Интересу к народной жизни, его духовности, быту, укладу, поэтическому строю русской речи мы обязаны активной работе фольклористов, этнографов, филологов, писателей 10—20-х гг. XIX в.

В 1829 г. Антоний Погорельский (Алексей Перовский) написал и опубликовал сказку, которую посвятил своему племяннику и воспитаннику, будущему замечательному русскому поэту и писателю Алексею Константиновичу Толстому. Сказка называлась «Черная курица, или Подземные жители». Ставшая уже тогда популярной, она не утратила своей популярности у читателя-ребенка и сегодня. Размышляя о творчестве А. Погорельского в 1888 г. в «Киевской старине», В. Горленко писал: «Эта сказка замечательна и сама по себе как один из самых удачных опытов в этом трудном роде в русской литературе», — и заключал: «Все чарует в этом вымысле — от путешествия Алеши в подземном царстве в стране лилипутов до директора школы, питающегося исключительно вареньем и возбуждающего всегда зависть читателей». Другой критик С. Игнатов в брошюре «А. Погорельский и Э. Гофман» (Варшава, 1914) спустя несколько десятилетий попытается найти первоисточники волшебного средства и само́й волшебной коллизии, уверяя, что сюжет заимствован из повести Тика «Эльфы», только у Тика не конопляное семечко, а золотое колечко. Впрочем, автор критического эссе говорит, что «дар подземных жителей напоминает другое кольцо — из сказки Бретано, где благодаря кольцу исполняются все желания», — и все-таки вынужден сделать вывод: «Первообраз конопляного зернышка остается неизвестным». Добавим от себя, что при таком поиске волшебного средства можно включить в круг произведений, с которыми как-то соотносится сюжет сказки А. Погорельского, практически все известные волшебные сказки.

Долголетие, а может, и бессмертие замечательной ***волшебной повести*** объясняется многими причинами.

Автору удалось в пределах повести изобразить космос внутренней жизни ребенка. Она не воспринимается исключительно как сказка, напротив, для автора и для читателя кажется чрезвычайно важным ***исторический колорит*** произведения. Читатель «вводится» в художественное время произведения — «Лет сорок тому назад...», в его пространство: Петербург, Васильевский остров, Первая линия (линией именовалась каждая сторона улицы) на Васильевском острове, пансион, дортуары (спальни для детей), в обстоятельства жизни — 30—40 детей в пансионе и, наконец,

в душевную жизнь мальчика Алеши, которому 9—10 лет, его учеба в пансионе оплачена родителями на много лет вперед. Источник всего происходящего в повести — одиночество мальчика («Разлучен с родными своими»).

В самом деле, ребенка окружает таинственный мир, в котором он одинок.

Тайна — смыслообразующее начало всякой волшебной сказки, а в повести А. Погорельского оно имеет несколько значений и определяет по крайней мере три проблемно-тематических концентрума:

— человек — и все окружающее *неизвестное*,

— человек — и мир природы, который не может «высказать себя» — *тайна*,

— человек — сам с собой наедине — открывающееся *чудо*.

В конкретике повести это выглядит так:

— Алеша и Петербург,

— Алеша и двор (Чернушка),

— Алеша и круг его мыслей.

Современный ребенок, а в XIX в. ребенок-непетербуржец, видимо, тоже должен был «проходить» в сказку, в ее мир, осознавая:

1. Жизненный строй эпохи: обычаи, одежду.

2. Тайну за дверью, жизненные реалии: кухарка, империал, например.

3. Символический смысл сказочных садов подземных жителей.

Анализ сюжета повести убеждает, что в жанровом отношении произведение это не столь уж однозначно, что дополнительно сообщает его содержанию художественную полноту и педагогическую глубину.

Повесть начинается с экспозиции (предыстория событий, развертывающихся непосредственно в рамках художественного времени произведения).

Завязка — заступничество Алеши за Чернушку. Событийной стороне повествования параллелен лирический сюжет (в романтическом произведении всегда так). А. Ф. Лосев справедливо замечает: «Романтизм всегда лиричен». Чувство, вызвавшее поступок мальчика Алеши (в пер. с греч. Алексей — *заступник, защитник*, так счастливо совпали посвящение племяннику, собственное настоящее имя литературного персонажа и его суть), — сострадание. Это чувство так понятно одинокому человеку, который не может не ждать душевного тепла, жалости в своей детской судьбе.

Кульминация (наивысшая точка напряжения всех проблемных линий), своеобразный событийный «узел» конфликтов (в том числе нравственного и духовного — внутриличностного) —

выбор Алешей в волшебных садах подземных жителей *конопляного семечка*, а не других *взращенных прекрасных цветов и плодов*. Этому самому выбору сопутствует *прельщение* (трудно не поддаться искушению без труда знать все на «отлично»). Но, однажды уступив своей, кажется, безобидной для других мысли, уже маленьким человек встает на путь сначала совсем небольшой, а потом все более растущей лжи. Так, кажется, тоже волшебным образом приходит к нему забвение правил и обещаний. Тогда в добром и сострадательном мальчике начинает говорить гордыня, ничем неоправданное чувство превосходства над другими. Из волшебного средства — конопляного семечка, дурман-травы — произрастает эта гордыня.

Причем потеря героем конопляного семечка еще не развязка, мальчику дважды дается шанс без нравственных потерь выйти из сложившейся ситуации, но, снова найдя конопляное семечко, он вступает на тот же губительный путь. Развязкой будет разоблачение обмана, «предательство» подземных жителей, а уход их — уже эпилог (события, которые обязательно последуют, и изменить их уже не в силах никто). В лирическом плане развязка — раскаяние Алеши, горькое, невосполнимое чувство утраты, жалость к героям, с которыми надлежит расстаться, и уже ничего ни в своих поступках, ни в поступках других изменить нельзя. Событийная сторона — повод для начала «работы души». В. А. Жуковский говорит: «Романтизм — это душа». Интуитивно читатель приходит к выводу, пусть и вербально не оформленному: гордыня, спесь побеждаются раскаянием, покаянием, соучастием, состраданием, жалостью к другим. ***Нравственные выводы звучат афористически: «Заблудших исправляют люди, лукавых — ангелы, а гордых — сам Господь Бог»*** (св. Иоанн Лествичник).

Сюжет дает и все основания, для того чтобы утверждать: в повести чрезвычайно сильна собственно ***психологическая сторона*** повествования. Одиночество мальчика, оставшегося без родителей, скучающего без них, мечтающего, как о чем-то волшебном, о письме от папеньки с маменькой. Бесконечные и бесполезные ожидания чуда — приезда родителей (накануне Рождества, когда все дети разъезжаются, Алеша остается один в пансионе), воображение заставляет его выстроить свой собственный вполне счастливый и без родителей мир, где он защитник и покровитель, удачливый во всем, превосходящий своих сверстников (должна же быть компенсация за такое томительное одиночество!). Любимое занятие мальчика, особенно в вакантное время (в каникулы) — мысленно переноситься в старинные, давнопрошедшие века. А ведь это счастливое время и наступает, так

что можно сказать, что все описанное в повести вполне мотивировано психологией ребенка. Более того, можно подумать, что никакого волшебства и не было: мальчик ложится в постель, засыпает и видит сон с вариациями на темы прочитанных им рыцарских романов и собственного поистине рыцарского поступка по отношению к курице и во сне получает нравственный урок. В таком случае все происходящее в сказочной повести умещается в рамках ***повести психологической*** и, несомненно, *повести педагогической*, дающей духовно-нравственные уроки.

Но жанр повести можно обозначить и как *святочную повесть*. Не только потому, что действие начинает разворачиваться в зимнем Петербурге перед Рождеством, но и потому, что в повести на самом деле соблюдены структурно необходимые в святочном произведении каноны жанра. Маленький, одинокий, покинутый всеми человек оказывается один на один с искушением, поддается ему, затем раскаивается и заслуживает сострадания или даже какой-то награды. Строго говоря, это вначале нисхождение героя по нравственной лестнице, а затем его восхождение к постижению настоящей радости (путь, характерный для героя мистерии). Автор строит свой сюжет, не прибегая к прямым цитатам из Священной истории, но символическая сторона происходящего соотносима с темами и картинами Апокалипсиса, о чем уже говорилось выше в несколько иной связи.

И все-таки, несмотря на все изложенное, примем за доминантное определение жанр ***волшебной повести***, потому что волшебное средство (хоть и иным семантическим наполнением) является и *сюжетообразующей* и *символической* деталью. *Тайна* — важный фактор в формировании внутренней формы произведения, а *психологизм и историческая достоверность* повести вызывают у читателя чувство доверия к тому, что описывается, а святочное содержание лишь усиливает мифопоэтическую глубину повествования.

Двухчастное название повести «Черная курица, или Подземные жители», с одной стороны, указывает на романтическое двоемирие, столь важное для понимания смысла происходящего в произведении, но с другой стороны, таким образом обозначен и жанр произведения: черная курица — реальное, психологическое, подземные жители — волшебное, мистическое, намекающее на сакральное. Наш анализ повести подтверждает особое место этого произведения в истории русской детской литературы вообще и литературной сказки в частности, указывая на тот жанровый синкретизм произведения, который, как можно убедиться, — обязательная составляющая успеха произведения у детей.

СТИХОТВОРНАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА

Выше уже говорилось о том, что золотой век русской литературной сказки — пушкинская эпоха. Никакое другое время не подарило русской словесности больше образцов ***стихотворной литературной сказки,*** чем время В. Жуковского, А. Пушкина, П. Ершова.

Общеизвестен интерес к русскому и германскому фольклору у В. Жуковского. Он переводчик не только баллад немецких поэтов, но и сказок. В. Жуковский был первым переводчиком сказок братьев Гримм, живо интересовался русскими народными сказками. К своей знакомой А. П. Юшковой В. А. Жуковский обращался с такой просьбой: «Не можете ли вы собирать для меня русские сказки и русские предания: это значит заставлять деревенских наших рассказчиков рассказывать себе и записывать их росказни. Не смейтесь. Это национальная поэзия, которая у нас пропадает, потому что у нас никто не обращает на нее внимания. В сказках заключаются народные мнения, суеверные предания дают понятия о нравах их и степени просвещения, и о старине».

Стихотворная сказка заявляет о себе, как видим, несколько позже прозаической, она, что называется, вызревает. В 1831 г. в Царском Селе происходил «поединок сказочников», соперниками в котором были В. А. Жуковский и А. С. Пушкин. Н. В. Гоголь — свидетель этого поединка — утверждал, что именно тогда «появился новый обширный поэт, и уже чисто русский: ничего германского и прежнего». Речь идет о Жуковском. В результате этого поединка А. С. Пушкин пишет «Сказку о царе Салтане...», Жуковский три сказки: «Спящая царевна», «Сказка о царе Берендее» и «Война мышей и лягушек». Впрочем, в творческой биографии В. А. Жуковского отмечено два «сказочных периода». О первом уже говорилось, а второй — 40-е гг. XIX в. Сказки, написанные во второй период, обращены в первую очередь к маленьким детям поэта: «Кот в сапогах», «Сказка об Иване-царевиче и Сером волке», «Тюльпанное дерево».

С 1831 по 1834 г. Пушкин пишет свои знаменитые сказки:

«Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди»,

«Сказка о попе и о работнике его Балде»,

«Сказка о рыбаке и рыбке»,

«Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»,

«Сказка о золотом петушке».

Однако у Пушкина «сказочные мотивы», сказочные сюжеты присутствуют и в поэме «Руслан и Людмила», и в виде сказочной

образности в «Бове», использованы при интерпретации сказок о животных в «Сказке о медведихе», и в сюжете баллады «Жених», и при пародировании мистических романтических историй в «Гусаре».

К концу 20-х гг. накапливается народно-поэтический материал, которым поэт не просто интересовался, но и который записывал, собирал. Пушкинские крылатые слова о сказке звучат в его письме к брату в 1824 г., т. е. задолго до того, как поэт станет создавать свой сказочный цикл. Среди ежедневных занятий в Михайловском А. С. Пушкин упоминает и следующие: «...после обеда езжу верхом; вечером слушаю сказки — и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма!»

Изучению сказок А. С. Пушкина посвящены многие исследования в истории русской литературы XX в.[1]

Один из характерных подходов к изучению сказок А. С. Пушкина заключается в сопоставлении фольклорных образцов с оригинальной стихотворной сказкой, книжных вариантов народной сказки и пушкинской литературной, а также литературных сказочных произведений на один фольклорный сюжет. Так сопоставляются пушкинская «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» и сказка «Морозко», эта же сказка и сказка из собрания братьев Гримм Schneewittchen (Белоснежка? Снегурочка?) или «Спящая красавица», и наконец, пушкинская сказка со сказкой В. А. Жуковского «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях». Подобный анализ весьма плодотворен, так как преследует не только литературоведческую цель: попытку найти первоисточники пушкинской сказки, не только дает довольно много самому исследователю как текстологу. Такой прием как нельзя лучше выявляет исключительные индивидуальные стилевые черты художнической манеры А. С. Пушкина.

Примером различных подходов к поэтическому сказочному творчеству А. С. Пушкина может служить анализ «Сказки о царе Салтане...». Эта сказка впитала в себя все наиболее существенные звенья народной волшебной сказки. Она прекрасный образец идеального мира, который как ключевые ценности утверждает идеи *дома, любви, семьи*. Эти три составляющие идеального мира даются

[1] См.: *Азадовский М.* Литература и фольклор. — М.; 1935; *Лупанова И. П.* Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX в. — Петрозаводск, 1959; *Базанов В. Г.* От фольклора к народной книге. — Л., 1983; *Зуева Т. В.* Сказки А. С. Пушкина. — М., 1992; а также статьи сборника «Мировая словесность для детей и о детях». — М., 1999. — Вып. 4 и последующие сборники этой серии.

через образы архетипические, востребованные прапамятью каждого славянина.

В этой связи любопытно «расшифровать» символический смысл Океана — Острова — Корабля — Берега — Дуба. Изгнанными из дома, брошенными в огромный неведомый мир предстают мать и дитя. «...Весь мир представляет собою единое живое тело», — указывает А. Ф. Лосев, говоря об античности[1]. Брошенные на погибель, они рождаются для новой жизни, где зло будет истреблено.

1. Океан, как и во многих мифологиях, народных сказках, — универсум, мир, Вселенная[2]. Не отменен этот символический план и в сказке А. С. Пушкина.

2. Если Океан — необъятный и неведомый, то Остров — пространство обжитое, но менее, чем, например, Корабль. Семантика корабля в мифологиях многих народов имеет родственную доминанту. Многочисленные мифы о сотворении мира, о великих катаклизмах неизменно проходят через пространства Океана — Острова — Корабля. Примеров тому достаточно[3].

Самое корневое противоположение в народной волшебной сказке — это противоположение Человек — Природа. Пушкинская сказка в смысле мифопоэтическом, символическом продолжает традиции народной волшебной сказки. Когда-то, объясняя, что нравится ему в сказке о царе Салтане, мой тогда 10-летний Алеша ответил: «Дуб». Да где же дуб? Почему дуб? Он на мои междометия отвечал столь же философически: «А там без дуба вообще ничего бы не было!»:

Море синее кругом,
Дуб зеленый над холмом.
.....
Ломит он у дуба сук
И в тугой сгибает лук...

Символика дуба как родового древа в семантике мифологий разных народов общеизвестна. В сказке же А. С. Пушкина так и выходит, что, «заново родившись», князь Гвидон, а не цесаревич становится основателем нового княжеского рода (княжеское

[1] *Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. — М., 1957. — С. 46.

[2] Ср.: *Неелов Е. М.* Волшебно-сказочные корни научной фантастики. — Л., 1986. — С. 72.

[3] См.: *Фрэзер Д. Д.* Фольклор в Ветхом Завете. — М.; Л., 1931. — С. 51; *Пропп В. Я.* Русский героический эпос. — С. 171; *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1946.

в русской традиции власти древнее царского) и, может быть, более идеализировано в сравнении с царским (не царственным).

Образ града на острове — это образ рая вообще и рая земного. Выстрадавший вместе с матерью жизнь грядущую, князь Гвидон представляет собой своеобразное триединство достоинств: человека земного, хозяина дома, государственной власти. Идеал властителя, по Пушкину, основывавшемуся на народной традиции, есть природное, унаследованное, помноженное на ум, трудом добытое, сердцем воспринятое. В любой точке повествования князь Гвидон и дитя, сын, и богатырь со всей, сопутствующей «богатырскому» семантикой.

Особое отношение А. С. Пушкина к красоте, воплощенное в поэзии («гений чистой красоты») самым непосредственным образом, *отражено* и в царевне Лебеди. Можно рассуждать о происхождении этого образа в сказке, что само по себе уже интересно, а можно с не меньшим успехом размышлять о том, почему именно *такой* образ избирает автор как идеал женского и женственного. В «Сказке о золотом петушке» тоже будет красавица — Шемаханская царица («Хи-хи-хи да ха-ха-ха» / Не боится, знать, греха») — диаметрально противоположная красавице Лебеди из первой сказки. Есть закономерность в том, что эти два антипода присутствуют в сказочном цикле А. С. Пушкина: человеку в его жизни, с одной стороны, сопутствуют красота божественная, умягчающая душу, которую в древности люди называли *лепота* (красота и доброта одновременно), а с другой — красота искушения, прельщения (прелесть), дьявольская.

«Лебедь белая плывет» — в этом образе не только царственность, но и чистота, и сопричастность к божественному непостижимому целому, универсуму (вспомним символику образа моря-Океана в традиции устной народной словесности), она «дитя» Океана; красота царевны оказывается красотой выстраданной (злое колдовство может быть и должно быть побеждено Любовью), а портрет ее — персонифицированный портрет Мироздания:

Месяц под косой блестит,
А во лбу звезда горит;
А сама-то величава,
Выступает, будто пава;
А как речь-то говорит,
Словно реченька журчит.

Красота — всепроникающая сила в новой жизни князя Гвидона от царевны Лебеди (царственная красота, красота Божественная) до картины града, где и «диковины» (золото и изумруд), белкин

«хрустальный дом» — чистота и святость, которых достоин лишь тот, кто войдет в жизнь вечную. Так понимает и понимал всякий православный человек, так безукоризненно глубоко и точно воспроизвел в своей стихотворной и одновременно поэтичной сказке мир и героя А. С. Пушкин.

«СКАЗКА О РЫБАКЕ И РЫБКЕ» А. С. ПУШКИНА И «СКАЗКА О РЫБАКЕ И ЕГО ЖЕНЕ» БРАТЬЕВ ГРИММ: ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ И ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА

Уже современники называли А. С. Пушкина «первым Протеем», указывая таким образом на его почти волшебную способность к «портретированию» чужого слова, чужого слога[1]. Один из излюбленных путей литературоведов и фольклористов — путь сопоставления «прототипов» и пушкинского оригинала. Мы не будем исключением из этого правила, с одной-единственной поправкой: это сопоставление интересует нас в той мере, в какой помогает оттенить, сделать более зримым, может быть, даже осязаемым индивидуальный путь Поэта к своему творению. Поэтому мы не хотели бы «мельчить» и останавливаться на очевидном.

Возьмем для примера еще одну сказку А. С. Пушкина — «Сказку о рыбаке и рыбке». Фольклористы указывают на несколько источников, однако в качестве доминанты обычно называется сказка из собрания братьев Гримм — «Сказка о рыбаке и его жене». С этим нет оснований не соглашаться уже хотя бы потому, что в черновых набросках у Пушкина есть характерный эпизод о притязаниях старухи, впоследствии не использованный поэтом, но отсутствующий и в других фольклорных источниках. Это желание старухи стать «римским папой», в вариантах Пушкина — «римской папой». Сопоставление сказки Пушкина с немецкой сказкой позволяет ответить на несколько вопросов, касающихся непосредственно стиля произведения поэта.

Дело все в том, что сюжетообразующими началами немецкой сказки является образ заколдованного принца — рыбы камбалы (а не какой-то другой!) и желание жены рыбака стать римским папой, а потом и Богом. Внешняя произвольность в соединении образа рыбы камбалы и римского папы на самом деле оказывается ассоциативно мотивированной. Апокриф о богородицыной рыбе рассказывал как раз о происхождении рыбы камбалы: «После

[1] См. в кн.: *Минералов Ю. И.* Теория художественной словесности: Поэтика и индивидуальность. — С. 53 и далее.

смерти Христа на кресте Богородица вернулась к себе и, горюя безмерно о своем сыне, принялась есть приготовленную к обеду рыбу. Ангел, явившийся ей, утешал ее, говоря: «Сын твой жив и воскреснет, как оживет сейчас эта рыба, что съедена наполовину». Не успел ангел произнести этих слов, как рыба махнула хвостом и, выскользнув со сковороды, ушла в море. Вот почему рыба камбала такая». Образ рыбы камбалы при всех волшебных ассоциациях внутри сказки не утрачивал ассоциаций апокрифических, но скорее всего усиливал их линией рыба камбала — римский папа — Бог. Ведь «римский папа» — образ почти безмерной и беспримерной власти земной. В последнем желании жены старика стать Богом соприкасаются Воля Божья и непомерная человеческая спесь, гордыня, которая побеждается лишь вмешательством Бога. Таким образом, в сказке братьев Гримм чрезвычайно силен и для сведущих очевиден религиозный компонент, или, точнее, он эксплуатируется в сказке с такой силой и в таком ракурсе, который вообще не характерен для русской фольклорной и литературной традиции. Скорее всего именно это обстоятельство побудило Пушкина отказаться от целого эпизода:

Воротился старик к старухе.
(Перед ним монастырь) латынский —
На стенах монахи
Поют латынскую обедню,
Перед ним вавилонская башня,
На самой на верхней макушке
Сидит его старая старуха,
На старухе *сорочинская* шапка,
На шапке венец латынский,
На венце тонкая спица,
На спице Строфилус (?) птица...

Понятно, что утрировка «католического», а не просто христианского компонента вносила новый обертон во внутреннюю форму пушкинской сказки, намечала конфликт, явно отягощающий первоначальный замысел «спором» иного, не сказочного свойства. Для русской традиции более органичен путь — простой человек — царь-помазанник Божий или царица — Господь Бог, нежели путь, более свойственный европейской традиции.

Более того, немецкая сказка рассказывает историю рыбака и его жены, которая старухой не называется. Старуха из сказки Пушкина не есть только и столько указание на возраст, сколько стилизация фольклорного начала русских сказок: и в сказке «Мальчик с пальчик», и в сказке «Снегурочка», и даже в «Курочке рябе» и «Колобке» — главные герои — старик со старухой, дед да баба. Старчество есть указание на некий статус «основателей рода», долженствующих быть мудрыми. Конфликт в немецкой сказке имеет несколько иные, чем у Пушкина, акценты. Это конфликт «внутрисемейный», муж в немецкой сказке смотрит на свою жену, ставшую папой римским, с неподдельным восторгом: «Вот стоит он и глядит на нее пристально; и показалось ему, будто он смотрит на ясное солнышко. Оглядел он ее хорошенько и говорит: “Ах жена! Как прекрасно, что ты сделалась папой!”» Покорность (кротость) и досада (интуитивное понимание того, что гордыня притягивает к себе и другие смертные грехи, усугубляющие вину старухи, как и жадность) — вот что является определяющим в характере пушкинского старика. Он на самом деле мудр, бескорыстен, незлобив, между прочим, это те самые черты, которые приводят старуху на круги своя, «отрезвляют». В этом смысле показателен как и окончательный вариант текста, так и предшествующие ему варианты. Напомним, как приветствует свою жену пушкинский старик, видя ее уже «римской папой»:

Закричал ей голосом громким:
Здравствуй, ты старая баба,
Я чай, твоя душенька довольна?
Отвечает глупая старуха...

Как отмечают исследователи, муж в немецкой сказке не просто заодно с женой, он одновременно испытывает «неловкость» перед волшебной рыбой, но не дает тех «нелицеприятных характеристик» жене, какие срываются из уст старика: «Пуще прежнего старуха бранится, Не дает старику мне покою». (...) «Избу просит *сварливая* баба», «Пуще прежнего старуха *вздурилась*», «Что мне делать с *проклятою бабой*». Впрочем, мужу из немецкой сказки есть возможность «спрятаться» за заклинательную формулу-просьбу, так часто встречающуюся в народных сказках. В переводе на русский язык она звучит так:

Человечек Тимпе-Те,
Рыба камбала в воде,
Ильзебилль, моя жена,
Против воли шлет меня.

Пушкинский старик, всякий раз возвращаясь к золотой рыбке с очередной докукой старухи, также прибегает к повторяющимся речевым формулам, которые имеют иное семантическое наполнение,

чем у братьев Гримм. Определяющим и неизменным в просьбах старика будет его обращение к золотой рыбке:

Смилуйся, государыня рыбка!

Обращение это не простая этикетная формула, в черновиках старик обращался к рыбке иначе:

Смилуйся, сударыня рыбка...

Для Пушкина было принципиально важно не просто вежливое, деликатное обхождение старика с благодетельницей, но акцентирование царственной сущности тех милостей, которыми он, а еще больше его старуха вознаграждались. Не менее показательно противопоставление «взаимообхождения» старика и старухи, с одной стороны, и старика и золотой рыбки — с другой.

Есть еще несколько любопытных деталей, которые разнят пушкинский и гриммовский тексты. Напомним, что в немецкой сказке муж ловит рыбу удочкой, на удочку он и поймал камбалу, когда удочка опустилась глубоко на самое дно. Отпуская ее в море, он говорит: «Ну, чего меня уговаривать? Камбалу, что умеет разговаривать человечьим голосом, я и так отпущу на свободу». В русских народных сказках герои пользуются сетью, неводом, но отнюдь не удочкой. Пушкинская сказка отсылает нас к произведениям, где «ментальность» русского народа еще не заслонена «мелочами».

И еще в немецкой сказке: «Опустилась она на дно и оставила за собой длинную струйку крови». Образ рыбы камбалы более страдательный, балладно-сентиментальный, чем у Пушкина, а это снова напоминает о христианском контексте, который подразумевается немецкой сказкой. Колдовство, некое проклятье так и не снято с принца до конца сказки, более того, эта самая струйка крови, которой удивляется рыбак, тоже напоминание о страдании, постижение которого вынесено за пределы произведения. Балладное в сказке никак не разрешено.

Образ пушкинской золотой рыбки более цельный, более «дышит» народно-поэтическим, чем романтическим, как у братьев Гримм. Составляющей семантики символического образа золотой рыбки является «малое и неуловимое»: не рыба, а рыбка. Но уменьшительно-ласкательный суффикс -к- сообщает и уязвимость, и внешнюю, долженствующую наличествовать слабость. Однако слово «золотая» несет в себе значения, содержащиеся в идиоматике устной народной словесности: «мал золотник, да дорог», «золотое сердце» — духовно богатый, щедрый, добрейшей души человек. Так и выходит,

что золотая рыбка — «критерий» справедливости, благодаря которому в конце концов приобретают полную ясность и определенность все человеческие качества: достоинство и спесь, терпение и ненасытная жадность, сострадание к тяжкому кресту безмерной «сказочной» власти и порицание человеческой гордыни.

Пушкинская сказка — поэтическая, в отличие от гриммовской прозаической, в которой используются стихотворные заклинательные повторяющиеся формулы. Ритмический компонент сказки А. С. Пушкина явно усиливает и «живописное», и «музыкальное», и афористически речевое — то, что возбуждает древнюю память об архетипе, с одной стороны, а с другой — усиливает национально-личностное, то, что формирует прежде всего достоинство человека, космос его духовного мира.

Сказка Пушкина — «о рыбаке и рыбке», а не о рыбаке и его жене, конфликт в ней перенесен из семейного, родового — в универсум. Внутренняя форма не просто стихотворной, но именно поэтической сказки создается и комплексом собственно стиховых ритмических повторов, и повторяющейся и одновременно всякий раз меняющейся картиной одушевленного (а не просто олицетворенного) моря, и градацией живописных или даже драматургически точно выписанных сцен земного «восхождения» (или, напротив, все более тяжкого духовного падения?) старухи. Таким образом, пушкинское произведение — это и стилизация народной сказки, где волшебное и сатирическое сосуществуют, где наказуемы человеческие пороки, а добродетели возвращено status qwo, но это и глубоко философская, опирающаяся на мудрость устной народной словесности афористически точная, кажущаяся простой чрезвычайно, *поэма* великого русского гения (если вдуматься в смысл заглавия) о человеке и его счастье, о пути к нему (рыбак, ловец, «охотник» — и его «добыча»), о «промысле» человеческом и Промысле Божьем, — о месте русского человека и *его души* в беспредельной жизни «от корыта» (быта) до бескрайнего моря-окияна-мироздания (бытия). Именно так преобразуется в индивидуальном стиле А. С. Пушкина расхожий фольклорный сюжет, в котором немецкими фольклористами и сказочниками расставлены, как мы успели убедиться, совершенно иные акценты.

СКАЗКА «КОНЕК-ГОРБУНОК» П. П. ЕРШОВА

В 1834 г. в журнале «Библиотека для чтения», который издавал О. И. Сенковский, появилась первая часть ставшей впоследствии знаменитой сказки П. П. Ершова «Конек-Горбунок». Автору ее было

19 лет, и он являлся студентом Петербургского университета. В том же году сказка была издана отдельной книгой. Пушкин отозвался на сказку Ершова восторженно: «Теперь мне можно и оставить этот род поэзии», как бы признавая приоритет юного сказочника, который не миновал ученичества у знаменитого поэта.

В. Г. Белинский писал о самом П. П. Ершове, а не о сказке, захватившей и увлекшей практически всех читателей без исключения: «Говорят, что г. Ершов молодой человек с талантом, — не думаю, ибо истинный талант начинает... не с подделок, а с созданий часто нелепых и чудовищных, но всегда пламенных и в особенности свободных от всякой стеснительной системы и заранее предположенной цели». Впрочем, время — лучший ценитель и критик. Сказка П. П. Ершова вместе со сказками А. С. Пушкина вошла в золотой фонд русской литературной стихотворной сказки. Это нечто непревзойденное по силе и глубине отражения русского национального характера, его микро- и макрокосма.

Время, прошедшее с первой публикации сказки, лишь подтвердило высокие оценки современников. Несмотря на то что с той поры для детей написано бессчетное количество книг, в детстве всегда есть и будет время для слушания и чтения «Конька-Горбунка». Причин тому множество.

Сказка Ершова аккумулировала в себе и самые «ходовые», и самые любимые народом (и детьми тоже) фольклорные сказочные сюжеты («Иван-царевич и Серый волк», «Сивка-бурка»). Всякий раз сказка преподает уроки мудрости и нравственности, заключенные в самой ее образности, архетипической подоснове, в слоге, напитанном и звучностью, и живописной сочностью устного народного искусства, народного театра с его пластичностью и символической глубиной и меткостью. Но это отнюдь не «попурри на темы русских народных сказок», ведь попурри — смешанное блюдо, пьеса, составленная из популярных мотивов, где различные мотивы мозаично сменяют друг друга»[1]. Суть «чтения» такой пьесы состоит в узнавании виртуозно сочетаемого художественного материала, в наслаждении мастерством соединения известного в целое. В этом смысле популярные сюжеты в «Коньке-Горбунке» утратили былую самостоятельность, они насыщены иной семантикой, принадлежащей исключительно данной литературной сказке. Совершенно неповторимым произведением с безупречно оригинальной внутренней формой делают ее и образ сказителя, и главный герой, точнее, *пара героев*.

[1] См. в кн.: Музыкальный энциклопедический словарь. — М., 1990. — С. 436.

Композиционно сказка П. П. Ершова состоит из трех частей, каждую из которых предваряет эпиграф:

1. Начинает сказка сказываться.
2. Скоро сказка сказывается,
   А не скоро дело делается.
3. Доселе Макар огороды копал.
   А нынече Макар в воеводы попал.

В этих эпиграфах угадываются уже и темп, и плотность повествования, и меняющаяся роль главного героя, определяемая меткостью народной пословицы. Каждая из частей имеет свой доминантный конфликт:

1. Иван и Конек-Горбунок — и смекалистые братья. (Пространство семьи — государства.)

2. Иван и Конек-Горбунок — и царь с прислугой. (Пространство царства, столь разительно напоминающего своей широтой российские пределы.)

3. Иван и Конек-Горбунок — и Царь-девица. (Пространство Мироздания.)

Пара героев как один главный герой вполне оригинально (в сравнении с фольклорной сказочной традицией) явлена в этой сказке. Герои эти и противопоставлены, и сопоставлены: герой и его «конь» (ср. повесть «Конь и его мальчик» Клайва Льюиса); любопытный, безрассудный, даже самонадеянный — герой — и рассудительный, мудрый, сострадательный — его товарищ — по существу две стороны одной и той же «широкой русской натуры». При всем этом они удивительно похожи между собой: Иван-то дурак, самый младший, «герой с дефектом» с общепринятой точки зрения; Конек-Горбунок — «уродец» в своем мире, он тоже третий, младший, так они оказываются диалектически взаимодополняющими и взаимоисключающими друг друга героями. Но получается, что Конек-Горбунок — один из самых любимых героев у детей.

> Игрушечку-конька
> Ростом только в три вершка,
> На спине с двумя горбами
> Да с аршинными ушами...

трудно не полюбить. Может быть, еще труднее представить (вершок — 4,45 *см*, длина фаланги указательного пальца. Следовательно, Конек-Горбунок ростом примерно 13,5 *см*, но в аршине 16 вершков, т. е. 71—72 *см*). Эта гиперболическая несоразмерность уравновешивается явным незнанием ребенка древних мер длины, что позволяет ему просто думать, что конек совсем маленький, но с очень

большими ушами, маленький и смешной, но очень добрый, ловкий, быстрый и всегда готов прийти на помощь, даже когда и сказочной-то возможности нет. Дело в том, что Конек-Горбунок оказывается и волшебным помощником, и волшебным средством. Он товарищ и «игрушечка».

«Жароптицево перо» волшебно своими ассоциациями с народными сказками, где Жар-птица является воплощением небесного огня — молнии и грома, своим безмерным сиянием и местом обитания, — и вполне обыденно, как некая диковина, вызывающая зависть и являющаяся лишь поводом к тому, чтобы погубить ее обладателя. «Жароптицево?.. Проклятый, / И он смел, такой богатый...», — возмущенно восклицает самый состоятельный и знатный человек в государстве — царь. Перстень Царь-девицы наделен той же семантикой, которая является условием для «обручения», но сам по себе не демонстрирует никаких собственно волшебных свойств.

Итак, Иван — дурак, глупый, недалекий человек с точки зрения практического, обыденного ума, здравого (узкого) смысла, ума приземленного, ума братьев. Он на самом деле скорее дурачок в смысле «Христа ради юродивый», он *кажется* дураком, берет на себя роль дурака, поносимого, унижаемого, но в речах его, которые несведущим и самонадеянным умникам кажутся смешными, много правды, в поступках его по отношению к братьям — милосердие. Иван не стремится к тем земным благам, которые делают других людей завистливыми, корыстными, любодеями, за это «нестяжание», детскую открытость он и вознагражден в конце концов. И в этом патетическое содержание образа. Но антитеза «дурак» — «умники» создает еще один план — комический, юмористический. В этом противопоставлении и выявляется ум Ивана — незаурядный, оригинальный, комический с точки зрения утилитарной логики, потому что непрактичный.

Иван порой действует и самостоятельно, вопреки увещеваниям волшебного помощника, и тогда навлекает на себя беду, очередное испытание (как это происходит с «жароптицевым пером»), но чаще действует по подсказке Конька-Горбунка, проявляя при этом и отвагу, и ловкость, и бдительность: усложняющиеся задания «воспитывают» Ивана. Как и в народных сказках, в сказке П. П. Ершова ведущим принципом разрешения конфликта оказывается *состязание*, соревнование ума как хитрости и подлости (завистников и царских приспешников) — и ума как взаимовыручки и взаимопомощи ставших неразлучными Ивана и конька. Столкновение их зачастую «высекает» юмористическое словцо, искрометное, благополучно возвращающееся в родную устную стихию из литературного

произведения. Благодаря же своему единению герои (больше, конечно, Иван при поддержке Конька-Горбунка) с честью преодолевают все *искушения-испытания*.

Разрешая один за другим конфликты, автор показывает, каковы условия счастливого правления царя. Извечный фольклорный конфликт мужика и барина, естественно вносящий сатирический компонент в повествование, имеет своей доминантой не наказание царя, он как бы вовсе «растворяется», пожалуй, впервые выполняя по-царски чисто риторически данное обещание: «...Страх жениться захотелось. / Если ж ты... то я умру / Завтра ж с горя поутру». Именно так освобождает царь-старик место достойному, доминанта — и апофеоз справедливости, и победа мудрости и красоты и любви, которая олицетворяется началом нового царского рода. Царского не по богатству и почестям, не по знатности предков, но по соответствию народному представлению «о законе и благодати».

Писатель утверждает, что путь героя к всенародному признанию, а следовательно, и к его власти над этим народом лежит через преодоление неведения (невежества), косности и самонадеянности. Не дураку дается счастье, а тому, кто нашел *любовь* (Царь-девица), постиг, что есть *мироздание* (дорога к Месяцу Месяцовичу и Киту Китовичу, да и сам он при этом становится Иванушкой Петровичем), *бессмертие и красота*.

Высшая справедливость, говорит поэт, не в лукавстве, не в том, чтобы хитростью обрести богатство и власть, а в том, чтобы посрамить «умников», проучить их, наказать высокомерных и вознаградить достойных. Так емко и художественно точно П. П. Ершов определил народный духовно-нравственный и эстетический идеал, который не просто устойчив, но неизменен в сердцевине своей, несмотря на внешнюю изменчивость социальной и художественной реальности.

Сказка эта пользуется неизменным успехом именно потому, что синтезировала в своей художественно-речевой ткани лучшие свойства стихии устной народной словесности, которая входит обязательной составляющей в программы народных ярмарочных представлений, гуляний, забав. Сказка развлекает, но, развлекая, и поучает, и врачует. Начинаясь неторопливо, с зачина, как большинство волшебных народных сказок:

За горами, за лесами,
За широкими морями,
Не на небе — на земле
Жил старик в одном селе...

Первая глава в последних 20 строках передает сюжет последующих двух глав, явно интригуя слушателя введением нового художественного пространства «солнцева селенья», новых персонажей и удивительных событий. Такой прием «предуведомления» не характерен для народной сказки. Вторая глава открывается именно попурри на темы русских народных сказок, на сей раз расширяя сказочное пространство, фольклорное поле, живописно-речевой фон, на котором воздвигается волшебный мир ершовской литературной сказки.

Третья глава не повторяет жанровой семантики «присказки» второй главы: уплотненный сюжетный план последней главы, включающий в себя по существу три сюжетные линии (пленение Царь-девицы, помощь рыбе-кит, путешествие в палаты Месяца Месяцовича и волшебное обращение дурака в царя), задается и более плотным озорным введением, которое сродни шутовским, балагурным, балаганным, раешным стихам, где дурашливое, анекдотически-абсурдное предваряет аллегорическое поучительное для народа и властей представление. Это шутовство «присказки» как бы извиняет «педагогические притязания» финала сказки, причем сказка в целом завершается традиционным для народной сказки концовкой.

Сказка П. П. Ершова — стихотворное повествовательное эпическое произведение, где диалог, прямая речь заставляют говорить о том, что сказка и *сказывается*, и *разыгрывается* по ролям. Живая устная речь героев как бы рождается на глазах слушателя или читателя, безыскусно вплетаясь в речь повествователя, сказителя, характер которого, «типаж» без труда восстанавливается.

Сказитель у П. П. Ершова представлен не только в особой устно-разговорной интонации, специфичности словаря, он — персона, он о себе заявляет в первом лице, чего нет в народных сказках:

Много ль времени аль мало
С этой ночи пробежало —
Я про это ничего
Не слыхал ни от кого.

Или:

На другой день наш Иван,
Взяв три луковки в карман,
Потеплее приоделся,
На коньке своем уселся
И поехал в дальний путь...
Дайте, братцы, отдохнуть!

(В современной Ершову русской поэзии нечто подобное систематически делает Пушкин в «Евгении Онегине».) Но лицо сказителя проявляется и в специфических для прозаической литературной традиции повествовательных оборотах, характерных для времени написания сказки:

Но теперь ***мы их оставим***,
Снова сказкой позабавим...

Или:

Но теперь ***мы с ним простимся***
И к Ивану возвратимся.

Сказка насыщена меткими афористическими речениями, пословицами, поговорками. Царь-девица, давая поручение Ивану, и вовсе говорит загадкой, как Василиса Премудрая:

Заезжай ты поклониться
В изумрудный терем мой
Да скажи моей родной:
Дочь ее узнать желает,
Для чего она скрывает
По три ночи, по три дня
Лик свой ясный от меня...

Правда, в отличие от фольклорных загадок-испытаний, эти и разъясняются вскоре самою же Царь-девицей.

Символика ершовской сказки восходит к символике волшебных народных сказок, когда герой проходит через ряд испытаний инициации (посвящения), когда он как бы умирает для жизни прежней, рождаясь в новой. Ярким инициационным моментом в данном произведении является дорога Ивана к Месяцу Месяцовичу. Напомним, что для фольклорной традиции более характерен путь в преисподнюю, в заколдованное царство, в мир, враждебный человеку, чем в поднебесное царство. Так символически Иван получает благословение небесных сил. В этом смысле зло минимизировано автором в земных пределах, добро, справедливость, благо главенствуют в мироздание. Природа самой Царь-девицы также выражена предельно ясно, хотя и дается сказочно-символически: это Заря, сестра Солнца, Заря, нисходящая на землю, это красота, свет и благодать, и потому обручение со светом имеет для Ивана, для его будущего царствования первостепенный смысл и является непременным залогом счастливого правления.

Заметим, что сказка называется не «Царь-девица» или «Иван-дурак и Конек-Горбунок»: так были бы обозначены главные персонажи сказки, но их роли самоочевидны и не нуждаются в усилении путем вынесения в заголовок. «Конек-Горбунок» — интригующее название — такого диковинного персонажа нет в народных сказках, более того, этот герой является сюжетообразующим: без его вмешательства в события последние не могут получить должного разрешения, он — явление чуда. Авторская мысль следует за мыслью «православных христиан», когда в «умалении», в унижении обыденном они видели возвышение, возвеличивание духовно-нравственное. Трудяга-конь из обычной русской крестьянской жизни оборачивается забавой-утешителем, чудесным помощником. И если Иван в течение повествования изменяется (а как же иначе, если он «умирает» и «рождается вновь»?), то Конек-Горбунок неизменен, он как бы внутренняя сущность, внутренний голос главного героя. И если Иван преображен, возвеличен, вознагражден любовью Царь-девицы, то Конек-Горбунок счастлив своей службой и дружбой.

В сказке П. П. Ершова выражена не только идея народности, активно будированная в литературных кругах России того времени. Эта идея художественно воплощена самым идеальным образом, и стихотворная форма играет в данном случае не последнюю роль. Она синтезирует живописное, драматургическое, музыкальное, собственно художественно-речевое начала, достигая желаемого воздействия на слушателя и читателя, наслаждающегося не только слежением за авантюрными событиями, волшебными приключениями, но и зачарованного мелодическим строем повествования.

Работа П. П. Ершова-сказочника — непревзойденный образец художественного переосмысления фольклора в литературном художественном произведении, своеобразный эталон, с которым соизмеряется труд писателя-сказочника.

ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ В РОССИИ

Стихотворные сказки В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, П. П. Ершова — не просто эпоха в русской детской литературе, которая могла бы закончиться, будь общественный интерес к родной речи и к народному искусству лишь временным, а их собственный художественный труд бледной тенью устной словесности. Но так счастливо сложилось, что сказки этих авторов — часть истории великой русской литературы, отнюдь не только детской, и очень важная в эстетическом, психологическом, собственно педагогическом, духовно-нравственном отношении нашего общения с ребенком, школьником, подростком.

Дальнейшее развитие жанра литературной сказки было обусловлено той ролью, которую отводили этому жанру вообще выдающиеся русские педагоги Л. Н. Толстой и К. Д. Ушинский, указывая на особую речевую и психолого-педагогическую ценность жанра. (Об этом будет особый разговор в главе, посвященной учебной книге для детей.)

Русская литературная сказка второй половины XIX в. обязана своим дальнейшим развитием не только вниманию писателей к устной народной словесности или их педагогической фантазии, диктовавшей подачу сложного для детей научно-популярного материала в формах занимательных, и не только жажде родителей забавлять своих детей удивительными историями, воспитывающими фантазию, эмоциональную утонченность, изысканность вкуса. Все это вместе на самом деле создавало довольно пеструю картину литературной сказки внутри жанра, весьма поучительную, если проследить его развитие по детским журналам.

Однако издание в 60-х гг. сказок Х. К. Андерсена в России легло на благодатную почву и породило плеяду восприемников, последователей, писателей, которые входили в детскую литературу в полемике со знаменитым скандинавским сказочником. Можно утверждать, что сказки, написанные специально для детей, имеют своей составляющей *романтическое* мировидение, ибо предполагают чистый, детски максималистский взгляд на мир с вытекающими из этого особенностями конфликта и характеристиками персонажей.

Произведения сказочника **Ханса Кристиана Андерсена** (1804—1875), с уверенностью можно сказать, пришлись «впору» русской литературной традиции (как и сказки Шарля Перро, и сказки братьев Гримм). Общеевропейское, образующее стиль эпохи как нельзя лучше отразилось в сказках и историях датского писателя, а потому так живо отозвалось на национальной русской почве. Многие из сказок имели глубинный содержательный подтекст, который так соответствует русской читательской ментальности, ждущей и просто жаждущей почти всюду масштабной «идеи». Не случаен в этой связи, например, такой широкий успех «Снежной королевы» — сложная экзистенциальная идея растворена уже во вступлении к этой внешне сентиментальной сказке:

«Ну, начнем! Дойдя до конца нашей истории, мы будем знать больше, чем сейчас. Так вот, жил-был тролль, злой-презлой, сущий дьявол. Раз был он в особенно хорошем расположении духа: смастерил такое зеркало, в котором все доброе и прекрасное уменьшалось дальше некуда, а все дурное и безобразное так и выпирало, делалось еще гаже. Прекраснейшие ландшафты

выглядели в нем вареным шпинатом, а лучшие из людей — уродами, или казалось, будто стоят они кверху ногами, а животов у них вовсе нет! Лица искажались так, что и не узнать, а если у кого была веснушка, то уж будьте покойны — она расползалась и на нос и на губы. А если у человека являлась добрая мысль, она отражалась в зеркале такой ужимкой, что тролль так и покатывался со смеху, радуясь своей хитрой выдумке.

Ученики тролля — а у него была своя школа — рассказывали всем, что сотворилось чудо: теперь только, говорили они, можно увидеть весь мир и людей в их истинном свете. Они бегали повсюду с зеркалом, и скоро не осталось ни одной страны, ни одного человека, которые не отразились бы в нем в искаженном виде.

Напоследок захотелось им добраться и до неба. Чем выше они поднимались, тем сильнее кривлялось зеркало, так что они еле удерживали его в руках. Но вот они взлетели совсем высоко, как вдруг зеркало до того перекорежило от гримас, что оно вырвалось у них из рук, полетело на землю и разбилось на миллионы, биллионы осколков, и оттого произошло еще больше бед. Некоторые осколки, с песчинку величиной, разлетаясь по белу свету, попадали людям в глаза, да так там и оставались. А человек с таким осколком в глазу начинал видеть все навыворот или замечать в каждой вещи только дурное — ведь каждый осколок сохранял свойство всего зеркала. Некоторым людям осколки попадали прямо в сердце, и это было страшнее всего: сердце делалось как кусок льда».

В своеобразное состязание с Андерсеном включается детский писатель **Николай Петрович Вагнер**, создавший замечательный цикл «Сказки кота Мурлыки». Родство сказок Андерсена и Вагнера налицо, рассуждения по этому поводу — общее место, однако надо заметить, что, несмотря на вполне официально самим Вагнером заявленное «соперничество», а значит, и «зеркальную отраженность» многих вагнеровских сюжетов, «Сказки кота Мурлыки» завоевали юного читателя своим парадоксальным углом зрения на общие для культурной эпохи проблемы. Взгляд литературоведа зачастую скользит мимо таких составляющих в его сказках. Однако же они являются ключевыми в создании внутренней формы. Андерсен призывает своих читателей к сопереживанию. Сказки Вагнера, не отменяя «сопереживательного» начала, приглашают к «соразмышлению», и причина этого — особый тип рассказчика: нигде не проявит он свою «кошачью» сущность, но в предисловии автор укажет на необычность мировúдения своего персонажа: мир видится коту Мурлыке *перевернутым*, поставленным с ног на голову. Вагнер-ученый, естествоиспытатель здесь помогает Вагнеру-фантазеру, сказочнику. Логическое и алогичное в его сказках ведут диалог. Такова «Сказка», уже самим названием вызывающая вопросы. Не менее удивительна и сказка «Великое», не просто демонстрирующая романтическое мировúдение, где «безмерная любовь», «беспредельная скорбь» могут быть понятнее «жгучей ненависти»,

оборачивающейся, кажется, не имеющим границ состраданием и «необъяснимой привязанностью». Впрочем, полярно противоположное в суждениях о мире — обязательная черта романтизма, и в ней по существу нет ничего парадоксального. Но автор, проводя своего принца Гайдара через все эти «сверх», «чересчур», «безмерно», возносит на вершину горы, с которой можно обозреть весь необъятный мир, и сердце героя разрывается. Так, неожиданно для романтической традиции Вагнер вносит важные для обычной жизни вопросы о пределе человеческих возможностей, о мере вещей, знании и неведении, о счастье. Наконец, вопросы, размыкающие в каком-то смысле самодостаточное пространство литературного произведения.

А. М. Горький одним из первых своих художественных опытов, отразившемся в его Валашской сказке или «Сказке о маленькой фее и молодом чабане», также обязан Андерсену. Именно в маленькой фее «сведены» Горьким два андерсеновских образа — Дюймовочки и Русалочки. Сказка эта весьма показательна, хотя изначально не была адресована детям. Однако романтическая история любви крошечной жительницы леса и свободного жителя степи передается в духе времени через соединение прозаического текста и песенного состязания героев, воспевающих свою родину. Маленькая фея, полюбившая чабана, следует за ним, преодолевая немыслимые для нее пространства, и, кажется, этот путь и сводит ее в могилу. Но, умирая, она спрашивает чабана: «Вот теперь ты свободен. Но зачем тебе она, эта свобода?» Сказка Горького показывает, что в сказочном мире рубежа веков уже вызревают вопросы, чуждые сказочному миру того же Андерсена, герои которого знают, и вполне точно, что свобода дается во имя любви, во имя уз и не для чего другого.

Сказки **Лидии Чарской**, с одной стороны, явно продолжают андерсеновскую сказочную традицию, с другой — отзываются на стиль новой русской литературной эпохи, где «Фейные сказки» **К. Бальмонта** оказываются в диалоге с ее «Сказками голубой феи».

Романтическая сказка Х. К. Андерсена синтезировала мотивы скандинавского фольклора шире европейского, но христианское в ней зазвучало с новой силой, заставлявшей сентиментальные истории звучать афористически.

И все-таки в лучших образцах сказок авторов, прошедших андерсеновскую школу, слышен голос не просто самостоятельный, но оригинальный, привлекающий содержанием, которое не подавляется ассоциациями с андерсеновскими сказками. Ведь среди учеников окажутся и **Всеволод Гаршин** с его «Сказкой о жабе и розе», «Attalia princeps», «Лягушкой-путешественницей», «Сказанием о гордом Аггее», **Н. П. Вагнер**, снискавший имя русского Андерсена за сказочный цикл «Сказки кота Мурлыки», **А. М. Горький** со своей

ранней «Сказкой о маленькой фее и молодом чабане», **Л. Чарская** со «Сказками голубой феи».

Кажется, каждая сказка **В. М. Гаршина** создается с новым подходом, ранее им самим не востребованным. Название «Сказка о жабе и розе» указывает одновременно и на жанр произведения, и на основных героев. Впрочем, на самом деле заглавие скорее вводит читателя в заблуждение, чем дает ответы на вопросы, поднимаемые в тексте. На самом деле это рассказ о тяжело, безнадежно больном, умирающем мальчике и его сестре, которая изо всех сил старается скрасить последние часы жизни брата. Это произведение о сострадании, скорби, тайне смерти, т. е. обо всем том, что, по определению, должно быть чуждо ребенку. Вынеси автор в заглавие нечто наподобие «Умирающий мальчик» или «Горе сестры» или что-нибудь другое в этом роде декларативно безвкусное и оставь прежним сам текст, произведение категорически бы изменило свою внутреннюю форму, утратило бы собственно поэтический смысл, ассоциативную многоплановость, эмоциональную многоцветность. В загадочной сказке В. М. Гаршина пересекаются как бы несколько взглядов на один и тот же предмет — розу. Мальчик ждет, когда же она расцветет, это ожидание скрашивает его последние дни, сестра ждет того же и именно она прогоняет отвратительную жабу, готовую съесть цветок.

Но прекрасная роза срезана. Ее новая жизнь (жизнь после смерти?) — стоять в вазе и запомниться переступающему порог жизни и смерти ребенку, осчастливленному этим последним ви́дением красоты, — должна бы, кажется, этим и завершиться. Однако писатель иначе заканчивает произведение: роза продолжает свою новую жизнь, оказавшись в книге сестры, и напоминает ей о маленьком брате и о том мгновении радости, которое было подарено ему прекрасным цветком.

Конфликт красоты и безобразия, добра и зла разрешается также нетрадиционно. Автор утверждает, что и в смерти, в самом ее акте, — залог бессмертия или забвения. Роза «приносится в жертву», и это делает ее еще прекрасней и дарует ей бессмертие в памяти человеческой. Так весьма своеобразно трансформируется серьезная религиозно-философская проблема в романтической сказке для детей.

«Лягушка-путешественница» (на это обратили внимание уже первые читатели сказки) создана на сюжетной основе рассказа шестнадцатого древнеиндийской «Панчатантры» — своеобразного учебника, призванного учить человека разумному поведению. Правда, главной героиней древнеиндийского сюжета является водоплавающая черепаха, а ее спутниками два гуся. Все герои наделены именами,

и сама ситуация путешествия имеет совершенно иную мотивацию: черепаха не хочет остаться умирать в пруду, грозящем высохнуть, а гуси снимаются с места потому, что кончилась пища. В. М. Гаршин берет за основу один только фрагмент: гуси несут на палке черепаху, и она, не удержавшись от «реплики», падает, и «люди, любившие черепашье мясо, сразу разрезали ее на куски острыми ножами». Внутренний смысл, мораль этой притчи резко отличается от того, что создано русским писателем.

Гаршинской лягушке смерть не грозит. В романтической сказке В. М. Гаршина конфликт лежит в противопоставлении высокой мечты и пошлой самовлюбленности, мешающей одним оторваться от земли, а другим, даже оторвавшись от болота, употребить изобретательность своего ума на перелет на... другое болото. Нет ничего драматичного или даже трагического (как в судьбе черепахи) в судьбе лягушки. Гениальные изобретения служат пошлой жизни. Чванливость, самовлюбленность, ячество — несчастье человека, но автор не негодует, он уверяет, что черты эти истребляются смехом, иронией, а отнюдь не строгим порицанием, морализаторством.

СКАЗ – СКАЗИТЕЛЬ – ТИП РАССКАЗЧИКА В НАРОДНОЙ И ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКЕ

В размышлениях о внутренней форме народной сказки или сказки литературной исследователь да и воспитатель и школьный учитель сталкиваются с необходимостью толкования «слога» произведения в узком смысле этого слова: языка и синтаксиса, в которых явственнее, чем в проблематике и даже сюжете как таковом, обнаруживается «лицо» рассказчика. Таким образом мы вынуждены прибегнуть к слову, осознаваемому в современной русской речи как архаическому, — *сказитель*. Парадоксально, но факт: народная сказка или былина как явление *коллективного творчества* в конечном итоге записывается от «исполнителя», *индивидуально* передающего художественное произведение. В народе этот исполнитель назывался по-разному: не только «бахарь» (от *баять*), но и «старинщик» (от *старина, былина*). Образ старинщика, былинщика создал исследователь фольклора Н. Е. Ончуков: «Это своя, часто неграмотная, но все же интеллигенция деревни, не дипломированная школьными бумагами, как это в классах выше крестьянского, а настоящая, выделяющаяся естественным путем по своим умственным качествам или задаткам иногда очень больших художественных дарований. Это умственная аристократия деревни»[1]. Дело не только в том, что древний человек осознавал религиозно-магическую функцию сказки, которая должна была «воздействовать в желательном направлении на лесных духов», но и в том, что сказка воздействовала на самих слушателей, играя роль своеобразного психологического тренинга, столь необходимой в тяжелом физическом труде психологической разгрузки[2]. Сказки рассказывались ближе к вечеру, после тяжелого рабочего дня, так что счастливым образом «совпадал» период отдыха уставших за день людей и время, когда,

[1] *Ончуков Н. Е.* Сказки и сказочники на Севере // Северные сказки. Сб. Н. Е. Ончукова. – СПб., 1909. – С. XLVIII.

[2] См.: *Зеленин Д. К.* Религиозно-магическая функция фольклорных сказок // С. Ф. Ольденбургу к 50-летию научно-общественной деятельности. – Л., 1934. – С. 216.

по мнению язычества, «активизируется» нечисть: лешие, водяные, домовые. Сказки «ублажали» духов, примиряли их с человеком, но сказки «завораживали» и самого человека.

Бывали и особые «сказочные» времена года. Пожалуй, самые «сказочные» времена — святки и Великий пост. Сказителя не случайно считали не просто хорошим бахарем, но и полагали, что он обладает не свойственной другим людям магической силой, порой почитали едва ли не за волхва или колдуна[1]. Все вышесказанное и накладывает отпечаток на содержание (тематика, проблематика, конфликт сказки), и отражается на стиле, синтаксисе — собственно заклинательное присутствует и в троекратных повторах на макро- и микроуровне, и в «магии слова», и во вставных «песенках». Так *образ сказителя* проявляется в различных вариантах одной и той же сказки.

Писатели, обрабатывающие фольклор, зачастую принимают на себя *роль сказителя*: сравните способы повествования в сказке Л. Н. Толстого «Липунюшка» и А. Н. Толстого «Мальчик с пальчик».

Литературная сказка, портретирующая черты народной сказки или, напротив, отталкивающаяся от них как от простонародных, ориентируется и на определенный тип рассказчика. Во всяком случае, независимо от осознанности или непреднамеренности, автор литературной сказки волен выбирать между собственно *сказовым, ориентированным на устную речь*, проявляющимся в своеобразном синтаксисе, и «книжным» *изложением событий*. Сказовое начало активно проявляется в «Уральских сказах» П. Бажова, в сказках С. Писахова и Б. Шергина. Книжное, в свою очередь, отражает образ повествователя как наставника, воспитателя, старшего друга, учителя. Дидактическое может присутствовать в вербально выраженной морали или отсутствовать, дидактическое проявляет себя в тех нравственно-эстетических акцентах, которые расставлены в произведении, например, в «Черной курице» А. Погорельского.

[1] См. в кн.: *Сенькина Т. И.* Проявление архаических элементов в функциях русской сказки в Карелии // Фольклористика Карелии. – Петрозаводск, 1986.

СКАЗКА – ЦИКЛ СКАЗОК – СКАЗОЧНАЯ ПОВЕСТЬ – РОМАН-СКАЗКА

Вполне естественно, что литературная сказка, адресованная детям, созданная для детей, зачастую является «звеном в цепи сказок». Сам способ общения с ребенком диктует «продолжение» уже начатой раз сказочной истории. Писатель первоначально выступает как сказитель, вынужденный каким-то образом завершать свою историю, а на следующий день, перекинув мостик к новому повествованию, создавать совершенно новый сюжет, может быть, еще более интригующий, чем прежний. Таким образом, можно констатировать две объединяющие линии в сказочных циклах для детей:

1. Собственно фольклорная, где циклообразующими являются сам образ рассказчика, общая проблематика, колорит, интонационно-сказовый строй, как, например, в «Малахитовой шкатулке» П. П. Бажова.

2. «Родительская», «учительская», в которой портретируются черты фольклорной линии, но не копируются: устные, адресованные вполне конкретному ребенку или детям, сказочные истории становятся достоянием многих читателей, будучи записанными, как это было с «Аленушкиными сказками» Д. Н. Мамина-Сибиряка, хотя в них циклообразующим, помимо уже названного, становится образ адресата.

С уверенностью можно было бы говорить о плодотворности взаимодействия обеих линий, в большей или меньшей мере усиливающихся в зависимости от конкретных обстоятельств, времени написания, культурной атмосферы эпохи.

Таким образом, циклообразующими назовем такие составляющие:

— общность художественного пространства и времени;
— жанровое единство;
— персонажи;
— тип (образ) повествователя, рассказчика, сказителя, пересмешника;
— адресат;

— образно-интонационный строй.

Однако указанное единство не отменяет самостоятельности отдельных входящих в цикл произведений, которые обладают и вполне автономной сюжетно-композиционной структурой, что, собственно, и отличает цикл произведений от произведения более масштабного, каким, например, является сказочная повесть или роман.

Цикл сказок и сказочная повесть — движущиеся навстречу друг другу семантические единства.

Сказочная повесть для ребенка предполагает обязательное членение общего сюжета на главы, главки, а тех, в свою очередь, на минимизированные сюжетные зарисовки (причины этого членения зависят от многих факторов, главным из которых является учет психологического портрета адресата). Сказочный цикл не имеет этого самого цементирующего все сюжета, отдельные сказки остаются самостоятельными, хотя и входят, например, в цикл «Сорочьи сказки» или «Русалочьи сказки» А. Н. Толстого.

СТИЛЬ КУЛЬТУРНОЙ ЭПОХИ В СКАЗКАХ Ю. ОЛЕШИ «ТРИ ТОЛСТЯКА» И А. ТОЛСТОГО «ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК»

Общеизвестно, что в истории культуры одна эпоха сменяет другую, что писатели и вообще люди искусства, которые живут в одно и то же время, вольно или невольно для выражения своей художественной идеи зачастую прибегают к общему кругу тем, образов, мотивов, сюжетов.

Рубеж XIX—XX вв. выявил определенную общекультурную тенденцию, сформировавшуюся в силу множества причин. Суть этой тенденции заключается в следующем: художественное слово (как и человек рубежа веков) как бы осознает свое «сиротство», а потому тяготеет к единению с другими искусствами. Это можно было бы объяснить *неоромантическими веяниями* (романтическая эпоха по сути своей была эпохой художественного синтеза), а символизм, несомненно, нес в себе романтическое, но русский XX в. в лице символистов провозгласил эпоху «нового синтеза», «синтеза литургического» с явной христианской религиозной доминантой[1].

Об этой эпохе Е. В. Аничков писал так: «Рухнула теория дифференциации искусств, казавшаяся незыблемой. А отсюда явился уже совершенно новый принцип: стилизация. Стилизация — вот наиболее общая и важная черта нового искусства».

Еще в дореволюционное время писатели прибегали к стилизации не только храмового действа (см. Симфонии А. Белого, «Эсхатологическую мозаику» П. Флоренского, новую драму Л. Андреева), но и других искусств, преимущественно синтетических по своей природе: *театра*, где синтезированы слово, живопись, музыка, пластика, или *цирка* с характерными репризами, с синтезом эксцентрики, танца, оригинального жанра, акробатикой и даже зверями. Теперь эта самая стилизация (в 10—20-е гг.) стала характерной приметой культурной эпохи.

Синтез искусств и приводит к *стилизации*, когда в *прозе* «изображаются», «портретируются» театр, цирк, опера.

Предреволюционная эпоха с новым пристальным вниманием обратилась к *слову*, к магической его силе, вспомнила древние заговоры и заклинания, фольклор, языческий миф и его функцию в народной сказке.

[1] *Минералова И. Г.* Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. — М., 1999.

Именно на этом пути русская литература в начале XX в. обретала и новую литературную сказку, характерной чертой которой опять же была стилизация, стилизация сказки фольклорной.

Таким образом, стилизация в широком смысле была проявлением художественного синтеза, взаимодействием различных видов искусств, а стилизация в узком смысле являла собой традиционное перенесение различных черт народной сказки в литературное произведение (будь то проза или поэзия).

В данном случае сближены два, казалось бы, более чем на десятилетие отстоящие друг от друга произведения, но их сближение показывает, что оба они вдохновлены эпохой, именно она дала колоссальный художественный заряд, материализовавшийся в лучших литературных опытах советских писателей.

В «Трех толстяках» и в «Золотом ключике» стилизация — определяющая черта, причем Ю. Олеша прибегает к стилизации искусства цирка и претворяет цирковое абсолютно на всех уровнях стилевой иерархии: в романе «изображаются» все составляющие циркового представления: есть там и *гимнаст* Тибул, и *учитель танцев* Раздватрис, и *доктор* Гаспар Арнери (волшебник, «фокусник» или ученый?), многие сцены — это характерные *клоунские репризы*, а описание появления оружейника Просперо на обеде у трех толстяков разительно напоминает появление льва на арене цирка. Но самое интересное, что автор «фокусничает», жонглирует словами, они претерпевают удивительные превращения, как будто бы в словах обнаруживается истинный смысл, спрятанный за стершейся от частого употребления оболочкой, слова — герои, циркачи, клоуны, танцоры... Вот характерный эпизод из книги:

«Тетушка протянула мышеловку. И вдруг она увидела негра. Возле окна, на ящике с надписью «Осторожно!», сидел красивый негр.

Негр был голый.

Негр был в красных штанишках.

Негр был черный, лиловый, коричневый, блестящий.

Негр курил трубку.

Тетушка Ганимед так громко сказала «ах», что чуть не разорвалась пополам. Она завертелась волчком и раскинула руки, как огородное чучело. При этом она сделала какое-то неловкое движение; задвижка мышеловки, звякнув, открылась, и мышь выпала, исчезнув неизвестно куда.

Таков был ужас тетушки Ганимед.

Негр громко хохотал, вытянув длинные голые ноги в красных туфлях, похожих на гигантские стручья красного перца.

Трубка прыгала у него в зубах, точно сук от порывов бури. А у доктора прыгали, вспыхивая, очки. Он тоже смеялся.

Тетушка Ганимед стремительно вылетела из комнаты.

— Мышь! — вопила она. — Мышь! Мармелад! Негр!»

Читая «Трех толстяков», исследователи на первый план выдвигают идеологическое содержание и говорят, что это произведение о революции. Это мнимое, которое лежит на поверхности.

Истинное же содержание раскрывается через антиномичные образы живого, *одухотворенного человека* и *механической* ***куклы.*** Сюжет Ю. Олеши и строится на разоблачении механического, бездушного, на соединении разлученных детей — брата и сестры. У А. Толстого Буратино (деревянный человечек, кукла), пройдя через иные испытания, оказывается в театре, где становится актером. Следует вспомнить, что мечтой о человеке-артисте живет эпоха начала XX в., а человек этот, по мысли А. Блока, вобрав в себя все волнения и хаос мира, должен «воплотить» их в гармонически стройную песнь и вернуть людям, преобразив их души тоже. Возвышенная символистская идея нашла своеобразное *воплощение* в сказках А. Н. Толстого, прошедшего школу символизма. Буратино теперь Артист среди артистов, а не кукла, не механическая бездушная безделица.

«Бунт», изображенный в сказках, — *средство*, а не самоцель. Произведения несут в себе серьезную *сверхзадачу*, решению которой помогает сюжетообразующая деталь, ею в обоих произведениях является ключ: он «сцепляет» события, но и «открывает» *тайну* и у Ю. Олеши, и у А. Н. Толстого (как впоследствии у Д. Родари). Откроется тайна — и герои откроют для себя и для читателей дверь, за которой царят мир, любовь, взаимопонимание, *человеческое всеединство* (Вл. Соловьев), откроют радостную душу.

Оба произведения завершаются праздником, представлением. Художественный синтез, реализованный в этих сказках, сообщает им многомерность того искусства (театр, цирк), которое «портретируется».

Ю. Олеша и А. Н. Толстой подспудно говорят о главном в человеке: о *сердце, о душе, которая учится любить* (вспомним Тутти: о скольких литературных сказках еще напомнит нам этот герой — от сказок Х. К. Андерсена до Н. П. Вагнера и А. Волкова).

«...Время волшебников прошло», — так полемически эффектно начинает Ю. Олеша свой роман-сказку. И всем произведением доказывает обратное: он волшебник слова, а герои его волшебной силой любви преображают мир. Вера, надежда, любовь — вот герои этих сказок, созданных мудростью авторов, которые связуют мир до- и послереволюционный, связуют не декларативно, на словах, а творениями, прошедшими испытание временем. К концу 30-х гг. эта литературная и культурная эпоха шла на убыль, она была чревата иными художественными тенденциями. Но тем явственнее голоса мастеров, которые не дали прерваться связи времен и блистательно запечатлели ее в своих произведениях.

УЧЕБНАЯ КНИГА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА

Можно с категоричностью утверждать, что значительный пласт детской и юношеской литературы изначально служил делу образования ребенка, его всестороннего развития. Отсюда исстари бытующее почтительное отношение к учебной книге, *Азбуке* — дававшей начальные знания о книге вообще, открывавшей юному человеку путь к мудрости.

Книжное знание опиралось на основы народной педагогики, питалось родниками народной мудрости. Впоследствии в эпоху обращения славян в христианство рождается новая учебная книга, берущая начало в древнегреческой книжной традиции; латинский язык открывал путь к книге древнего Рима, Византии. Но совершенно очевидно, что «чужое слово» не привилось бы, если бы не легло на благодатно-отзывчивую, богатую, *самостоятельную* древнерусскую почву. Не будь эта почва не только богатой, но и самостоятельной, своеобычность и речи, и духовно-нравственного уклада русских была бы утрачена, а сущность искажена до неузнаваемости. Даже в учебниках (прежде всего в азбуках, грамматиках, букварях — казалось бы, произведениях, по сути своей нейтральных по отношению к духовно-национальной и культурно-исторической стихии) отражаются и ментальность, и национальные приоритеты гражданина Руси, а впоследствии и России.

Первая печатная книга для детей была издана **Иваном Федоровым** во Львове в 1574 г. Называлась она «Азбука», но имела характерный подзаголовок «Начальное обучение детям хотящим разумети писание». «Азбука» была трехчастной книгой. Это деление на три части сохранялось и в последующих азбуках, принадлежащих другим авторам. Части были такими:

ч. I — алфавит и упражнения в освоении навыков чтения;

ч. II — грамматика;

ч. III — хрестоматия, содержащая произведения для упражнения в чтении и для «приохочивания» к нему.

Во второй половине XVII в. ряд изданий для детей предпринял известный деятель русской культуры, поэт и народный просветитель

иеромонах **Симеон Полоцкий** со своими учениками. В Москве в так называемой Верхней типографии им были напечатаны азбуки, буквари и иные учебные книги. Его последователь поэт **Карион Истомин** написал «Лицевой букварь», «Букварь языка словенска» и «Грамматику малую». Их работу в начале XVIII в. продолжил просветитель петровского времени архиепископ **Феофан Прокопович**, издавший ряд книг, в том числе «Краткую русскую историю» и «Первое учение отрокам».

Бурное развитие науки диктовало и в учебной практике «разделение» дисциплин, так что уже век Просвещения дает в России прекрасные образцы учебников и учебно-познавательных книг. Одной из популярных книг такого рода было много раз переизданное «Краткое понятие о всех науках» (1764, 1774, 1788 и др.). В 1776 г. вышла «Детская философия» **А. Болотова.** 1771 г. ознаменован выходом «Опыта российской географии». В 1789 г. опубликована «Краткая психология, или Учение о душе для детей» известного немецкого детского писателя и педагога **Кампе**; в 1797 г. увидела свет «Детская риторика», а десятью годами раньше «Детская логика» (1787); в 1789 г. выходит «Естественная история для детей», выдержавшая несколько переизданий вплоть до 1845 г.; в 1796 г. — «Детская физика, или Разговор отца с детьми». В 90-е гг. XVIII в. неоднократно выходит «Новое краткое понятие о всех науках, или Детская настольная учебная книга». К развитию детской литературы в XVIII в. имеет отношение не только просветитель **Н. И. Новиков** (роль которого в этом деле общеизвестна и оценена по достоинству), но и такой известный писатель, как **А. П. Сумароков**, создавший школьный театр, а для детей младшего возраста написавший новаторскую в педагогическом плане книгу «Наставление младенцам. Мораль. История. География».

Даже простой беглый перечень основных, относящихся к нашей теме публикаций указывает на широту круга научно-познавательных вопросов, которые популяризировались в детском образовании. При этом главное внимание уделялось все же учебникам, какими являлись азбуки и буквари, а также книге энциклопедического характера, которая способна насытить детей знаниями об окружающем мире во всем его многообразии.

Энциклопедическая книга для ребенка начинает появляться на рубеже XVIII—XIX вв., а свои четкие контуры окончательно формирует к 40-м гг. XIX в.

В 1802 г. издается на двух языках — на русском и французском — «Детская энциклопедия, или Новое сокращение всех наук для употребления юношества», впоследствии несколько раз переиздавшаяся. Особого внимания заслуживает «Детская энциклопедия, или Новейшее понятие о всех науках». Она была «подготовлена к изданию для юношества» **С. Ушаковым** в 6 частях и прекрасно иллюстрирована 96 картинками. Первое издание состоялось в 1811 г. Второе включало уже 8 частей. В 1848 г. осуществлено грандиозное издание «Детской энциклопедической библиотеки в 40 томах» **Х. Ваханского**. Библиотека эта давала самые широкие по тем временам сведения. Открывается издание Азбукой. Хотя тома были и невелики по объему, каждый из них посвящался конкретным дисциплинам: грамматике, риторике и логике, арифметике, алгебре и геометрии, в шестом и седьмом томах давалась мифология, два тома отводилось рисованию, три тома — архитектуре. Кроме перечисленных, а также равным образом обязательных в издании подобного рода музыки, физики, химии, медицины, зоологии, астрономии, всеобщей и российской географии, российской и всеобщей истории, особое место уделялось художественным ремеслам (два тома). Последний том посвящался Семи чудесам света.

Переводятся или пишутся в России также энциклопедии по специальным отраслям знания.

Особую популярность и признательность учеников завоевывают издания, учитывающие особенности детской психологии и радеющие о разностороннем развитии личности.

Исследователи называют *первой воспитательной печатной* книгой для детей и юношества «Юности честное зерцало, или Показание к житейскому обхождению» (1717). Колоссальная по обширности нравоучительная литература для детей в XVIII—XIX вв. зачастую создается в жанре *беседы* воспитателя и воспитанника, тети и племянников, отца и сына, матери и детей. Собственно содержательная сторона бесед ныне может выглядеть устаревшей не только в части лексикона, но и в отношении манер, считавшихся тогда хорошим тоном. Но сам *жанр* беседы, на который как на один из основных в образовании ребенка указывал еще Ян Амос Каменский и который восходит еще к античности (а с другой стороны, к поучениям святых отцов и священнослужителей христианства), не терял своих свойств и достоинств вне зависимости от того, каким содержанием в тех или иных конкретных сочинениях беседа наполнялась. Эти свойства и достоинства лишь приумножались, когда в диалоге в роли собеседников выступали близкие ребенку люди. Одним из таких популярных изданий было «Детское училище, или Нравоучительные разговоры между Учительницею и Ученицами». Шесть весьма объемных частей этого произведения написаны в 1761 г. **Ле Пренс де Бомонт**, а переведены, дополнены и исправлены они первоначально **Петром Свистуновым**. Данное сочинение

впоследствии было много раз, вплоть до 1817 г., заново переведено и издано по-русски. Менялись его объем, количество томов, переводчики вносили «от себя» новые и новые дополнения, но на протяжении десятилетий неизменной оставалась читательская популярность издания.

Жанровая форма беседы и впоследствии неоднократно использовалась в российской педагогике. И именно говоря о ней, естественно упомянуть наконец об учебной книге, явившейся прорывом в отечественной системе детского образования и по сей день сохранившейся как проверенная временем книга для чтения учащихся. Эта книга — «Азбука» Л. Н. Толстого. В 1859–1862 гг. писатель лично работал в Яснополянской школе с художественным материалом, послужившим основой для его «Азбуки»[1].

Лев Николаевич Толстой, будучи знаменитым не только в России писателем, обращается в 1859 г. к созданию собственной школы и отдается ее устройству вплоть до 1862 г. Несомненно, он принадлежит к плеяде тех русских художников слова, которые понимали, что без образования народа у России нет будущего. В этом смысле Л. Н. Толстой следует за Г. Р. Державиным, открывшим 6 народных училищ в Тамбове, за И. А. Крыловым, учившим детей князя Голицына, за В. А. Жуковским, учившим будущего царя Александра II, Н. В. Гоголем, преподававшим историю и географию, И. С. Тургеневым, составившим проект «Общества для распространения грамотности и первоначального образования» и учредившим школу в селе Спасское, В. Ф. Одоевским, написавшим несколько учебников, издававшим сборники для крестьян «Сельское чтение», деятельно участвовавшим в устройстве детских приютов и школ, написавшим «Записки для моего праправнука о русской литературе».

Размышляя над списком книг, «пригодных для учеников», который был утвержден Комитетом грамотности, Л. Н. Толстой обратил внимание на то, что в этом списке нет ни сказок А. Н. Афанасьева, ни сказок и загадок Худякова, ни сборников легенд, песен и др., в то время как его собственная педагогическая практика подсказывала: на первоначальном этапе, в период обучения грамоте лучше всего читаются пословицы и загадки. В этих фольклорных жанрах заложена сильная мотивация; пословицу нужно прочитать и понять, чтобы впоследствии разъяснить, загадка вызывает естественное желание прочесть ее со вниманием, осмысленно, чтобы разгадать ее.

О жанрах большего объема, какими являются «Сказания русского народа», былины, песенники, летописи, произведения древ-

[1] *Толстой Л. Н.* Азбука. Новая азбука. — М., 1987.

нерусской литературы, Л. Н. Толстой заключал: «...дети имеют более охоты, чем взрослые, к чтению подобного рода книг; они перечитывают их по нескольку раз, заучивают наизусть, с наслаждением уносят на дом и в играх, и в разговорах дают друг другу прозвища из древних былин и песен». Так собственная педагогическая практика подвигла Л. Н. Толстого на создание его знаменитой «Азбуки» (1872), впоследствии переработанной и изданной под названием «Новая азбука» (1874). В собственном педагогическом пути отработаны были и оптимальная структура учебника, и его композиция, и, конечно, его содержание.

Первая часть «Азбуки» — собственно азбука, обучение началам грамотности, прежде всего чтению, а потому доминантным жанром в этой части учебника являются вышеназванные пословицы и загадки. Всего 254 пословицы и загадки, соответствующие всем буквам алфавита, расположены по степени возрастания трудности чтения слов. Важная составляющая этой части книги — 23 миниатюрных рассказа, написанные Л. Н. Толстым по пословицам. Л. Н. Толстой использовал сборники пословиц **И. М. Снегирева** «Русские в своих пословицах» (М., 1831) и **В. И. Даля** «Пословицы русского народа» (1862), причем писатель и в данном случае не следует фольклорному образцу безоговорочно: там, где ему диктуют педагогическая целесообразность и эстетическая норма, Толстой исправляет фольклорный образец, сообщая ему звучность, ритмичность, даже живописность, колоритность:

В источнике: Красна птица перьем, а человек ученьем.

У Толстого: Красна птица пером, а человек умом.

В источнике: Ворона за море летала, а ума не стало.

У Толстого: Ворон за море летал, а умнее не стал.

Внутренняя форма толстовских пословиц синтаксически правильнее, семантически прозрачнее.

Толстой указывал, что между *пословицей* и *повестью* существует вполне видимая связь, которую усваивает даже ребенок, учась *сочинять* по пословице. Гениальное открытие Л. Н. Толстого, к величайшему сожалению, не востребовано в должной мере современной методикой преподавания русского языка и риторики. Между тем оно полностью соответствует научно-филологическим данным: именно современник Толстого великий славянский филолог А. А. Потебня в своих работах показал, что крупное произведение может быть сжато в пословицу или развернуто из пословицы[1]. Заметим, что в отборе текстов для азбуки Л. Н. Толстой был чрезвычайно

[1] См. в кн.: *Минералов Ю. И.* Теория художественной словесности: Поэтика и индивидуальность. — М., 1999.

взыскателен к самому себе, так что значительный корпус произведений, написанный им непосредственно для «Азбуки», так и не был в нее включен.

В «Азбуке» дается, например, такой рассказ:

«На деревне умер мальчик; мать его плакала, а на улице пели песни. ***Лес по дереву не плачет».***

Вслед за пословицами, загадками, коротенькими рассказами по пословицам дети читают сказки. Понятно, что одним из принципов отбора сказок был критерий возможной их лаконичности, поэтому среди них нет волшебных, а только сказки о животных, бытовые, сатирические, но даже этот материал адаптирован писателем, понимавшим, каких трудностей даже в технике чтения должен избегать ребенок, чтобы приохотиться к чтению. Надо, чтобы «все было красиво, коротко, просто и, главное, ясно», — говорил Л. Н. Толстой, создавая свою «Азбуку». Кроме того, он полагал, что едва ли не определяющими принципами отбора художественных произведений для литературного образования и — шире — культурного образования вообще необходимо считать следующие:

— художественное чувство поэзии;

— патриотизм.

Каждая глава «Азбуки» содержит такие тексты, которые будят читательский интерес к различным вопросам жизни и различным областям знания. В таком подборе произведений и сочинении произведений сказывалась сверхзадача каждого произведения и учебника в целом: *ученик должен хотеть задавать вопросы.* Именно такой педагогический подход воспитывает пытливый и смелый ум. К сожалению, многие сегодняшние наши учебники такой сверхзадачи избегают.

В жанровом отношении состав «Азбуки» весьма пестрый: это сказания, легенды, басни, сказки, предания, связанные с разными областями человеческой деятельности. Здесь встретишь и рассказ о шелковичных червях, и рассказы о магните, и былины. Вслед за «Новой азбукой» Толстой издал «Книгу для чтения» (1875), в которой систематизировал и вполне логично в композиционном отношении расположил в четырех ее частях произведения, которые отвечали насущным проблемам воспитания и образования гражданина. Именно для «Книги для чтения» написана Л. Н. Толстым повесть *«Кавказский пленник».* «Азбука» и «Книга для чтения» обладают несомненной ценностью как педагогические сочинения графа Л. Н. Толстого, но многие произведения, вошедшие в его учебные книги, обрели самостоятельную жизнь в детской литературе. Такие рассказы, как «Акула», «Прыжок», «Филипок», сказки в пересказе писателя, былины «Святогор», «Сухман», «Вольга-богатырь»,

«Микулушка Селянинович», произведения других жанров, являются и сегодня занимательным чтением для ребенка.

Другая учебная книга, а точнее, две книги принадлежат перу **Константина Дмитриевича Ушинского** (1824—1870/71). Прежде всего нельзя не отметить его заслуги в деле демократизации народного образования, но юрист по образованию, педагог-практик, Ушинский заслужил и славу детского писателя. Еще студентом в дневнике в ноябре 1844 г. он записал: «Приготовлять умы! рассеивать идеи!.. Вот наше назначение. Мы живем не в те годы, чтобы могли действовать сами. Отбросим эгоизм, будем действовать для потомства! Как отцы, отдадим себя трудам и страданиям, бесплодным для нас, плодовитым для детей наших... Укажем разумную цель, откроем средства, расшевелим энергию, — дела появятся сами».

Даже эта дневниковая запись выдает в К. Д. Ушинском натуру романтическую, целеустремленную, деятельную, натуру, которой почти наверняка будет неуютно в «устоявшейся» педагогической системе, в которую он попадет, получив должность профессора Демидовского лицея в Ярославле. Разные пути ведут к созданию учебной книги. К. Д. Ушинский должен был разочароваться в настоящем положении дел в образовании, открыть для себя в Гатчинском сиротском институте «шкаф с педагогическими сочинениями предшественников», чтобы вывести и сформулировать закон, которому должны следовать вместе учитель и ученик: «Воспитание, если оно желает счастья человеку, должно воспитывать его *не для счастья,* а приготовлять к труду жизни». Впрочем, в данном случае К. Д. Ушинский развивает мысль другого великого педагога и писателя Ж.-Ж. Руссо, который говорил: «Всякий праздный человек — плут». Вознамерившись воспитывать людей деятельных, активных, Ушинский сам берется за труд, который под силу не всякому даже гениальному педагогу-практику, — он создает учебную книгу под названием «Детский мир» (1861), а в 1864 г. выходит в свет «Родное слово», которое выдержит до революции 157 изданий — более чем 10 миллионов экземпляров.

«Родное слово» в конце теперь уже XX в. вновь увидело свет и пользуется заслуженной известностью у детей и их родителей. Популярность этого учебника вполне оправдана его художественно-педагогической целостностью и целесообразностью. Слово педагога Ушинского не расходится с делом: даже построением «урока», а не только его содержанием он увлекает ребенка к деятельности. Обязательными художественными составляющими «урока» оказываются пословица, загадка, небольшие сюжетные стихотворения, коротенький рассказ, преимущественно кумулятивные сказки. Причем объем текста увеличивается раз от раза, но основные принципы:

систематичность, последовательность, актуальность и соответствие возрастным особенностям ребенка — помогают ученику самостоятельно ориентироваться в учебнике, овладевать умениями сопоставлять, сравнивать, классифицировать, задавать вопросы, думать и говорить. Риторический компонент в учебнике К. Д. Ушинского чрезвычайно высок.

Еще одно преимущество «Родного слова» — информативная насыщенность при достойном соблюдении соразмерности, пропорциональности в подаче научно-популярного, художественного и художественно-педагогического материала. Не случайно учебные книги Л. Н. Толстого и К. Д. Ушинского снова издаются и сегодня: они обучают, воспитывают, развлекают, доставляют удовольствие от общения с ними. Далеко не каждый современный учебник может этим похвастаться. Причин тому несколько. Первая из причин — дальнейшая специализация отдельных научных дисциплин, что способствовало утрате принципа энциклопедичности в учебниках по русскому языку и литературе. Впрочем, это не помешало и в XX в. создать множество замечательных занимательных учебников по физике, химии, биологии. В конце XX в. издательство «Самовар» обратилось к созданию веселых учебников. Такой занимательный учебник по русскому языку, а точнее по морфологии, написан **Татьяной Геннадьевной Рик**. Учитель-практик, художник, она создала совершенно новый образец учебника, в котором имеется занимательный, динамичный сюжет, наличествуют элементы игры и который рассчитан на сотворчество ученика. Абстрактное в нем, обретая метафорическое звучание, позволяет и ученику начальной школы справиться с заданиями для пятиклассника и шестиклассника, но эти учебники устроены так, что не дают скучать детям 5—6 классов. Например, при изучении падежей автор не без юмора прибегает к сочинению весьма показательных с точки зрения изучаемого предмета стихотворений, легко и с удовольствием повторяемых учениками:

Если б я названия
Падежам давал,
Я б тогда дарительным
ДАТЕЛЬНЫЙ назвал!

А еще как размечтаюсь,
Дед Морозом наряжусь
И подарки всем несу:
Братику, сестричке, псу.

А еще КОМУ? ЧЕМУ?
Птенчику, коню, сому,

Кошке, зайцу, бегемоту,
Крокодилу и слону!

***К** паровозу* тороплюсь,
***По** земле* лечу, несусь!
Всем подарки развезу я
И тогда домой вернусь.

Все происходящее в 5 книгах по морфологии Т. Г. Рик, которые даже называются совсем необычно для учебников, например «Здравствуйте, имя существительное!» или «Доброе утро, имя прилагательное!», строится на диалоге учительницы и учеников, на самом деле занятых интереснейшим предметом (как показывают задания).

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРОЗА И ПОЭЗИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ И В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

Историческая литература начинается национальным эпосом, былинами, историческими песнями, которые долгое время (вплоть до XX в.) остаются живым устным синкретическим словом, исполняются сказителями, и для содержания их не посторонни и «актерское» исполнение, и музыкальное звучание.

Христианство привносит новые источники, родники исторической литературы. Они разнообразны.

1. Это ***Священная история***, значительно расширяющая географические рамки исторического пространства. Она обращается к временам библейским, более того, ветхозаветным, значительно отдаленным от настоящего Древней Руси, но, что чрезвычайно важно, дающим новые контуры представлений о мире и месте человека в нем.

2. Это святоотеческое наследие, принесенное из Византии, ***жития*** Святых, мучеников, страстотерпцев, которых поминает в своих службах православная церковь. Впоследствии этот круг чтения и слушания будет расширен за счет житий православных мучеников и святых, прежде всего князей первых русских святых Бориса и Глеба (в иночестве Романа и Давида), князя Черниговского Николая, Александра Невского (в иночестве Алексия), князя Владимира Киевского, князя Дмитрия Донского, а также святых подвижников церкви, прежде всего Сергия Радонежского и его учеников и последователей, каким был, например, Савва Звенигородский.

Житийная литература положила начало первым историческим биографиям, художественным биографиям выдающихся людей на Руси и в России. Это была изложенная в рамках житийного канона в высшей степени воспитательная литература, дававшая не только образцы подвижнической жизни, но утверждавшая основными ценностями духовные приоритеты, любовь к Отечеству. Она помогала уже тогда воспитывать граждан. **Карион Истомин** (1640 — не ранее 1718 или 1722) издает «Службу и житие Иоанна Воина», посвященную Иоанну, жившему в Царьграде при Юлиане Отступнике и прославившемуся тем, что вместо гонений на христиан, которые он

должен был чинить, укрывал и защищал их, за что и был подвергнут заточению и претерпел муки, но от веры не отрекся. Повесть эта переиздавалась в XVIII в. неоднократно.

Дальнейшее развитие этот жанр получил в начале XIX в., когда был издан в 1809 г. «Плутарх для юношества» в 10 томах. **«Плутархами»** назывались в России вслед за «Сравнительными жизнеописаниями» этого древнегреческого писателя и историка сами эти жизнеописания. Переведенные с французского (написанные Пьером Бланшардом и Катрин Жозеф Пропиак), изданные в России, они включали и жизнеописания князей, Петра I, Феофана Прокоповича, М. В. Ломоносова, А. В. Суворова, а в издание 1823 г. вошло жизнеописание М. И. Кутузова.

Четырехтомное издание «Плутарха для молодых девиц», куда входили жизнеописания 76 выдающихся женщин, было осуществлено **Федором Глинкой.** Обратим внимание на то, что в воспитании девицы считалось обязательным включение «примеров» подвижнической жизни женщин, а вовсе не ограничивало круг девичьих интересов «гаданиями» и разного рода развлечениями.

3. Для не владеющих грамотой начиная с X в. источником множества поучительных впечатлений, в том числе и исторических, были церковь, ее архитектурное строение и внутреннее убранство. По внешнему виду храм представляет собой или *ковчег*, или *корабль*, в котором верующие спасаются от суеты житейской и вечной погибели, или же — *крест*, орудие и символ спасения. Излюбленными издревле формами храма, заключающими в себе глубокий символический смысл, были: а) продолговатая форма, наподобие корабля, означающая, что святая церковь, как корабль, проводит верующих чрез житейское море к пристанищу вечной жизни; б) крестообразная, означающая, что церковь через крест получила жизнь и силу; в) круглая, означающая вечность церкви; г) восьмиугольная, в виде звезды, символически указывающая, что церковь, как звезда, сияет благодатным светом Христовым. Верх храма венчается куполами или главой и знаменует собой невидимого Главу церкви Иисуса Христа. На верху главы воздвигается крест, как знамя победы, которую вера Христа одержала над миром. Иногда на храме воздвигаются три главы во образ св. Троицы, а иногда пять глав, из которых средняя изображает Иисуса Христа, а остальные — четырех евангелистов[1].

Росписи, иконы с клеймами, по сути, «читались», почти как читаются сегодня современным ребенком обычные книги.

[1] *Дьяченко Г.* Полный церковнославянский словарь. — М., 1993. — С. 802, 794.

С сожалением можно говорить, что «эта грамота» для подавляющего большинства современных детей утрачена. Это была история в лицах, принимавшаяся человеком близко к сердцу.

4. Значительный исторический компонент заключался в жизни по церковному календарю, во владении семантикой происходящего на литургии. В движении ***вперед*** и ***«возвращении на круги своя»*** человек Древней Руси, и ребенок в частности, прекрасно сознавал чрезвычайно важную для любого связь с прежним: древний христианин пускался не в какое-то неизвестное грядущее, впереди его шли предки, а он следовал за ними. Эта связь: деды—родители—дети — имела значение не только как память семьи, рода, но и как память нации, государства, человеческого всеединства (Вл. Соловьев). Умалять важность такого исторического образования — значит игнорировать его духовно-нравственную составляющую вообще.

5. До последней трети XVI в. (первая «Азбука» Ивана Федорова вышла в 1574 г.) книга была рукописной. Книгописание было не просто ремеслом, но искусством, которому учились и владение которым было почетным. Одним из важнейших жанров рукописной исторической литературы Древней Руси был жанр ***летописи***, включавший хроники жизни и деяний государственных деятелей, описания важнейших событий, а также своеобразные произведения, которые ученые считают началом литературы на Руси. Это «Начальный свод» (1095), «Повесть временных лет» (начало XII в.), «Поучение Владимира Мономаха» (ок. 1117 г.), «Слово о полку Игореве» (1187). Это произведения разных жанров: «повесть», «поучение», «слово», но все они имеют ярко выраженную историческую составляющую.

XVII в. положил начало развитию исторической прозы для детей, когда стали перелагаться для подрастающего поколения ратные, воинские повести «Сказание о Мамаевом побоище» (о Куликовской битве), «Повесть об Азовском осадном сидении донских казаков», написанная начальником войсковой канцелярии Федором Ивановичем Порошиным (1642).

Можно сказать, что ***первой книгой для детей по русской истории***, хотя книгой все еще рукописной, была «История ...о царях и великих князьях Русской земли», написанная дьяком **Федором Грибоедовым**. Это ***учебник истории***, заказанный дьяку Федору царем для обучения царских детей.

Следуя «Степенной книге» и «Государеву родословцу», автор излагает ***историю*** государства ***в лицах, в их деяниях.*** Впрочем, все содержание сжато в заглавии книги. Для сегодняшнего читателя оно как заглавие выглядит весьма странно: «История, сиречь повесть или сказание вкратце, о благочестиво державствующих и свято по-

живших боговенчанных царей и великих князей, иже в Рустей земли богоугодно державствующих, наченше от святаго и равноапостолного великого князя Владимира Святославича, просвятившаго всю Русскую землю святым крещением, и прочих, иже от него святаго и праведнаго сродствия, тако жь о Богом избраннем и приснопамятнем великом государе царе и великом князе Михаиле Федоровиче, всея Великия и Малыя и Белыя Росии самодержце, в которые времена по милости всемогущего в Троицы славимаго Бога учинились они, великие государи, на Московском и на Владимирском и на всех великих и преславных государствах Российския державы, и откуда в Велицей России их великих и благочестивых и святопомазанных государей царей Богом насажденный корень прозябе и израсте, и процвете, и великому Российскому царствию сторичный и прекрасный плод даде». На основании сравнения 10 известных списков книги можно заключить, что первоначальный вариант, который и был подносным, содержал 34 главы, дальнейшие дополнения из тех же источников, каким пользовался сам писатель, были сделаны для «постороннего читателя» и включали уточнения дат, имен, родословный перечень князей Рюриковичей, так что из 36 глав книги вышла 41 глава. Появление печатной книги не позволило широко распространиться «Истории» Федора Грибоедова.

Первой печатной исторической книгой исследователи называют «Синопсис» (от греч. — *обозрение*), изданный в 1674 г. в Киеве и приписываемый архимандриту Киево-Печерской лавры, духовному писателю и историку **Иннокентию Гизелю**. В издании 1680 г. книга озаглавлена следующим образом: «Синопсис, или Краткое собрание от различных летописцев, о начале славянороссийского народа, и первоначалных князих богоспасаемаго града Киева... до пресветлаго благочестиваго государя нашего царя и великаго князя Феодора Алексеевича...». Основным источником «Синопсиса», между прочим, с 1674 до 1680 г. увеличившегося почти вдвое в объеме, являются «Хроника» Мацея Стрыйковского, различные летописи. «Сказание о Мамаевом побоище» включено как раз в это и в последующие издания. Эта книга, несмотря на разночтения в ее оценке современников (и историков и филологов), впоследствии была не просто известной, но популярной. «Синопсис» был переведен на греческий и латинский языки и с XVII по XIX в. выдержал около 30 изданий. «Синопсис» переиздавался и пользовался заслуженным успехом у читателя, писатели и поэты XVIII в. зачастую пользовались «Синопсисом», черпая именно из него историческую канву своих литературных сочинений. Этому не могли помешать появлявшиеся другие издания, не имевшие тех достоинств, которыми обладал этот своеобразный учебник. Следует, однако, упомянуть,

что ***всемирная история*** была изложена для ребенка во «Введении кратком во всякую историю» (1699) и составляла почти половину книги: 36 страниц из 70.

В конце XVIII в. выходит в свет «Краткое познание о всеобщей истории в пользу детей», изданное **Ив. Волковым** и в том же 1798 г. выходит «Новая Всемирная история» в 2 частях **Ильи Яковкина**. Популярной становится и переведенная и изданная в 1818 г. «Сокращенная всеобщая история древняя и новая для употребления юношества. С картинами и картами» француза графа **Сегюра**.

Новый импульс к развитию исторической детской книги в России был дан **Н. М. Карамзиным** его «Историей государства Российского» (1816—1818). Внимание к русской древности, к корням исторической и духовной жизни было подпитано исторической победой России над Наполеоном в 1812 г. «Русские исторические и нравоучительные повести» **Сергея Глинки**, написанные в 1810 г., снова издаются в 3 частях в 1819—1820 гг., а его «Русская история в пользу воспитания» издана в 1817 г. в 8 частях, а в 1823—1825 гг. в 14 частях. В 1838 г. издается «Живописный Карамзин» в 3 частях.

А. О. Ишимова издает «Историю России в рассказах для детей». Первая часть выходит в 1837 г., вторая — в 1841 г. «История» А. О. Ишимовой показательна как произведение для детей с нескольких актуальных для детской литературы позиций.

Она написана в форме *беседы* — одной из древнейших форм преподавания ребенку знаний вообще и исторических, об истории родного Отечества, в частности. К такой форме общения с ребенком *в книге* XVIII—XIX вв. весьма активно прибегает православная церковь, она сохраняется и в «Библии для детей» протоиерея Александра Соколова.

Первый том произведения Ишимовой открывается главой, посвященной славянам до 862 г. христианского летосчисления:

«Милые дети! Вы любите слушать рассказы о храбрых героях и прекрасных царевнах, вас веселят сказки о добрых и злых волшебницах. Но, верно, для вас еще приятнее будет слышать не сказку, а быль, то есть сущую правду? Послушайте же, я расскажу вам о делах ваших предков»[1].

Уже это первое обращение указывает и на «образ адресата», и на его возраст, и на общую тональность повествования. По началу повествования можно было бы заключить, что это в самом тривиальном смысле слова «дамская историческая проза для детей», однако композиция отдельных глав и всей «Истории» в целом свидетельствуют о том, что ее автор обладает и педагогическим, и художественным, и историческим ви́дением материала.

[1] *Ишимова А. О.* История России в рассказах для детей. — СПб., 1993. — С. 5.

В 90-е гг. XX в. несколько издательств переиздало этот двухтомник, некоторые учителя обратились к нему как учебнику по отечественной истории. Сразу скажем, что для сегодняшнего школьника хоть начальной, хоть средней школы «История» А. О. Ишимовой *не учебник, а книга для домашнего (семейного) чтения*. В своем изложении исторического материала автор следует за Н. М. Карамзиным, его «Историей государства Российского», но не просто адаптирует Карамзина для детского возраста. А. О. Ишимова соединяет прозаическое повествование со стихотворной интерпретацией исторических событий Г. Державиным, В. Жуковским, Н. Языковым, А. Пушкиным и др. Материал излагается в соответствии с господствовавшими в то время взглядами на движущие силы исторического процесса. Так и сегодняшний ребенок воспринимает в книге А. О. Ишимовой историю России как историю князей, историю царствований монархов. Причем историческая канва, стержень повествования фиксируются таблицей, указывающей на родословную, на родственные связи в княжествах или царствующих династиях Российской империи.

В такой подаче материала, адресованной ребенку, был и есть свой резон: ребенок вообще воспринимает мир изначально через призму самого близкого мироустройства — семьи, что позволяет в конечном счете не только «образовывать» детей, давая им определенную сумму знаний по истории, но воспитывать граждан, достойных своего Отечества. Именно этой цели служит и акцентирование внимания юных читателей на роли детей в истории государства Российского. А. О. Ишимова не случайно выносит в отдельную главу первой книги сюжет с характерным названием «Русские дети. 1359—1362 годы». Впрочем, очень многие названия глав несут в себе нравственно-оценочную характеристику. Например: «Неблагодарность», «Два хитрых врага», «Скромность Романовых», «Величие души Алексея», «Изменник Мазепа и битва Полтавская», «Непостоянство счастья».

Вообще же говоря, даже в названиях «история Отечества» в изложении А. О. Ишимовой «дышит»: одни главы посвящены судьбоносным событиям, другие — быту и нравам определенной эпохи, иные — выдающимся соотечественникам, а есть даже глава «Первое стихотворение русское» — название явно интригующее и в сознании ребенка запечатлевается вся глава как поэтическое толкование истории. Автор не злоупотребляет иллюстрациями, соблюдая меру, при которой и развивается воображение самих читателей, и есть основание, база, дающая возможность «домысливать» эпоху и ее героев, опираясь на достоверное.

Книга А. О. Ишимовой представляет собой такой синкретический жанр, который был развит и продолжен другими писателями-

историками. Несомненно, имея огромную популярность в России своего времени, она дала толчок к трансформации этого жанра произведений для детей, где доминантный образ исторической личности или почти мифообразующее событие (Куликовская битва, Полтавская битва, Бородинская битва) уже диктовали законы более «чистого жанра», в котором определяющими были «портрет героя» или «батальное полотно».

Последующий период отмечен выходом «Истории города Москвы» **И. М. Снегирева**, «Мстислава Ростиславовича Храброго» и «Памятников московских древностей» **С. Соловьева**. **В. А. Панов** печатает «Очерк черногорской истории», «Историю хорватов», «Историю Болгарского государства».

Первый исторический роман на Руси был переводным (XI—XII вв.). Это был роман об Александре Македонском и назывался «Александрия». В XVII в. в сокращенном варианте, точнее в двух вариантах, он входил в состав скорописных азбук. Сегодняшнему читателю этот роман вообще может показаться сказкой, однако надо учитывать, что писался он не позитивистски мыслящим человеком, а вполне соответствовал системе мировоззренческих координат своего времени. Ждать от этой книги реализма конца XX в. по крайней мере антиисторично.

Напомним, что общий интерес к роли личности в жизни общества, в истории, спровоцированный эпохой Просвещения, в начале XIX в. отражается и в детской литературе благодаря тем историческим событиям, которые не могли не высветить на самом деле незаурядную роль отдельных людей, по праву называвшихся героями.

«Большое видится на расстоянье» (С. Есенин), — это замечание поэта в полной мере может быть отнесено к историческим личностям, запечатленным русскими писателями в повестях для детей. Таков исторический рассказ **П. И. Небольсина** «Ермак», «История Петра Великого» в 2 частях **Владимира Строева**, многочисленные исторические повести **П. Фурмана**, среди которых «Саардамский плотник» и «Сын рыбака, Михаил Васильевич Ломоносов». При всем порой негативном отношении к творчеству П. Фурмана революционеров-демократов следует отдать ему должное. Он был человеком своего времени, значение его как популяризатора Русской истории велико. Популярность П. Фурмана у читателя была следствием того, что к его книгам и дети и педагоги проявляли живой интерес, за что этот автор и поощрялся и вознаграждался по достоинству.

Личность, как понимали педагоги и писатели в XIX в., воспитывается на примерах доблестной жизни. Еще более притягательными для ребенка являются примеры достойного поведения сверстников.

Об этом, например, была книга безымянного автора «Знаменитые дети, или Жизнеописание людей, которые в детстве своем прославились необыкновенными успехами в науках и искусствах, так же и похвальным поведением. Сочинение, могущее возбудить соревнование в юношестве» (1853). Еще раньше, в 40-е гг. XIX в., переводятся с французского «Картины из истории детства знаменитых музыкантов», «Картины из истории детства знаменитых живописцев».

Таким образом, наряду с панорамными историями Отечества особую ценность приобретают ***художественно-документальные истории личностей.***

Неоромантическая эпоха на рубеже веков возбудила новый импульс интереса к истории, к прошлому, в котором бы прозревалось грядущее. История личностей от «Плутархов» и житий святых переходит к романтическому, а впоследствии и к реалистическому живописанию деятельности людей, прославивших себя во благо нации и человечества. Так возникает литература биографий выдающихся людей, которая целенаправленно создается как пример для юношества.

В Советской России идея создания серии биографий «Жизнь замечательных людей» принадлежала А. М. Горькому. Это многотомное издание состоялось, в него входят биографии выдающихся государственных деятелей, ученых, писателей, деятелей культуры. В советское время был осуществлен еще один проект — серия повестей-биографий «Пламенные революционеры», адресованная юношеству. Дети среднего школьного возраста получили художественно-исторические, хотя отчасти и идеализированные, биографии пионеров-героев.

К этому корпусу произведений примыкает литература, повествующая о жизни обычных людей во времена, судьбоносные для человечества, для России. Октябрьская революция способствовала выходу в свет произведений, где дети оказывались и жертвой, и творцами событий, определяющих судьбы истории.

Воспитательная доминанта, провозглашенная К. Д. Ушинским, Н. А. Добролюбовым, Н. Г. Чернышевским, которые настаивали на том, чтобы детская литература воспитывала социально активную, деятельную личность, была подхвачена А. М. Горьким, К. И. Чуковским, С. Я. Маршаком и развита в работах детских писателей новой социальной эпохи.

Историческое, а значит, документальное свидетельство об эпохе 20-х гг. воссоздано в оригинальной форме «Дневника Кости Рябцева» **Н. Огнева,** в котором повествуется о жизни школьников того времени, отличавшегося изобилием педагогических экспериментов. В форме сказки разрешается философская дилемма

у **А. П. Гайдара** в «Горячем камне». В этом произведении, собственно, нет ничего сказочного, кроме волшебного камня (волшебное средство), которым никто и не воспользовался. Зато мы узнаем историю жизни старика-сторожа, в которой угадывается мятежная жизнь бойца, воевавшего за Советскую власть. Образ ребенка-героя выведен тем же А. П. Гайдаром в его кажется до прозрачности ясной и одновременно глубоко символической «Сказке о мальчише Кибальчише и его крепком слове».

Историческое в этих произведениях сочетается с нравственно-назидательным, волшебно-сказочным и приключенческим. Дидактическое не декларируется, однако, преподнося читателю «пример для подражания», автор должен рассчитывать на «жизнестроительную» функцию детской литературы, сильной своими идеалами, которым ребенок даже неосознанно стремится подражать.

Усиление роли исторической составляющей в детской литературе XX в. можно сравнить с похожим явлением в России в середине XIX в. При этом необходимо отметить, что если романтическая составляющая в исторической художественной прозе для детей XX в. менее декларирована, то лирическое здесь присутствует обязательно, апеллируя не только к детской осведомленности о каких-то событиях, но и к чувствам персонажа, к сопереживаниям героя и читателя.

Большой пласт литературы для детей существует об Октябрьской революции в России, о ее деятелях. Так же целый блок произведений составляют проза и стихи о Великой Отечественной войне, о ее реальных героях и вымышленных персонажах, действующих в конкретных исторических обстоятельствах.

Сегодня, кажется, внимание к истории в литературе для детей не является обостренным. Катаклизмы конца XX в., меняющие точки зрения на грандиозные события российской и советской истории, заставляют детских писателей «держать паузу», ибо многое уже освещено ранее и сделано это талантливо. «Разрушать» — это по большому счету не искусство, тем более что многим известна восточная поговорка: «Если ты выстрелишь в прошлое из пистолета, будущее выстрелит в тебя из пушки». При этом насущно важным остается сегодня чтение того, что уже состоялось в литературе, какими являются, например, произведения **Анатолия Митяева** или **Сергея Алексеева**. В конце XIX в. в философском труде «Оправдание добра, или Нравственная философия Владимира Соловьева» автор настаивал, что человеческое мы можем сохранить в себе, если не утратим «связь цепи поколений»: деды — родители — дети. Обращаясь к исторической литературе, руководитель детского чтения должен знать об этих самых «концентрумах исторической памяти» и заботиться, чтобы они были запечатлены в сознании ребенка.

СТИХОТВОРНЫЕ ЖАНРЫ, ИМЕЮЩИЕ ДОМИНАНТНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ИСТОРИЮ

Поэтическая традиция осмысления истории берет начало в синтетическом древнерусском жанре ***слова***, «Слова о полку Игореве» прежде всего, а также в жанре былины, в исторических песнях. XIX в., стилизуя фольклорную историческую песню, создает жанр литературной исторической песни[1]. В творчестве **К. Ф. Рылеева** историческая проблематика отражена в его ***думах***, в частности в «Иване Сусанине», поэзия **А. С. Пушкина** трансформирует летописное предание о вещем Олеге в «***Песни*** о вещем Олеге», где давнопрошедшее видится как происходящее «ныне»: «Как ныне сбирается вещий Олег / Отмстить неразумным хазарам», — а кольцевая композиция не только семантически замыкает круг земной жизни князя, но и напоминает о круге вечного бытия, о бессмертии отдельной человеческой жизни (запечатленной в памяти потомков и благодаря летописи, и благодаря поэтическому произведению А. С. Пушкина). В творчестве **М. Ю. Лермонтова** история «портретирована» в знаменитой «Песне про купца Калашникова», в стихотворном отношении напоминающей о фольклорной былине, а также в ***стихотворном рассказе*** «Бородино», который строится на диалоге бывалого воина и совсем юного солдата. Описание батальных сцен совсем не самоцель, ибо «возвращение на круги своя» приводит читателя к размышлениям о *портрете поколения*, который рисует поэт.

Такими адресованными детям и ставшими классическими стихотворениями и поэмами оказываются поэма **К. Симонова** «Сын артиллериста», **М. Алигер** «Зоя», стихотворения **А. Твардовского, Н. Заболоцкого, А. Яшина, Д. Самойлова**.

В русской литературе XIX—XX вв. история говорит в гражданской лирике, в лиро-эпической поэме, которые вошли в круг детского и юношеского чтения.

---

[1] См. в кн.: *Минералов Ю. И.* Так говорила держава: XX век и русская песня. — М., 1995.

ИСТОРИОГРАФИЯ ДУШИ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АВТОБИОГРАФИЯ О ДЕТСТВЕ

В круг произведений, адресованных детям, входят художественные автобиографии, в которых писатель ставит своей задачей запечатлеть детство как источник и зеркало грядущей взрослой жизни. В произведениях такого рода ярко выражен документальный компонент. Автор предполагает полное доверие читателя, который воспринимает описываемые в рассказе, повести, романе события без сомнений, как подлинные факты жизни повествователя.

В XVIII в. начало такого рода литературе было положено воспоминаниями **Андрея Тимофеевича Болотова**. «Записки Андрея Тимофеевича Болотова» характерны тем, что в них указывается адресат: «для своих потомков». Любопытно, что автор строит повествование в жанре письма-послания, тем самым «сокращая дистанцию» между собой и читателем. Мемуары эти, предполагающие своими читателями детей и внуков, и писаны как свидетельство доблести и достоинства дворянского рода, которые дети и внуки не имеют права посрамить.

XIX в. дает образцы собственно художественных автобиографий, среди которых выделяется уже цитировавшаяся выше книга **С. Т. Аксакова** «Детские годы Багрова-внука».

Быт, уклад жизни, семейные узы опоэтизированы в произведении. Образ повествователя становится часто и образом лирического героя. Не случайно в содержание романа вводится теперь ставшая знаменитой сказка «Аленький цветочек» с подзаголовком «Сказка ключницы Пелагеи». Внутренняя форма обретшей в России вторую родину сказки «Красавица и чудовище» указывает на способы преображения чужого «материала» в национально-русский. Произведение передает и подчеркивает внутреннюю силу образа русской жизни, где гармоническая жизнь достигается в ладу с природой, с семьей, с самим собой, с Богом.

Особой популярностью пользуется автобиографическая повесть **Н. Г. Гарина-Михайловского** «Детство Темы» (1892), являющаяся первой частью тетралогии. Довольно часто из всего объемного

сочинения для чтения ребенка выбирается глава «Старый колодезь». Для такого выборочного чтения есть несколько оснований. Как ни в какой, пожалуй, художественно достойной повести о детстве тут сходятся два ракурса, два взгляда на прошедшее. У Гарина-Михайловского педагогическое порой берет верх над собственно художественным, «адресат двоится»: это и ребенок, и родители, воспитатели, педагоги.

Важная линия в произведениях этого жанра выражается следующим образом: детство есть ключ к поэтическому творчеству, исток талантливости; всякий писатель родом из детства.

Таково «Детство» **Л. Н. Толстого**. Первые сцены — пробуждение героя в прямом и в переносном смысле этого слова, заключительная — смерть матери и прощание с ней, когда понимание смерти, постижение этой тайны делает ребенка взрослым человеком. Ни детские влюбленности, ни проступки, ни его собственные маленькие тайны, о которых повествует персонаж, а только постижение непостижимого переводит количество детских впечатлений в качественно новое состояние героя.

Некоторая затрудненность в восприятии детьми автобиографической детской литературы состоит в том, что взрослому человеку, писателю кажется бесконечно дорогим и богатым мир его внутренней жизни — «диалектика души», как характеризует путь души героя Н. Г. Чернышевский. А это представляет определенную трудность для ребенка. Он прекрасно воспринимает динамичный сюжет, быструю смену картин и настроения; но *погружение в душевное состояние* — прерогатива взрослого человека, способного к рефлексии и даже находящего в этом наслаждение. Так что даже лучшие автобиографические произведения следует преподносить детям дозированно.

Чтение автобиографической прозы **И. С. Шмелева, Б. Зайцева, М. М. Пришвина, В. Набокова** — облагораживающее чтение. В нем, несомненно, продолжается толстовская, а еще раньше аксаковская традиция, давшая в 20-е гг. XX в. блестящую повесть другого **Толстого, Алексея Николаевича**. Повесть эта — «Детство Никиты».

Русская литература развила в XX в. в жанре художественных автобиографий еще одну чрезвычайно актуальную в воспитательном смысле линию — *социально-нравственную*. Повести **А. М. Горького** «Детство», **К. И. Чуковского** «Серебряный герб», **А. П. Гайдара** «Школа» продолжали линию, намеченную «Очерками бурсы» **Н. Г. Помяловского**.

В этих произведениях мир детства предстает как жестокая школа жизни, в которой, однако, есть светлые образы людей, и им герой обязан жизнелюбием, собственной жизненной позицией. Так будет

у А. М. Горького, так будет и у других авторов. Среди «свинцовых мерзостей жизни» эти встреченные ребенком в детстве люди невольно представляются ему путеводными звездами.

В художественно-автобиографическом жанре сюжет довольно часто представляет собой «путешествие» во времени, где давнопрошедшее дается глазами юного героя, открывающего мир во всей его полноте и сложности. Автор прибегает к «портретированию» *я* в детстве (я — и семья, я — и окружающие люди, я — и природа, я — и мироздание).

Двойной или «стереоскопический взгляд» на былое создает лирико-романтический план повествования, когда ожидание счастья и состояние счастья естественны для ребенка.

Даже в пространных жизнеописаниях автору важно открыть для читателя «моменты духовного прозрения», указать на жизненные обстоятельства, способствующие им.

МИР И ГЕРОЙ. МИР ГЛАЗАМИ ГЕРОЯ

Особое место в истории детской прозы занимают рассказы и повести о социально обездоленных детях, лишенных детства, о маленьких героях, побеждающих обстоятельства. Эти произведения несут на себе отпечаток романтического мировидения. Примером полюбившегося детям персонажа является Гаврош из романа В. Гюго «Отверженные». Один из отрывков романа назван именем мальчика, захваченного революционными событиями в Париже. Маленький герой — и потрясенный мир — таков глобальный конфликт произведения. Социально-психологическое, наличествующее в романе, не отменяет романтическое, а, пожалуй, усугубляет его. Впрочем, в этом ключе написаны и романы **Ч. Диккенса** «Приключения Оливера Твиста» и «Жизнь и приключения Николаса Никльби»; мечтой о победе над жестокими жизненными обстоятельствами дышат повесть «Маленький оборвыш» **Д. Гринвуда**, популярная в России благодаря переводу К. И. Чуковского, и роман **Г. Мало** «Без семьи» в переводе А. Н. Толстого.

Рассказы об обездоленных, хоть и делают акцент на социальном, написаны в ***форме путешествий и приключений***. Конечно, в них наличествует узнаваемая жизненная ситуация, ***драма детства***. Довольно часто, вслед за Ч. Диккенсом и Х. К. Андерсеном, русские писатели обращаются в этих произведениях к жанровой структуре святочного рассказа, где социально-психологическое, нравственно-эстетическое вписано в каноны ***календарной литературы***.

Рождественский рассказ, рождественская сказка, пасхальная история, а шире — святочный рассказ — вариации жанра, берущего свое начало в мистерии, где художественное пространство трехмерно, трехуровнево: мир земной, реальный; мир горний, небеса и последний — преисподняя, ад. В святочном рассказе дан путь героя: его *нисхождение* — путь в ад, который материализуется в жизни земной, но этот путь чреват *восхождением* (или даже вознесением). В святочном рассказе, как и в мистерии, наличествует образ жертвы, образ архетипический для христианской традиции, и этой жертвой оказывается ребенок.

Понятно, что для детей, воспитанных в категориях и образном мире христианства, произведения святочной литературы были и в художественном, и в религиозном, и в нравственно-педагогическом отношении сильны, пока их количество не достигло «критической массы», когда художественные открытия, отдельные художественные приемы начали восприниматься как литературный штамп, заслуженно навлекая на себя пародирование.

Святочные рассказы писателей XIX в. **Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова**, писателей рубежа XIX—XX вв. **Л. Чарской, А. Куприна, Л. Андреева, М. Горького, А. Серафимовича** не утратили своей ценности и сегодня.

Тот же «Маленький шахтер» А. Серафимовича — характерный пример святочного рассказа. Писатель, называвший себя «пейзажистом», и на сей раз не изменяет себе: мальчик в засаленных, черных от угольной пыли лохмотьях идет к шахте по только что выпавшему снегу. Безупречная чистота снега контрастирует со всем обликом замученного ребенка. Всем детям праздник — радость, а он должен спускаться в шахту на тягостный труд, требующий от него нечеловеческих усилий. Мальчик едва ли не полумертвый от усталости, он в полубреду, когда видения, одолевающие его, напоминают об аде вообще и об аде жизни маленького героя. И все-таки рассказ «Маленький шахтер» сохраняет все черты святочной литературы и выписан в стиле эпохи, когда жизнь видится явлением пограничным между сном, бредом — и явью, а граница между миром реальным и «потусторонним» кажется проницаемой. Здесь нет, как в иных сентиментальных историях, «разрешения тягот жизни», как отсутствует выход в рассказе **Л. Андреева** «Ангелочек», когда надежда на лучшее будущее тает, как тает восковой ангел, полученный ребенком на елке. Контрастность повествования, невольное апеллирование к метафорике, содержащей архетипическое, заставляет рассматривать в произведении и в сюжете и образности символику.

В советской литературе святочная традиция в силу известных обстоятельств уходила, но оказывалась подхваченной

традицией ***новогоднего рассказа***, вырастающего из своеобразной разновидности святочного рассказа — рассказа рождественского, в котором силы зла, «активизирующиеся» в канун Рождества, побеждаются этим праздником, который приводит мир к гармонии. В рассказах этого плана интрига несколько иная, чем в пасхальной истории. Таким образом, советская детская литература отнюдь не полемизирует с предшествующей литературой, а продолжает ее в новогодних рассказах, новогодних историях, новогодних сказках.

Наивно полагать, что слово «новогодний» приходит в литературный лексикон в постоктябрьский период — еще со времен Петра Великого в России Рождество и Новый год воспринимались праздниками синонимичными, а книги-подарки, альманахи, издаваемые к Рождеству, часто и назывались «Елка». Последний такой альманах, задуманный М. Горьким под названием «Рождественская звезда», вышел в свет в 1918 г. под названием «Елка», как и множество предшественников этого издания.

Классическим является новогодний рассказ А. П. Гайдара «Чук и Гек»: в нем наличествуют все атрибуты рождественской истории. Так, в канун Нового года спутаны все планы, и семейный праздник может не состояться. Рассказ полон приключений, и чтобы праздник произошел, дети вместе с мамой должны преодолеть огромную дорогу через всю страну из Москвы в далекую снежную сибирскую тайгу, путь к самим себе, чтобы, будучи такими разными, еще крепче полюбить друг друга, стать еще дороже друг для друга. Несмотря на все приключения и опасности, встреча Нового года вдали от дома, в чужом месте, сбывается по законам жанра: вся семья собирается у праздничной елки. Радостно и светло завершается рассказ словами, полными любви и надежды на счастье.

В ключе рождественских сказок написана «Сказка о потерянном времени» **Е. Шварца**, вошедшая в золотой фонд советской детской литературы и породившая множество «школьных сказок» со счастливым концом.

Детская литература 60—90-х гг. XX в. представлена всей палитрой жанров, два из которых, пожалуй, преобладали.

1. Сказочно-фантастическая литература, включающая в себя синтез научной фантастики и фэнтези, умело использующая возможности художественного синтеза.

2. Школьная повесть, строящаяся на разрешении школьных проблем, рассмотренных через конфликт детского я — и коллектива; детского коллектива — и коллектива педагогического; конфликта преимущественно нравственного, где стремление к идеалу входит в противоречие с настоящим положением вещей, при котором взрослые не являются идеалом, примером для подражания, но имитируют

«идеальное».Такая повесть сюжетной основой имеет «детский детектив», приключения, в которых реализуется положительный герой, где в борьбе между «быть» и «казаться» он выбирает «быть», а выбор между духовным и материальным сделан в пользу духовно-нравственного.

Повести **Н. Дубова, Р. Погодина, В. Медведева, А. Алексина, А. Лиханова, В. Железникова** воспитывали и воспитывают молодого человека активным «делателем» жизни по законам добра и справедливости.

ПРИРОДОВЕДЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

Типы научных, научно-художественных и художественных произведений, посвященных природоведению, природоведческая тема выкристаллизовываются из фольклора, из народных сказок, главной оппозицией в которых выступает оппозиция Человек — Природа. По мере освоения человеком неведомой природы появляются сначала синкретические издания, посвященные описанию окружающего мира в той полноте, в какой это возможно. В этом смысле определяющим изданием такого рода можно было бы назвать книгу великого педагога **Яна Амоса Каменского** «Видимый мир в картинках».

Специализация в научном постижении мира приводит и в детской литературе к распространению различного рода книг и жанровых форм, где сочетаются научное знание и художественное описание научных открытий. Такова, в частности, ***природоведческая книга***. В ней взаимно отражено научное и художественное, эвристическое и эстетическое.

Огромную роль в развитии детской природоведческой книги сыграли энциклопедические переводные издания, уже названные выше в главе «Учебная книга». Природоведческая книга приобретает различные формы — от популярного «Детского месяцеслова» (1787) **Ф. Туманского** до, например, «Естественных историй для детей». Уже XIX в., популяризируя естественнонаучные открытия, преподносит детям книги, облекаемые в занимательные и наглядные формы. Метафорическое название «Детский птичник и зверинец» (1821, 1847) или «Зверинец для детей» (1832), «Зверинец для маленьких любителей натуральной истории» (1847), а также иные аналогичные издания (наподобие «Зверинца для юношества») заслуживают комментария. Слово «зверинец» — русский аналог немецкого слова «зоопарк». Примерно до середины XIX в. первое было наиболее распространенным среди синонимов, обозначающих соответствующее реальное жизненное явление. Словесное повествование о животных и птицах дополняло или заменяло знакомство ребенка с ними

в настоящем зверинце. Казалось бы, сугубо научные знания облекаются в других книгах в форму диалога, но в данном случае диалога на научную тему, можно даже сказать, *научного* диалога. Таковы, например, «Инстинкт животных, или Письма двух подруг о натуральной истории и некоторых феноменах природы» (соч. Н. Мердер, 1844). Еще одна литературная форма представлена опять-таки метафорическим названием «Детский минералогический кабинет» (1852).

Впрочем, именно такая книга способствовала развитию и собственно научно-художественной природоведческой книги. Сказка **В. Ф. Одоевского** «Червячок» — прекрасный образец данного рода детских произведений. В доступной для ребенка форме писатель ставит сложнейшие вопросы бытия и смерти, попутно вводя множество конкретных сведений, связанных с обстоятельствами жизни насекомых, и сведений, важных для развития культурного кругозора личности (например, в цитируемом ниже фрагменте — о том, почему Платона изображали иногда с крыльями бабочки).

В сказке дети наблюдают за различными этапами жизни червячка, который в конце концов

«скинул с себя свою узорчатую шубку, примолвив: "Там в ней не будет нужды", — и заснул сном спокойным (т. е. в данном случае смертным сном: именно так это понимают дети. — *И. М.*). Не стало червячка, лишь на листке качались его безжизненный гробок и свернутая в комок шубка.

Но недолго спал червячок! Вдруг он чувствует — забилось в нем новое сердце, маленькие ножки пробились из-под брюшка и на спинке что-то зашевелилось; еще минута — и распалась его могилка. Червячок смотрит: он уже не червяк; ему не надобно ползать по земле и цепляться за листки; развились у него большие, радужные крылья, он жив, свободен; он гордо поднимается на воздух.

Так бывает не с одним червячком, любезные дети. Нередко видите вы, что тот, с которым вы вместе резвились и играли на мягком лугу, завтра лежит бледный, бездыханный; над ним плачут родные, друзья, и он не может им улыбнуться; его кладут в сырую могилку, и вашего друга как не бывало! Но не верьте! Ваш друг не умер; раскрывается его могила — и он, невидимо для нас, в образе светлого ангела возлетает на небо.

Древние заметили это сходство между превращением бабочки и бессмертием человека и потому на своих картинах и статуях изображали человека с бабочкиными крыльями — для того чтобы люди не забывали, что они, проживши свой век, испытав горе и радость, снова, как бабочка, возвратятся в новую жизнь, и что смерть есть только перемена одежды. Так, может быть, встретите вы изображение Платона, мудреца древности, с бабочкиными крыльями; его изображали так, потому что он красноречивее других говорил о бессмертии души и о жизни после смерти».

В названии рассказа неустановленного автора «История несчастий жука и похождений муравья» (1840) как бы предугадываются

будущие произведения многих писателей-натуралистов XX в., начиная с **В. Бианки** и **Е. Чарушина**.

Природоведческая составляющая входит в произведения приключенческого жанра, посвященные открытиям новых земных пространств. Первая половина и середина XIX в. ознаменованы появлением романов **Ф. Купера** и Т. Майн Рида, сыгравших свою роль в формировании природоведческих жанров, травестировавших «взрослую» проблематику и адаптировавших для детей научные знания. Книги **Ж. Бюффона**, переведенные на русский язык, а также книги **А. Брэма, Э. Сэтон-Томпсона** по тематике нередко перекликались с публикациями русских писателей-натуралистов. Не случайно и Брэм и Сэтон-Томпсон издаются у нас по сей день огромными тиражами.

Природоведческая книга в России приобретала все новые тона в связи с происходившим наступлением человеческой цивилизации на мир природы. Так, этнографические изыскания молодого **Михаила Михайловича Пришвина** (1873–1954), предпринятые им совместно с профессором **Ончуковым**, привели писателя к философскому осмыслению жизни человека и его взаимоотношений с природой, отразившемуся во многочисленных произведениях, созданных им специально для детей. Например, в «сказке-были» «Кладовая солнца» Пришвин повествует:

«Блудово *болото*, где и *мы сами* не раз тоже *блуждали*, начиналось, как почти всегда начинается большое болото, непроходимою зарослью ивы, ольхи и других кустарников. *Первый человек* прошел эту *приболотицу* с топором в руке и вырубил проход для *других людей*. Под ногами *человеческими* после осели кочки, и тропа стала канавкой, по которой струилась вода. Дети (т. е. *человеческие* дети, маленькие люди, дорогу для которых подготовили и «первый человек», и другие предки и взрослые.— *И. М.*) без особого *труда* перешли эту приболотицу в предрассветной темноте. И когда кустарники перестали заслонять вид впереди, при первом утреннем свете им открылось *болото*, как *море*. А впрочем, оно же и было, это *Блудово* болото, дном древнего *моря*. И как там, в настоящем море, бывают острова, как в пустынях — оазисы, так и в болотах бывают холмы. У нас в Блудовом болоте эти холмы песчаные, покрытые высоким бором, называются боринами».

Элементарный сюжетный штрих, касающийся простого перехода Митраши и Насти через бывшее болото, получает здесь буквально эсхатологический поворот: в нескольких строках параллельно с развитием сюжета обрисованы многовековая эпопея освоения человеком природного мира и удивительные метаморфозы, происходившие с планетой на протяжении ее истории (осушенное болото — дно бывшего моря). В процитированном отрывке наглядно отразилось натурфилософское мышление Пришвина-писателя.

Из экспедиции с Ончуковым Пришвин «привез» первый свой труд, заставивший заговорить о нем, — книгу «В краю непуганых птиц» (1907), которая была удостоена серебряной медали Императорского географического общества, а сам писатель стал тогда его действительным членом. В 1907 г. Пришвин отправляется в новую экспедицию — на Соловки, в Поморье. В написанной по следам этой экспедиции новой его книге — «За волшебным колобком» сказочный мотив соединяет поэтическое и этнографическое. После второй книги Пришвин близко сходится со многими известными литераторами в Петербурге (М. Горьким, А. Толстым, А. Блоком), а А. М. Ремизова спустя два десятилетия он назовет своим учителем.

В 1908 г. состоялась третья экспедиция писателя-природоведа, на этот раз в Заволжье и в Китеж. В 1909 г. выходит книга «У стен града невидимого», в 1910 г. (после поездки в Среднюю Азию) — «Черный араб» и «Адам и Ева». Мифопоэтические, исторические, духовно-нравственные искания, характерные для «стиля эпохи», находят выход в новых книгах Пришвина. Ответы на многие вопросы, которые он сам задавал себе, «созвучие» собственным мыслям писатель находит в книге А. Ф. Лосева и записывает в дневнике: «Нашел книжку — на поддержку себе: Лосев. Диалектика античного космоса и современная наука», а вскоре открывает для себя и «Биосферу» Вернадского.

В 1931 г. Пришвин отправляется в командировку на Дальний Восток, который давно манил писателя и который он любил по произведениям В. К. Арсеньева (Пришвин знал его лично и встречался в 1928 г.). Результатом трехмесячного пребывания на Дальнем Востоке стала книга «Золотой рог», в которую вошли по существу три самостоятельных произведения: «Дорогие звери», «Олень-цветок», «Голубые песцы». Затем на том же самом материале Пришвин пишет свою знаменитую повесть «Жень-шень», которую называет «роман-сказка» (вышла в 1934 г. с иллюстрациями Вл. Фаворского). В 1935 г. писатель совершает путешествие в «немеряные» леса по бассейну реки Пинеги. Путевой дневник, фотографии, сделанные, как всегда, самим Пришвиным, впоследствии становились частью его художественных произведений, в том числе «Корабельной чащи», написанной в 1953 г., а вышедшей уже после его смерти.

В 1940 г. Пришвин закончил книгу «Лесная капель», а в 1945 г. вышла цитировавшаяся выше «Кладовая солнца».

Пришвинское чувство природы совершенно особенное: «Моя Природа есть поэтическое чувство Друга... друга-человека, составляющего вместе начало общего дела».

Книги, написанные специально для детей («Охотничьи были», циклы «Лисичкин хлеб», «Золотой луг», «Дедушкин валенок» и др.),

не исчерпывают пришвинского творчества, вошедшего в круг детского чтения.

Пожалуй, в качестве своего рода классика русской природоведческой литературы для детей следует назвать **Виталия Валентиновича Бианки** (1894—1959), приобретшего популярность не только в СССР, но и в ряде зарубежных стран. Бианки разработал практически все художественно-литературные жанры, в рамках которых воплощается природоведческая тематика (рассказы, сказки, повести, очерки, «лесная газета» и др.). Познавательное значение произведений писателя трудно переоценить. Вот, например, фрагмент из произведения, созданного, так сказать, ***в жанре календаря природы*** — оно и называется «Синичкин календарь»:

«Зинька была молодая синичка, и своего гнезда у нее не было. Целый день она перелетала с места на место, прыгала по заборам, по ветвям, по крышам, — синицы народ бойкий. А к вечеру присмотрит себе пустое дупло или щелку какую под крышей, забьется туда, распушит попышней свои перышки, — кое-как и переспит ночку.

Но раз — среди зимы — посчастливилось ей найти свободное воробьиное гнездо. Помещалось оно над окном за оконницей. Внутри была целая перина мягкого пуха.

И в первый раз, как вылетела из родного гнезда, Зинька заснула в тепле и покое.

Вдруг ночью ее разбудил сильный шум. Шумели в доме, из окна бил яркий свет. Синичка испугалась, выскочила из гнезда и, уцепившись коготками за раму, заглянула в окно. Там в комнате стояла большая — под самый потолок елка, вся в огнях, и в снегу, и в игрушках. Вокруг нее прыгали и кричали дети».

Бианки обладал особым умением изображать жизнь природы в неотрывной связи с жизнью человека. В данном случае он заставляет читателя посмотреть как бы глазами Зиньки на празднование детьми и взрослыми Нового года:

«Зинька никогда раньше не видела, чтобы люди так вели себя по ночам. Ведь она родилась только прошлым летом и многого еще на свете не знала. Заснула она далеко за полночь, когда люди в доме наконец успокоились и в окне погас свет.

А утром Зиньку разбудил веселый, громкий крик воробьев. Она вылетела из гнезда и спросила их:

— Вы что, воробьи, раскричались? И люди сегодня всю ночь шумели, спать не давали. Что такое случилось?

— Как? — удивились воробьи. — Разве ты не знаешь какой сегодня день? Ведь сегодня Новый год, вот все и радуются — и люди и мы.

— Как это — Новый год? — не поняла синичка.

— Ах ты, желторотая! — зачирикали воробьи. — Да ведь это самый большой праздник в году! Солнце возвращается к нам и начинает свой календарь. Сегодня первый день января.

— А что это «январь», «календарь»?

— Фу, какая ты еще маленькая! — возмутились воробьи. — Календарь — это расписание работы солнышка на весь год. Год состоит из месяцев, и январь — его первый месяц, носик года. За ним идет еще десять месяцев — столько, сколько у людей пальцев на передних лапах: февраль, март, апрель, май, июнь, июль, август, сентябрь, октябрь, ноябрь. А самый последний месяц, двенадцатый, хвостик года — декабрь. Запомнила?

— Не-ет, — сказала синичка. — Где же сразу столько запомнить! «Носик», «десять пальцев» и «хвостик» запомнила. А называются они все уж больно мудрено.

— Слушай меня, — сказал тогда Старый Воробей. — Ты летай себе по садам, полям и лесам, летай да присматривайся, что кругом делается. А как услышишь, что месяц кончается, прилетай ко мне. Я тут живу, на этом доме под крышей. Я буду тебе говорить, как каждый месяц называется. Ты все их по очереди и запомнишь.

— Вот спасибо! — обрадовалась Зинька. — Непременно буду прилетать к тебе каждый месяц. До свиданья!

И она полетела и летала целых тридцать дней, а на тридцать первый вернулась и рассказала Старому Воробью все, что приметила.

И Старый Воробей сказал ей:

— Ну вот, запомни: январь — первый месяц года — начинается с веселой елки у ребят. Солнце с каждым днем понемножечку начинает вставать раньше и ложиться позже. Свету день ото дня прибывает, а мороз все крепчает, небо все в тучах. А когда проглянет солнышко, тебе, синичке, хочется петь. И ты тихонько пробуешь голос: "Зинь-зинь-тю! Зинь-зинь-тю!"»

Так незаметно, пока малыши следят за объяснениями между воробьем и синицей, они осваивают названия месяцев в календаре, учатся понимать птичьи повадки и всякое другое. Многие произведения Бианки миниатюрны, даже афористичны, но при этом тоже чрезвычайно насыщены содержанием. Такова миниатюра-зарисовка «По чужим домам»:

«Кто не сумел или поленился сам себе дом выстроить, устроился в чужом дому.

Кукушки подкинули свои яйца в гнезда трясогузок, зарянок, славок и других маленьких домовитых птичек.

Лесной кулик-черныш отыскал старое воронье гнездо и выводит в нем своих птенцов.

Пескарям очень понравились покинутые хозяевами рачьи норки в песчаном берегу под водой. Рыбки выметали в них свою икру.

А один воробей устроился очень хитро.

Выстроил он себе гнездо под крышей, — мальчишки разорили его.

Выстроил в дупле, — ласка все яйца повытаскала.

Тогда воробей пристроился в громадном гнезде орла. Между толстыми сучьями этого гнезда свободно поместился его маленький домик.

Теперь воробей живет спокойно, никого не боится. Огромный орел и внимания не обращает на такую мелкую птаху. Зато уж ни ласка, ни кошка,

ни ястреб, ни даже мальчишки не разорят воробьиного гнезда: орла-то каждый боится».

С другой стороны, В. Бианки в своем едва ли не самом знаменитом произведении — повести «Мышонок Пик» — не только замечательно художественно воплотил природоведческую тематику, но и создал одну из лучших новейших «робинзонад». Его мышонок Пик терпит кораблекрушение, оказывается на необитаемом острове и проявляет поучительную, прямо-таки человеческую жизнестойкость. При этом он, подобно Робинзону, обустраивает, «цивилизует» свою островную жизнь:

«Пику жилось очень сытно, он с каждым днем полнел. Шерстка на нем лоснилась.

Теперь маленький четырехногий путешественник устроил себе кладовую и собирал в нее запасы на черный день. Он вырыл в земле норку и конец ее расширил. Сюда он таскал зерна, как в погреб. Потом этого ему показалось мало. Он вырыл рядом другой погреб и соединил их подземным ходом».

(Все это вполне соответствует природоведческой реальности и одновременно вольно или невольно поразительно напоминает то, как постепенно цивилизовал свой дикий остров настоящий Робинзон. — *И. М.*) И дальше этот весьма конкретный параллелизм нередко выдерживается:

«Все шли дожди. Земля размякла сверху, трава пожелтела, намокла и поникла. Травяной домик Пика опустился и висел теперь низко над землей. В нем завелась и плесень.

Жить в гнезде стало плохо. Скоро трава совсем полегла на землю, гнездо приметным темным шариком висело на тростнике. Это уже было опасно.

Пик решил перейти жить под землю. Он больше не боялся, что к нему в норку заползет змея или потревожат его непоседливые лягушата: змеи и лягушата давно куда-то исчезли.

Мышонок выбрал себе для норки сухое и укромное местечко под кочкой. Вход в норку Пик устроил с подветренной стороны, чтобы холодный воздух не задувало в его жилище.

От входа шел длинный прямой коридор. Он расширялся в конце в небольшую круглую комнатку. Сюда Пик натаскал сухого мху и травы — устроил себе спальню. В его новой подземной спальне было тепло и уютно. Он прорыл из нее под землей ходы в оба свои погреба, чтобы ему можно было бегать, не выходя наружу.

Когда все было готово, мышонок плотно заткнул травой вход в свой воздушный летний домик и перешел в подземный».

Во время зимней спячки на Пика обрушиваются новые беды, он по льду покидает свой остров, но в конце концов маленький «робинзон» выходит победителем из всех жизненных невзгод и приключений.

Детская литература советского времени вообще дала целый ряд имен талантливейших детских писателей, часто работавших в этом

русле: **Б. Житков, К. Паустовский, Е. Чарушин, И. Акимушкин Ю. Коваль** и др. Среди созданных ими произведений и ***приключенческая повесть***, и ***литературная сказка***, и ***лирическая новелла,*** и даже ***тематическая энциклопедия*** (как у И. Акимушкина) обращаются к разуму и сердцу ребенка, которому предстоит самому жить среди природы и о ней заботиться.

Творчество **Игоря Ивановича Акимушкина** (род. в 1929 г.) — особенно характерное явление. Этот автор родился в Москве, в семье инженера. В 1952 г. Акимушкин окончил биолого-почвенный факультет МГУ. Он ученый, кандидат биологических наук. Но с 1956 г. И. Акимушкин печатается как детский писатель.

Ученый-биолог и педагог обнаруживаются в первых же его природоведческих книгах для детей — «Следы невиданных зверей» (рассказы о природе) и «Тропою легенд: Рассказы о единорогах и василисках...» (обе книги изданы в 1961 г.). Научная тайна сродни тайнам сказок и легенд. Отсылки к именно этим жанрам автор делает уже в названиях книг, но тайна эта разрешима для любознательных и наблюдательных — разрешима не только благодаря волшебному помощнику или какому-нибудь волшебному средству, как в сказках и легендах. Упорству, вниманию и воображению обязаны, как показывает Акимушкин, авторы научных открытий, к которым шли поколения ученых-биологов. Путь великих первооткрывателей можно повторить в наши дни юному следопыту, а «волшебный помощник» все-таки есть: это сам автор занимательных книг о животных.

В книге рассказов-загадок «Кто без крыльев летает?» (1962) Акимушкин проявил себя как достойный преемник художественных традиций В. Бианки. Позже, в 1963 г., И. Акимушкин обращается к жанру ***энциклопедической книги***, в котором проявил себя как новатор и мастер: «Животные морские и речные (Марочная энциклопедия. Вып. 4)»; «Приматы моря». С тех пор в книгах Акимушкина соседствуют и сосуществуют две традиции популяризации естественнонаучных знаний: *художественная* и *энциклопедическая*. Синтез этих традиций явил себя в «Занимательной биологии», вышедшей в 1967 г.

Книги Акимушкина написаны в художественной манере и читаются легко. Хотя в них излагается сложный научный материал, повествование ведется таким образом, что читатель увлеченно следует за авторской мыслью. Его ожидает впереди не цепь последовательных умозаключений автора, а как бы «живой процесс открытия» — сомнения, вопросы, раздумья. Все это позволяет ребенку не только самостоятельно совершать естественнонаучные открытия, но и учит мыслить.

И. Акимушкин часто избирает для повествования такую точку зрения, благодаря которой явления обычной жизни природы, кажущиеся тривиальными, предстают перед читателем как откровения. Таковы его произведения «Трагедия диких животных» (1969), «Первопоселенцы суши» (1972), «С вечера до утра» (1974). Книги эти резко отличаются от многочисленных переводных изданий подобного типа. В произведениях Акимушкина читатель как бы «слышит» живой голос мудрого собеседника, «открывателя» тайн, — и тех, которые окружают нас на земле сегодня, и тех, которые сокрыты под толщей времен («На коне через века», 1981, «Исчезнувший мир», 1982).

На протяжении последних трех десятилетий Акимушкин создал целую серию книг, которые издавались и переиздавались издательством «Малыш». Например, «Разные звери» (1972), «Жил-был ежик» (1986), «Жил-был бобр» (1987). В книгах, адресованных малышам, писатель зачастую использует приемы, характерные для сказки или путешествия — жанров, которые чаще других «портретируются» литературой, адресованной дошкольникам и младшим школьникам, ибо именно они позволяют ребенку в доступной форме овладеть всей совокупностью знаний о мире и изображаемом «герое». У Акимушкина путешествуют и «герой» (ежик), и читатель (невольно «оказавшийся» в бобровом домике другой сказки в тот самый момент, когда родились бобрята). В доходчивой форме автор преподает серьезную науку — зоологию, давая полную характеристику отряда, среды обитания, повадок, но вся эта серьезная информация «спрятана» в историю одного-единственного ежика, описанного тогда, когда он перед рассветом выходит на лесную тропинку. Композиционное кольцо помогает писателю, идущему от частного к общему, вернуть и читателя к первой встрече с ежиком, которого он узнал теперь настолько хорошо, что полюбил и вряд ли сможет разлюбить.

Наконец, И. Акимушкин — автор шеститомного издания «Мир животных», в котором он обобщил колоссальный естественнонаучный материал, построил его описание, следуя современным научным принципам систематизации живого мира Земли, и при этом не утратил несомненных достоинств, которые сообщает его книгам доверительная литературно-художественная манера изложения очень серьезного материала.

«Мир животных» выдержал несколько переизданий, автор совершенствует и дополняет прежние издания. Они прекрасно иллюстрированы и пользуются заслуженной популярностью у детей.

Творчество **Юрия Иосифовича Коваля** (1938—1995) синтетично и шире каких-либо четких жанровых рамок. Его произведения,

которые связаны с природоведческой тематикой, могут одновременно быть отнесены к жанровой линии юмористики и даже лирико-психологической прозы.

Ю. Коваль родился в Москве. В 1955 г. после окончания школы он поступил в МГПИ им. В. И. Ленина на факультет русского языка и литературы. После окончания института в 1960 г. Коваль учительствовал в деревне Емельяново. Работа учителя оказалась для будущего детского писателя стимулом для творчества, а его поэтический дар и талант живописца проявлялись на уроках русского языка и литературы, географии, рисования.

«Я никогда не писал для детей. Но всегда получалось для детей», — говорил Ю. Коваль. Может, именно поэтому ему удалось избежать резонерства и дидактизма. Рассказ «Алый» (1969) сам Коваль считал началом своей писательской жизни.

Как уже отмечалось выше, Коваль был и художником, владевшим разнообразной техникой — от акварелей, графики до масла и керамики.

Слово для Коваля — материал, имеющий свою живописную «фактуру», потому все его истории зримы и «точны» даже в мелочах. Он не просто рассказывает (он мастер сказа), но и живописует.

Событием писательской биографии Ю. Коваля стала повесть «Недопесок», которая вышла впервые в 1975 г. с иллюстрациями Г. Калиновского, которые сам писатель ценил очень высоко. В основу повести положен собственный учительский опыт Коваля и впечатления от посещения зверофермы, на которой работал бригадиром его друг В. Силис. Как и в иных произведениях Коваля, главная сюжетная линия — приключенческая, почти детективная: побег со зверофермы молодого песца, его преследование и поимка (по времени этот сюжет занимает всего несколько дней жизни зверька, а путь его пролегает между зверофермой и недалекой деревней Ковылкино).

В повествовании, кажется, нет ничего фантастического — разве что писательская способность читать мысли на расстоянии, и не только у взрослых и детей, но и у зверей. По существу, два героя главные: *недопесок* Наполеон Третий и *дошкольник* Алеша Серпокрылов. Они выписаны Ковалем как своего рода «двойники». Свидетельство тому — их «созвучные» обозначения и звучные имена. Этим персонажам далеко еще до взрослой жизни, но их мечты совсем взрослые. Недопесок бежит от привычной невольничьей жизни на свободу северных снегов, но свобода — лишь половина его мечтаний, она нужна ему для того, чтобы там, на воле, обзавестись семьей: мечта о любви, а значит, о взаимопонимании, сердечном общении, об узах — лирический стержень произведения.

Урок «природоведческой» живописи-словесности в деревенской школе, когда второклассники под руководством талантливого учителя создают «иллюстрацию» к стихотворению Лермонтова «Сосна», — почти самостоятельная новелла.

В последующие годы Коваль оригинально и плодотворно продолжал разрабатывать малые жанры, прежде всего рассказ и сказку. Почти ежегодно выходили сборники его рассказов, он публиковался в детской периодике, в коллективных сборниках, его активно переводили. Наиболее значительные из этих изданий —«Стеклянный пруд» (1978), «Тигренок на подсолнухе» (1978), «Картофельная собака» (1979), «Заячьи тропы» (1980), «Белозубка» (1982), «Журавли» (1983).

ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Генетически приключенческая литература восходит ко многим явлениям словесности, в частности к фольклорному жанру волшебной сказки, к авантюрной повести, ибо также имеет своей основой динамичный, непредсказуемый, полный загадок и парадоксов сюжет. Произведения приключенческой литературы всегда относятся к числу наиболее любимых детьми вне зависимости от того, создавались они специально для ребенка или же постепенно вошли в круг детского и юношеского чтения, поскольку отвечали психологическим особенностям данных возрастных категорий, нравственно-эстетическим и познавательным потребностям подрастающего поколения.

Приключенческие жанры в чистом их виде складываются в литературе сравнительно поздно. Однако их черты издавна входят обязательной составляющей в произведения, где, например, главным, жанрообразующим началом выступает *исторический* компонент. Так, ***Жития святых*** непременно повествуют о выглядящих почти невероятными поворотах судьбы героя, о ситуациях «выбора» персонажа между жизнью и смертью, об отважном преодолении им своих человеческих слабостей, о победе над ними в самых «безвыходных» для него коллизиях. В подтверждение можно сослаться на **Житие Преподобного Сергия Радонежского, Житие Александра Невского** и др.

Так, в Житии Александра Невского повествуется о выглядящем фантастическим эпизоде накануне Невской битвы со шведскими крестоносцами. «Старейшина земли Ижорской» Пелгуй разведал силу шведского войска:

«Разведав о силе войска, он пошел навстречу князю Александру, чтобы рассказать князю о станах их и об укреплениях. Когда стоял Пелгуй на берегу моря и стерег оба пути, он не спал всю ночь. И когда же начало восходить солнце, он услышал на море страшный шум и увидел ладью, плывущую по морю, а посередине ладьи — святых мучеников Бориса и Глеба, стоящих в одеждах багряных и держащих руки на плечах друг друга. А гребцы сидели, словно окутаны облаком. И сказал Борис: "Брат Глеб, вели грести, да поможем

сроднику своему Александру". Увидев такое видение и услышав слова мученика, стоял Пелгуй, потрясенный, пока ладья не скрылась с глаз его.

Вскоре после этого приехал князь Александр, Пелгуй же глянул радостно на князя Александра и поведал ему одному о видении. Князь же ему сказал: "Об этом не рассказывай никому".

После того решился напасть на них в шестом часу дня. Была сеча великая с латинянами, и перебил их бесчисленное множество, и самому королю возложил печать на лицо острым своим копьем».

Приключение в данном случае — результат испытания Александра высшими силами, определяющими его путь к святости. Разумеется, в художественно-приключенческом произведении подобное мистическое добавление к развитию сюжета имело бы иную функцию, чем в житийном жанре. Но литература так или иначе охотно перенимает подобные детали, используя их в своих собственных целях.

Другой источник собственно приключенческой литературы содержится в произведениях жанра ***путешествий***, в России заявившего о себе особенно интенсивно в XVIII в.

Особую роль в развитии европейских приключенческих жанров сыграли некоторые литературные произведения, подобные «Робинзону Крузо» **Д. Дефо**, ставшего «моделью» для целого ряда позднейших «робинзонад», на разные лады варьировавших приключения героя книги Дефо. С другой стороны, мощный импульс для развития приключенческой литературы на протяжении веков давали великие географические открытия, широко и разнообразно преломившиеся в мировой романистике.

Войны, их событийные перипетии также всегда были источником приключенческих сюжетов. В России XIX в. таким источником послужила прежде всего Отечественная война 1812 года с Наполеоном. Произведения на ее тему пользовались у читателей постоянной популярностью. Не обращаясь в данном случае к именам и произведениям известных и сегодня писателей, приведем такой «забытый», но показательный пример. «Серый армяк» **В. В. Львова** (роль которого в русской литературе XIX в. весьма скромна) — приключенческая повесть о войне 1812 года — выдержал десять изданий (с 1836 по 1907 г.).

Приключенческие жанры самым непосредственным образом связаны с жанрами ***фантастики*** и ***детектива***. В первом отражаются труднопостижимые обстоятельства, в которые попадает герой, во втором проявляет себя «закрученный сюжет», который все-таки можно представить реально.

Черты названных жанров, как они контурно обозначились еще в конце XVIII—XIX вв. в основном сохраняются и сегодня. Это:

1. Вышеупомянутая робинзонада, обязательные составляющие которой «путешествие», «крушение надежд», «кораблекрушение», открытие ранее неведомой земли, обретение себя самого, личностное самоутверждение после прохождения героя через многочисленные экстремальные и экзистенциальные ситуации.

Сам же «Робинзон Крузо», давший на многие века такой мощный импульс «робинзонадам», а если быть до конца точным, то «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего двадцать восемь лет в полном одиночестве на необитаемом острове у берегов Америки, близ устья реки Ориноко, куда он был выброшен кораблекрушением, во время которого весь экипаж корабля, кроме него, погиб, с изложением его неожиданного освобождения пиратами, написанные им самим», — вышел в 1719 г. и впервые увидел свет в России в 1762 г. в сокращенном переводе Якова Трусова (первый полный перевод осуществлен в 1843 г. А. Красовским). Лев Толстой, считавший этот роман едва ли не самой педагогической книгой, в 1862 г. адаптировал его для школьников Яснополянской школы. Один из лучших детских «Робинзонов» — «Робинзон», пересказанный К. И. Чуковским.

2. Морские приключения, о которых писали многие знаменитые авторы, начиная от **Вальтера Скотта, Фенимора Купера, капитана Марриета, Жюля Верна, Луи Жаколио, Эмилио Сальгари** и других (а у нас от неведомого автора «Гистории о российском матросе Василии Кариотском»), **А. Бестужева-Марлинского, Константина Станюковича** до **Леонида Соболева**, автора романа «Наследник из Калькутты» **Роберта Штильмарка, Валентина Пикуля** и других писателей XX в.

3. Приключения «сухопутные» — путешествия в таинственные страны, дремучие леса, безлюдные пустыни и т. п. Тридцатые—сороковые годы XIX в. в России были ознаменованы появлением приключенческих романов Фенимора Купера, творчество которого ценили М. Ю. Лермонтов и В. Г. Белинский; в 50—60-е гг. выходят в свет приключенческие романы **Томаса Майн Рида**, а его «Всадник без головы» (1865) в 1868 г. был переведен на русский язык и приобрел особую популярность у детей в России. И сегодня в активе детского чтения и другие романы Майн Рида. Сюда же относятся проза **Г. Эмара**, часть произведений **Жюля Верна** и многих других писателей на Западе, а у нас произведения **В. Арсеньева**, некоторые романы и повести **И. Ефремова** и др.

4. Существует мощное «приключенческое» ответвление и в исторической романистике. Это произведения **В. Скотта, А. Дюма, Понсон дю Террайля**, у нас же **М. Загоскина, Вс. Соловьева, Д. Мордовцева** и ряда других писателей XIX в., а в XX в. —

Л. Чарской, Л. Пантелеева, А. Рыбакова, Л. Кассиля, С. Алексеева, В. Катаева, отчасти **В. Пикуля** и др.

Следует добавить, что приключенческое, авантюрное начало часто является доминантой в социально-психологической прозе Л. Пантелеева, Б. Житкова, А. Гайдара, даже в так называемой школьной прозе.

Собственно *детские* приключения, игры в путешествия, в пиратов, разбойников и т. п. описаны американским писателем **Марком Твеном** в «Приключениях Тома Сойера» (1876). Это произведение — мировая детская классика. Оно отличается удивительно глубоким и точным проникновением в психологию увлеченных игрой подростков:

«Около полуночи Том явился с вареным окороком и еще кое-какой провизией и притаился в густой заросли на невысокой круче у самого берега. С кручи было видно то место, где они должны были встретиться. Было тихо, сияли звезды. Могучая река покоилась внизу, как спящий океан. Том прислушался — ни звука. Тогда он тихо, протяжно свистнул. Снизу донесся ответный свист. Том свистнул еще два раза, и ему снова ответили. Потом чей-то приглушенный голос спросил:

— Кто идет?

— Том Сойер, Черный Мститель Испанских морей. Назовите ваши имена!

— Гек Финн, Кровавая Рука, и Джо Гарпер, Гроза Океанов.

Эти прозвища Том позаимствовал из своих излюбленных книг.

— Ладно. Скажите пароль!

В ночной тишине два хриплых голоса одновременно произнесли одно и то же ужасное слово:

— "К р о в ь"!

Том швырнул сверху свой окорок и сам скатился вслед за ним, разодрав и кожу и одежду. С кручи можно была спуститься по отличной, очень удобной тропинке, бегущей вдоль берега, но она, к сожалению, была лишена тех опасностей, которые так ценят пираты. Гроза Океанов раздобыл огромный кусок свиной грудинки и еле дотащил его до места. Финн Кровавая Рука стянул где-то сковороду и целую пачку полусырых табачных листьев, а также несколько стеблей маиса, чтобы заменить ими трубки, хотя, кроме него, ни один из пиратов не курил и не жевал табаку. Черный Мститель Испанских морей объявил, что нечего и думать пускаться в путь без огня. Это была благоразумная мысль: спички в таких отдаленных местах были в те времена еще мало известны. В ста шагах выше по течению мальчики увидели костер, догорающий на большом плоту, подкрались к нему и стащили головню. Из этого они устроили целое приключение: поминутно «цыкали» друг на друга и прикладывали пальцы к губам, призывая к безмолвию, хватались руками за воображаемые рукоятки кинжалов и зловещим шепотом приказывали, если только «враг» шевельнется, «всадить ему нож по самую рукоятку», потому что «мертвый не выдаст». Мальчуганы отлично знали, что плотовщики ушли в город и либо шатаются по лавкам, либо пьянствуют, — все же им не было бы никакого

оправдания, если бы они вели себя не так, как полагается заправским пиратам.

Затем они двинулись в путь. Том командовал. Гек работал кормовым веслом, Джо — носовым. Том стоял на середине корабля. Мрачно нахмурив брови, скрестив руки на груди, он командовал негромким, суровым шепотом:

— Круче к ветру!.. Уваливай под ветер!

— Есть, сэр!

— Так держать!

— Есть, сэр!

— Держи на румб!

— Есть держать на румб, сэр!

Так как мальчики ровно и спокойно гребли к середине реки, все эти приказания отдавались «для виду» и ничего, собственно, не означали».

Спокойный авторский комментарий к происходящему постоянно «подновляет» в сознании читателя ощущение двойственности того, что разворачивается на страницах книги. Мальчики искренне живут в том мире, который создало их воображение: они доходят в своей игре до самозабвения. Ночные события представлены одновременно так, как их переживают дети, и так, как они выглядят в реальном мире взрослых:

«Плот миновал середину реки, мальчики направили его по течению и положили весла. Уровень воды в реке был невысок, так что течение оказалось не особенно сильное: две или три мили в час. Минут сорок мальчики плыли в глубоком молчании. Как раз в это время они проходили мимо своего городка, который был теперь так далеко. Городок мирно спал. Только по двум-трем мерцающим огонькам можно было угадать, где он лежит — над широким туманным простором воды, усеянной алмазами звезд. Спящим жителям и в голову не приходило, какое великое событие совершается в эту минуту. Черный Мститель Испанских морей все еще стоял неподвижно, скрестив на груди руки и «глядя в последний раз» на то место, где некогда он знал столько радостей, а потом изведал столько мук. Ему страшно хотелось, чтобы *она* увидела, как он несется по бурным волнам и безбоязненно глядит в лицо смерти, идя навстречу гибели с мрачной улыбкой».

А вот уже не мальчишеская игра в пиратов, а настоящая пиратская история. Новый импульс приключенческому жанру в Европе и в России дало появление романа «Остров сокровищ» **Роберта Льюиса Стивенсона** в 1883 г. (всего через несколько лет после выхода в свет «Приключений Тома Сойера»). Как по-иному выглядят «взаправдашние» пираты!

«— Вот наши условия, — сказал наконец Сильвер. — Вы нам даете карту, чтобы мы могли найти сокровища, вы перестаете подстреливать несчастных моряков и разбивать им головы, когда они спят. Если вы согласны на это, мы предлагаем вам на выбор два выхода. Выход первый: погрузив сокровища, мы позволяем вам вернуться на корабль, и я даю вам честное слово, что высажу вас где-нибудь на берег в целости. Если первый выход вам не нравится, так как многие мои матросы издавна точат на вас зубы, вот вам второй: мы оставим

вас здесь, на острове. Провизию мы поделим с вами поровну, и я обещаю послать за вами первый же встречный корабль. Советую вам принять эти условия. Лучших условий вам не добиться. Надеюсь, — тут он возвысил голос, — все ваши люди тут в доме слышат мои слова, ибо сказанное одному — сказано для всех.

Капитан Смоллетт поднялся и вытряхнул пепел из своей трубки в ладонь левой руки.

— И это все? — спросил он.

— Это мое последнее слово, клянусь громом! — ответил Джон. — Если вы откажетесь, вместо меня будут говорить наши ружья.

— Отлично, — сказал капитан. — А теперь послушайте меня. Если вы все придете ко мне сюда безоружные поодиночке, я обязуюсь заковать вас в кандалы, отвезти в Англию и предать справедливому суду. Но если вы не явитесь, то помните, что зовут меня Александр Смоллетт, что я стою под этим флагом и что я всех отправлю к дьяволу. Сокровищ вам не найти. Уплыть на корабле вам не удастся: никто из вас не умеет управлять кораблем. Сражаться вы тоже не мастера: против одного Грея было пятеро ваших, и он ушел от всех. Вы крепко сели на мель, капитан Сильвер, и не скоро сойдете с нее. Это последнее доброе слово, которое вы слышите от меня. А при следующей встрече я всажу пулю вам в спину. Убирайтесь же, любезный! Поторапливайтесь!»

Такие сюжеты педагогически ценны, в частности, именно тем, что выводят сознание взрослеющих подростков из игровой атмосферы, побуждая читателя понять разницу между игрой и реальностью, увлекательной игрой в пиратов и разбойников и страшной зверской сущностью настоящих бандитов и пиратов, в которых на самом деле нет ничего привлекательного:

«Глаза Сильвера вспыхнули яростью. Он вытряхнул огонь из своей трубки.

— Дайте мне руку, чтобы я мог подняться! — крикнул он.

— Не дам, — сказал капитан.

— Кто даст мне руку? — проревел Сильвер.

Никто из нас не двинулся. Отвратительно ругаясь, Сильвер прополз до крыльца, ухватился за него, и только тут ему удалось подняться. Он плюнул в источник.

— Вы для меня вот как этот плевок! — крикнул он. — Через час я подогрею ваш старый блокгауз, как бочку рома. Смейтесь, разрази вас гром, смейтесь! Через час вы будете смеяться по-иному. А те из вас, кто останется в живых, позавидуют мертвым!»

Советский писатель **Роберт Штильмарк** создал великолепную стилизацию пиратских романов — знаменитого «Наследника из Калькутты». Это книга и для детей-подростков, и для юношества, и даже для взрослого читателя. Для первых в нем множество самых захватывающих сражений:

«Но когда Грелли, Рыжий Пью и Джекоб Скелет ударами топоров высадили дверь нижней каюты, из глубины ее грянул пистолетный выстрел. Пуля, оцарапав плечо Грелли, угодила в грудь Джекобу Скелету. Загораживая вход, он ничком свалился внутрь каюты.

Грелли выстрелил из двух пистолетов сразу и, переступив через труп, бросился в глубину каюты, наполнившейся едким пороховым дымом.

Навстречу пирату шагнул небольшого роста старик в завитом парике и старомодном камзоле с кружевным жабо и широкими брабантскими манжетами. Старик отбросил дымящийся пистолет и, выхватив из ножен шпагу, направил ее в грудь пирату. Грелли был бы неминуемо проколот насквозь, если бы Рыжий Пью с порога каюты не разрядил своего тяжелого пистолета в голову старика. Старый джентльмен рухнул на пол. Подхватив его шпагу, Грелли отдернул ею парчовую занавеску, отделявшую заднюю часть каюты, и... замер в изумлении: на кружевном покрывале постели лежала без чувств красивая молодая девушка. Преграждая доступ к ее ложу, у постели стоял высокий молодой человек с орлиным носом и короткими бачками у висков. Он спокойно поднял пистолет и спустил курок, но выстрела не последовало. Оружие дало осечку, и это снова спасло Грелли жизнь.

Ударом шпаги Грелли пронзил молодому джентльмену плечо. Тот, отступив на шаг, сохранил равновесие и, схватив отказавший пистолет за ствол, нанес пирату сильный удар рукоятью по голове. Грелли пошатнулся и упал на руки подоспевшим ему на помощь разбойникам «Черной стрелы».

— Ради бога, прекратите сопротивление, мистер Райленд, — раздался голос, исходивший, казалось, из-под кровати. И действительно, под складками полога, у ног высокого защитника юной леди, показалась голова пожилого лысого толстяка, нашедшего прибежище под кроватью, к великому удивлению не только пиратов, но и самого молодого джентльмена. — Умоляю вас, прекратите бесполезное сражение, дражайший сэр Фредрик!

— Ваше поведение недостойно джентльмена, мистер Томас Мортон! — гневно крикнул молодой человек, названный сэром Фредриком Райлендом.

Из плеча его сочилась кровь, но он выхватил шпагу и бросился на пиратов».

Книга Р. Штильмарка была им написана, как известно, в условиях тюремного заключения, которое писатель отбывал по ложному обвинению. Вероятно, с этим связано присутствие в ней другой мощной линии, прямо с «пиратской» приключенческой тематикой не соприкасающейся, — это обретение *свободы*, построение на далеком острове утопического свободного общества. Данную линию по-настоящему осмыслить и оценить призвана уже другая возрастная категория читателей.

А вот первый роман «Зверобой, или Первая тропа войны» из популярнейшего и сегодня у русских подростков цикла Ф. Купера о Кожаном Чулке, охотнике из лесных дебрей Северной Америки. Это книга, вместе с которой более чем за столетие выросло великое множество юных читателей. Для подростков и юношей XIX в. изображаемые события были хронологически, «дистанционно» недалеки, и немало гимназистов пробовало, как известно, убежать из дому в страну индейцев. Для ребят XX в. изображаемое Купером уже подернуто пеленой «старины», но по-прежнему и познавательно, и интересно.

Старый пират Томас Хови под именем Хаттера скрывается в лесах Канады. Там он построил посреди одного из великих озер удивительный дом на сваях («замок»), а передвигается по озеру в таком же удивительном плавучем доме («ковчеге»). Здесь начинаются приключения любимого вот уже на протяжении более полутора столетий героя подростков — Зверобоя (Следопыт, Соколиный Глаз, Кожаный Чулок) Натаниэля Бампо. Он еще совсем молод, но уже проявляет себя как великий воин:

«В глазах гурона засверкала ярость, напоминавшая о хищном звере, имя которого он носил.

— Собака бледнолицый! — воскликнул он по-ирокезски. — Ступай выть с дворняжками твоей породы на ваших пустых охотничьих угодьях!

Эти злобные слова сопровождались действием. Он еще не кончил говорить, когда рука его поднялась и томагавк просвистел в воздухе. Если бы громкий голос индейца не привлек внимания Зверобоя, это мгновение, вероятно, было бы последним в жизни нашего героя. Пантера метнул опасное оружие с таким проворством и такой смертоносной меткостью, что непременно раскроил бы череп пленнику. К счастью, Зверобой вовремя протянул руку и так же проворно ухватил топор за рукоятку. Томагавк летел с такой силой, что, когда Зверобой перехватил его, рука невольно приняла положение, необходимое для ответного удара. Трудно сказать, что сыграло главную роль: быть может, почувствовав в своих руках оружие, охотник поддался жажде мести, а может быть, внезапная вспышка досады превозмогла его обычное хладнокровие и выдержку. Как бы там ни было, глаза его засверкали, на щеках проступили красные пятна, и, собрав все свои силы, Зверобой метнул томагавк в своего врага. Удар этот был нанесен так неожиданно, что Пантера не успел ни поднять руку, ни отвести голову в сторону: маленький острый топор поразил его прямо между глазами и буквально раскроил ему голову. Силач рванулся вперед, подобно раненой змее, бросившейся на врага, и в предсмертных судорогах вытянулся во весь рост на середине лужайки. Все устремились, чтобы поднять его, забыв на минуту о пленнике. Решив сделать последнюю отчаянную попытку спасти свою жизнь, Зверобой пустился бежать с быстротой оленя. Тотчас же орда — молодые и старые, женщины и дети, — оставив безжизненное тело Пантеры, с тревожным воем устремилась в погоню за бледнолицым».

В куперовских сюжетах всегда много напряженной динамики. Его героям обычно предстоит пробираться по непроходимым лесам незамеченными мимо опасного и зоркого врага, уходить от погони и побеждать. Неожиданные повороты и разрешения таких его сюжетов кинематографически зримы; повествование красочно и интригующе увлекательно:

«Зверобой бросился бежать на юг. Часовые стояли немного поодаль от чащи, и, прежде чем до них донеслись тревожные сигналы, он успел скрыться в густом кустарнике. Однако бежать в зарослях было совершенно невозможно, и Зверобою на протяжении сорока или пятидесяти ярдов пришлось брести по воде, которая доходила ему до колен и была для него таким же препятствием, как и для преследователей. Заметив наконец удобное место, он пробрался сквозь линию кустов и углубился в лес.

В Зверобоя стреляли несколько раз, когда он шел по воде; когда же он показался на опушке леса, выстрелы участились. Но в лагере царил страшный переполох, ирокезы в общей сумятице палили из ружей, не успев прицелиться, и Зверобою удалось ускользнуть невредимым. Пули свистели над его головой, сбивали ветки совсем рядом с ним, и все же ни одна пуля не задела даже его одежды. Проволочка, вызванная этими бестолковыми попытками, оказала большую услугу Зверобою: прежде чем среди преследователей установился порядок, он успел обогнать на сотню ярдов даже тех, кто бежал впереди. Тяжелое оружие затрудняло погоню за охотником. Наспех выстрелив, в надежде случайно ранить пленника, лучшие индейские бегуны отбросили ружья в сторону и приказали женщинам и мальчикам поднять их скорее и зарядить снова».

Автор не торопится завершить очередное опасное приключение героя. Напротив, он изобретает все новые и новые сложности на его пути, держа читателя во все большем напряжении — как того и требует приключенческий жанр:

«В тех местах, где подъем был особенно крутой, охотник переходил даже на мелкую рысь или на быстрый шаг. Сзади выли и скакали гуроны, но он не обращал на них внимания, хорошо зная, что им также предстоит одолеть те же препятствия, прежде чем они взберутся наверх. До вершины первого холма было уже совсем недалеко, и по общему строению почвы Зверобой понял, что придется спуститься в глубокий овраг, за которым лежало подножие второго холма. Смело поднявшись на вершину, он жадно огляделся по сторонам, отыскивая, где бы укрыться. Почва на гребне холма была совершенно ровная, но перед ним лежало упавшее дерево, а утопающий, как говорится, хватается за соломинку. Дерево свалилось параллельно оврагу по ту сторону вершины, где уже начинался спуск. Забиться под него, тесно прижавшись к стволу, было делом одного мгновения. Однако, прежде чем спрятаться от своих преследователей, Зверобой выпрямился во весь рост и издал торжествующий клич, как бы радуясь предстоящему спуску. В следующую секунду он скрылся под деревом. <...>

Вскоре послышались шаги гуронов, поднимавшихся по противоположному склону, а угрожающие крики возвестили затем об их приближении. Достигнув вершины, передовые испустили громкий вопль, потом, опасаясь, как бы враг не убежал, они один за другим стали перепрыгивать через упавшее дерево и помчались вниз по склону, надеясь, что успеют заметить беглеца прежде, чем он доберется до дна оврага. Так они следовали друг за другом, и Натти временами казалось, что уже все гуроны пробежали вперед. Однако тут же появлялись другие, и он насчитал не менее сорока человек, перепрыгнувших через дерево».

Читатель, вместе со Зверобоем, переживающий все перипетии этого преследования, надеется, что удачной военной хитростью, придуманной с деревом, все и кончится, — герой спасется и уйдет от погони. Но Купер продолжает усложнять ситуацию:

«Теперь Зверобой задумал другой, уже совершенно безумный по своей смелости план. Отбросив мысль найти спасение в лесной чаще, он кратчайшим путем кинулся к тому месту, где стояла пирога».

Трудно удивляться тому, что такие четко и мастерски описываемые приключения переживаются юным читателем до глубины души.

Романтик Фенимор Купер, как известно, изрядно забыт на родине. Но благодаря талантливым переводчикам и какому-то сходству ментальности его героев с мировидением русских читателей он, подобно имеющему в Америке сходную судьбу Джеку Лондону, широко известен в нашей стране.

Русская литература не создала острого «приключенческого» аналога образу Зверобоя. Однако в начале XX в. известный путешественник и писатель В. Арсеньев рассказал в двух книгах о дальневосточном охотнике-гольде Дерсу Узала (который, может быть, уступал Натаниэлю Бампо в бурной динамичности, но зато был реально существовавшим человеком, а не выдуманным писателем персонажем).

Владимир Клавдиевич Арсеньев (1872—1930) родился в Петербурге, в семье железнодорожного кассира. Он окончил экстерном среднее учебное заведение, затем учился в пехотном юнкерском училище. Окончив его в 1896 г., три года служил в Польше, затем был переведен в 8-й Восточно-Сибирский линейный батальон, квартировавший во Владивостоке. Будучи офицером, военным топографом, именно «по долгу службы» Арсеньев составляет описание Дальнего Востока и ведет дневник. Экспедиции, имевшие военно-стратегические и научные цели, впоследствии стали источником книг, написанных им для юношества.

Исследование гор Сихотэ-Алиня в 1906—1910 гг. легло в основу двух вышеупомянутых книг — «По Уссурийскому краю» (1921) и «Дерсу Узала» (1923). Накопленный материал лежал под спудом более десятилетия, в черновом варианте рукописи были готовы к 1917 г. и «ходили по рукам».

В авторском предисловии к изданию 1930 г. книги «По Уссурийскому краю» В. Арсеньев писал, что книга его — «географическое описание пройденных маршрутов и путевой дневник». Однако, поставив в центр своего повествования гольда Дерсу Узала, которого автор встретил в 1902 г., он вольно или невольно делает свое произведение одновременно настоящим романом с характерным для этого жанра сюжетом, конфликтом и развязкой. Документальность повествования ничуть не заслоняет высочайшей художественной правды и философской глубины, которой дышит буквально каждая страница романа. Получалось, что документальное смогло выразить насущные проблемы века: конфликт человека, живущего в мире и согласии с природой и самим собой, — с городом и его иссушающим

душу укладом. В книгах о Дерсу Узала сталкиваются Природа и Цивилизация, а полем их битвы предстает человеческая душа.

Замечателен и созданный В. Арсеньевым образ рассказчика, повествователя, сочетающего в себе дар ученого, художника, психолога. А. М. Горький в письме к Арсеньеву говорил, что писателю «удалось объединить в себе Брэма и Фенимора Купера».

«По Уссурийскому краю» и «Дерсу Узала» представляют собой дилогию, в которой в равной мере значительны и художественные описания природы, и научное описание флоры, фауны, рельефа, и подробности быта и нравов народностей, которые населяют Дальний Восток, и рассказ о гольде, его судьбе, своеобразном философском отношении к людям и природе. Это по-своему уникальное в мировой литературе произведение.

В 1937 г. вышла из печати книга Арсеньева «В горах Сихотэ-Алиня», а позже и другие, однако дилогия о Дерсу Узала — наиболее популярное произведение, которое переиздается и расходится большими тиражами и сегодня, а это, несомненно, свидетельство неиссякаемой новизны, заключенной в нем.

Вот фрагмент из романа:

«Вдруг лошади подняли головы и насторожили уши, потом они успокоились и опять стали дремать. <...>

— Это, вероятно, медведь, — сказал Олентьев и стал заряжать винтовку.

— Стреляй не надо! Моя люди!.. — послышался из темноты голос, и через несколько минут к нашему огню подошел человек.

Одет он был в куртку из выделанной оленьей кожи и такие же штаны. На голове у него была какая-то повязка, на ногах унты, за спиной большая котомка, а в руках сошки и старая длинная берданка.

— Здравствуй, капитан, — сказал пришедший, обратясь ко мне.

Затем он поставил к дереву свою винтовку, снял со спины котомку и, обтерев потное лицо рукавом рубашки, подсел к огню. Теперь я мог хорошо его рассмотреть. На вид ему было лет сорок пять. Это был человек невысокого роста, коренастый и, видимо, обладавший достаточной физической силой. Грудь у него была выпуклая, руки — крепкие, мускулистые, ноги немного кривые. Загорелое лицо его было типично для туземцев: выдающиеся скулы, маленький нос, глаза с монгольской складкой век и широкий рот с крепкими зубами. Небольшие русые усы окаймляли его верхнюю губу и рыжеватая бородка украшала подбородок. Но всего замечательнее были его глаза. Темно-серые, а не карие, они смотрели спокойно и немного наивно. В них сквозили решительность, прямота характера и добродушие. <...>

Пока он ел, я продолжал его рассматривать. У его пояса висел охотничий нож. Очевидно, это был охотник. Руки его были загрубелые, исцарапанные. Такие же, но еще более глубокие царапины лежали на лице: одна на лбу, а другая на щеке около уха. Незнакомец снял повязку, и я увидел, что голова его покрыта густыми русыми волосами; они росли в беспорядке и свешивались по сторонам длинными прядями.

Наш гость был из молчаливых. Наконец Олентьев не выдержал и спросил пришельца прямо:

— Ты кто будешь?

— Моя гольд, — ответил он коротко.

— Ты, должно быть, охотник? — спросил я его опять.

— Да, — отвечал он. — Моя постоянно охота ходи, другой работы нету, рыба лови понимай тоже нету, только один охота понимай.

— А где ты живешь? — продолжал допрашивать его Олентьев.

— Моя дома нету. Моя постоянно сопка живи. Огонь клади, палатка делай — спи. Постоянно охота ходи, как дома живи?

Потом он рассказал, что сегодня охотился за изюбрами, ранил одну матку, но слабо. Идя по подранку, он наткнулся на наши следы. Они завели его в овраг. Когда стемнело, он увидел огонь и пошел прямо на него.

— Моя тихонько ходи, — говорил он. — Думай, какой люди далеко сопках ходи? Посмотри — капитан есть, казак есть. Моя тогда прямо ходи.

— Тебя как зовут? — спросил я незнакомца.

— Дерсу Узала, — отвечал он.

Меня заинтересовал этот человек. Что-то в нем было особенное, оригинальное. Говорил он просто, тихо, держал себя скромно, не заискивающе. Мы разговорились. Он долго рассказывал мне про свою жизнь, и чем больше он говорил, тем становился симпатичнее. Я видел перед собой первобытного охотника, который всю свою жизнь прожил в тайге и чужд был тех пороков, которые вместе с собой несет городская цивилизация».

В. К. Арсеньев в заключительных строках вербально «оформляет» проблему, над которой предстоит размышлять человеку XX в., хотя нравственно-философский ее аспект особенно активно прорабатывался литературой рубежа XIX—XX вв. Это глобальная проблема взаимоотношений Природы во всем ее многообразии и одновременно Единстве и — Цивилизации, технического прогресса, машинного агрессивного наступления ее на таинственный мир, ответа на многие загадки которого человек пока еще не нашел.

С другой стороны, жанровая приключенческая составляющая присутствует во множестве произведений для детей и юношества на историческую тему. В автобиографической повести **В. П. Катаева** «Белеет парус одинокий» приключенческая линия, которая перекликается с основной линией в «Приключениях Тома Сойера» Марка Твена, является сюжетообразующей. Повесть В. П. Катаева «Сын полка», получившая в 1945 г. Государственную премию, — одновременно и описание детства, и приключения, закаляющие маленького героя Ваню Солнцева, превращающие его из сироты и жертвы в настоящего защитника Отечества. Приключенческая линия в произведениях о детях на войне способствует формированию внутренней формы произведения.

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ В ДЕТСКОМ И ЮНОШЕСКОМ ЧТЕНИИ

Фантастика как составляющая художественной словесности со всей очевидностью берет начало в фольклоре, в мифе, в народной сказке, особенно в волшебной сказке. «Что такое фантастическое? — писал в 1890 г. И. Анненский. — Вымышленное, чего не бывает и не может быть»[1]. И это справедливо тем более, что указывает на саму основу явления, на суть «внутренней художественно-смысловой структуры фантастического образа», коим является «неразрывное противоречие возможного и невозможного»[2].

Анализируя различные варианты классификации фантастики, Е. М. Неелов выдвигает такое, предполагающее «несколько уровней невозможного» подразделение:

1) принципиальная (абстрактная) невозможность;
2) реальная невозможность;
3) техническая нереализуемость;
4) практическая нецелесообразность[3].

Понятно, что первые два уровня указывают на волшебное, а фантастика на основе второго, третьего и четвертого уровней — на собственно фантастическое. Таким образом, второй уровень является переходным между волшебным и фантастическим, а четвертый — это уровень, где невозможное переходит в возможное и соответственно фантастика переходит в нефантастику[4].

Соотношение между волшебным и собственно фантастическим постоянно меняется. С течением времени границы фантастики расширяются. Позитивистское мировúдение лишает человека обязательной составляющей волшебного — веры в чудо, заменяя ее верой в неограниченные возможности науки. Фантастика в литературе начинает

---

[1] *Анненский И.* Книги отражений. — М., 1979. — С. 207.

[2] Краткая литературная энциклопедия. — М., 1972. — Т. 7. — С. 889.

[3] См. в кн.: *Неелов Е. М.* Волшебно-сказочные корни научной фантастики. — Л., 1986. — С. 33.

[4] Подробнее см. в кн.: *Неелов Е. М.* Указ. соч. — С. 33 и далее.

теснить сказку. Подъем религиозного сознания умаляет долю фантастического, равно как «идеализация» сознания в рубежные эпохи вносит свои изменения. Такая картина наблюдалась в серебряный век, примерно такова же сегодняшняя эпоха. А. М. Горький писал: «Уже скучно слушать о «ковре-самолете», когда в небе гудит аэроплан, и «сапоги-скороходы» не могут удивить, так как не удивит ни плавание «Наутилуса» под водой, ни «Путешествие на луну», — дети знают, видят, что вся фантастика сказок воплощена отцами в действительность...»[1]. Впрочем, устами Горького говорит целая эпоха, провозгласившая, что пришедшие в мир «рождены, чтоб сказку сделать былью». Утилитарно-прагматический пафос жизнестроительства налицо, но Горький как великий художник и великий читатель понимал, что «фантастику сказок» нельзя свести к технической стороне описываемых явлений; они (сказки) давно бы исчезли из народной памяти, как утратилась бы потребность и в литературной сказке, если бы в них не говорила сама душа народа. В фантастическом она соединила и собственно техническое, и нравственное, и эстетическое, и философское, которое *не линейно*, не лежит на поверхности в фантастическом художественном образе, а многослойно, многомерно.

Многое, казавшееся древнему человеку несбыточным с точки зрения технической, осуществлено; сегодня фантастика XIX в. с точки зрения «технического решения» даже детям кажется наивной. Открытия XX в. в течение каких-нибудь нескольких лет меняют соотношение между фантастическим и реальным. Это, однако, не устраняет художественную словесность, где главной является фантастика. Напротив, даже и ребенка наводит на размышления, почему явно нефантастические с точки зрения современности произведения читаются все-таки как фантастические.

Дело, видимо, в том, что «с точки зрения героя, мир сказки — вполне обыкновенный, нормальный мир, в котором есть своя строгая логика. Точка зрения героя (изнутри) и точка зрения слушателя» (читателя. — *И. М.*) (снаружи) не только не совпадают, «они диаметрально противоположны и жестко фиксированы»[2]. Таким образом, подчеркивает исследователь, «она (фантастика.— *И. М.*) возникает тогда, когда возникает несовпадение, расхождение точек зрения «изнутри» (глазами героя) и «извне» (глазами слушателя-читателя) на возможность или невозможность изображаемого художественного мира»[3]. Надо в этой связи иметь в виду следующее: «*поэтическое или аллегорическое прочтение текста убивает эффект фантастики*»

[1] *Горький М.* О детской литературе. — М., 1958. — С. 102.
[2] *Неелов Е. М.* Указ. соч. — С. 38.
[3] Там же. — С. 39.

(*Парпулова Л.*). А это и есть, пожалуй, главная причина долголетия, если не бессмертия художественной фантастики, или народной и литературной сказки: всегда имеется возможность прочесть их поэтически.

Фантастическое как доминанта в литературных художественных произведениях имеет своими корнями волшебную сказку (*Неелов Е. М.*). Как явление системообразующее фантастика представлена в жанре ***утопий,*** в частности, в «Городе Солнца» Т. Кампанеллы, в утопиях его последователей и подражателей и других основоположников жанра. Фантастическое вообще рождается через гиперболу и гротеск как очевидное нарушение нормы, ныне существующих пропорций и соотношений в материальном мире, в сфере человеческих отношений, государственного устройства, в представлении об универсуме, о модели мироздания.

Авторы и создатели задуманной в 90-х гг. XX в. «Библиотеки русской фантастики» первые три тома отводят древнерусской «фантастике», в которую входят и апокрифы, и повесть о Петре и Февронии Муромских, и повесть о царе Аггее, и повесть о Бове Королевиче. Перечисленные произведения, подпадая под вышеуказанную классификацию фантастического, демонстрируют принадлежность ко второму «уровню» фантастики. В русской фантастике чрезвычайно силен исторический, более того, социально-исторический компонент, видимо, ослабленный в фантастике зарубежной. Причина этого скорее всего лежит в национально-эстетических, национально-нравственных приоритетах, которые состояли в том, чтобы «небывалое сбылось». Это «небывалое» отнюдь не техническая или научная идея, а идея синкретическая, «жизнестроительная», тяготеющая к осуществлению в пределах социальной утопии.

Одно из направлений фантастики, заявивших о себе с развитием наук, — научная фантастика. Под ***научной фантастикой понимают вид художественной литературы, в основу которой положена либо научная, либо техническая идея, решение которой возможно прогнозировать в будущем.***

Под такое определение подпадают многие произведения **Жюля Верна, Александра Беляева**, а в наше время — американского фантаста **Артура Кларка**. Исследователи творчества Ж. Верна и А. Беляева не раз занимались анализом того, какие (когда-то фантастические) идеи этих писателей ныне технически реализованы, количество таковых впечатляет.

Явная закономерность во взаимосвязи научно-технического прогресса с развитием научной фантастики заставляет выделить и соответствующие периоды «взлета» в данном литературном направлении. Это, как правило, эпохи романтические, неоромантические

или периоды, при всем их прагматизме имеющие ярко выраженную романтическую составляющую.

В русской литературе **В. Ф. Одоевский**, будучи человеком энциклопедически образованным, в научно-фантастическом жанре опередил многих западноевропейских писателей. Понимая особенности русской литературы, в «Записках для моего праправнука о русской литературе» он писал: «Нет ни одной литературы интереснее русской... Она любопытна как приготовление к какой-то русской, до сих пор нам непонятной литературе, — тем более, что Россия юна, свежа, когда все вокруг нее устарело и одряхлело». Не случайно в своих «взрослых» фантастических литературных сочинениях Одоевский изображает Россию «обителью поэзии и философии». Утопия писателя «4338-й» насыщена техническими и научными предсказаниями, которые сделаны им за четверть века до первых литературных открытий Жюля Верна и почти за пятьдесят лет до «космических открытий Уэллса».

В. Ф. Одоевский в своем романе (ср. с современным романом Можейко «1183 год», романом историческим и фантастическим одновременно) предвосхищает многие научно-технические, социальные открытия, впрочем, это прерогатива научно-фантастического жанра. В произведениях подобного рода высказывается научная или техническая идея, дается подробная ее аргументация, которая может оказаться в конце концов ложной.

Научной фантастике не посторонни философские и нравственные идеи, сопутствующие размышлениям автора (повествователя) о «прогрессе» и «регрессе». Таковы, например, произведения **К. Э. Циолковского, А. Беляева, С. Лема, А. Н. Толстого, И. Ефремова, А. Грина, Р. Бредбери** и братьев **Стругацких**.

В собственно детской фантастике (а не во взрослой, впоследствии постепенно вошедшей в круг детского и юношеского чтения), можно сказать, научная фантастика *травестирована*. Вспомним для примера детские произведения **Кира Булычева** из цикла о приключениях «девочки из будущего» Алисы Селезневой или **В. Крапивина** из цикла «Летящие сказки».

И все-таки для собственно детской литературы синтетический жанр, в котором соединена фантастика сказки с научно-фантастической идеей, более органичен, нежели научная фантастика в привычном значении этого слова. Характерным примером являются повести **Е. С. Велтистова**, известнейшая из которых «Приключения Электроника», или **В. В. Медведева**: «Сверхприключения сверхкосмонавта», дилогия «Фантазии Баранкина».

В современном литературоведческом лексиконе все чаще встречается определение ***фэнтези*** (от «фантазия»), представляющее

собой целую литературу, где границы реального, реалистического и ирреального, мистического размыты. Считают, что начало такого рода литературы было положено в 30-е гг. английскими писателями, в частности **Толкиеном**. Часто под этим жанром понимаются многочисленные тома в художественном отношении посредственной литературы, где обязательные атрибуты — наличие меча и магии.

В круге детского чтения и среди произведений, адресованных непосредственно детям, есть и обладающие чертами фэнтези — например, завершенные в 50-е гг. XX в., а приобретшие популярность в России особенно в 80—90-е гг. XX в. «Хроники Нарнии» в семи книгах **Клайва Стейплза Льюиса**.

Анализируя это произведение, в частности, можно выделить некоторые составляющие «сказки-фэнтези»:

1. Смещение временных плоскостей, наличие и взаимодействие параллельных миров.

2. Переход в инобытие не как «инициация», а как вполне обычное перемещение.

3. Перенесение реалистического персонажа в мифологическое, сказочное пространство не без помощи магии, суть которой никто не может объяснить.

4. Игра с налетом мистики.

5. Построение сюжета через моделирование экзистенциальной ситуации.

Среди современных авторов фэнтези выделяется американский писатель **Роджер Желязны**, произведения которого весьма популярны у читателей-подростков. Автор умеет энергично, даже агрессивно привлечь и прочно удержать внимание читателя своими сюжетными парадоксами. Вот главный герой повести «Девять принцев Амбера» едет с братом на машине через параллельные миры, первоначально не понимая странность происходящего, но все более приходя в изумление:

«Дорога резко свернула, пустыня кончилась, окрест расстилались луга с высокой голубой травой. <...>

Примерно через полчаса холмы кончились, и мы въехали в лес толстых коренастых деревьев с многочисленными дуплами, с причудливо изрезанными листьями осенне-желтого и пурпурного цветов.

Начал накрапывать мелкий дождик, сгустились тени. От подстилки из мокрых листьев поднимался бледный туман. Откуда-то справа донесся вой.

Рулевое колесо сменило форму еще трижды, окончательно превратившись в деревянный восьмиугольник. Автомобиль наш вырос и на капоте неведомо откуда возникло украшение в виде птицы фламинго. Я воздерживался от комментариев, молча пытаясь утвердиться на сиденье — которое тоже все время меняло форму — и привыкнуть к управлению непривычным автомобилем. Рэндом посмотрел на рулевое колесо, покачал головой, и внезапно деревья

стали выше, оплетенные гирляндами виноградных лоз и чем-то вроде голубой вуали из испанского мха, а машина приобрела почти прежний вид. Я глянул на стрелку указателя бензина: оставалось еще полбака.

— Пока мы движемся вперед, — заметил мой брат, и я согласно кивнул головой.

Дорога расширилась, стала асфальтовой. По обеим сторонам протянулись каналы, полные грязной воды. <...>

Мы двинулись по скалистому каньону, затем пересекли город, который, казалось, был сделан полностью из стекла или вещества, похожего на стекло, с высокими зданиями, хрупкими и непрочными на вид, и с людьми, сквозь которых просвечивало розовое солнце, высвечивая их внутренние органы и остатки недавних обедов. Когда мы проезжали мимо, они останавливались и глазели на нас. Они собирались толпами на углах улиц, но ни один не попытался задержать нас или перейти дорогу перед нашей машиной.

— Несомненно, простаки этого города будут рассказывать о происшествии долгие годы, — сказал мой брат.

Я кивнул.

Затем дороги не стало вообще, и мы поехали по чему-то напоминающему нескончаемый лист силикона. Затем это «что-то» сузилось и стало нашей дорогой, а потом справа и слева от нас появились болота: низко лежащие, коричневые и вонючие. В одном из них я увидел — в этом я мог бы поклясться — диплодока, поднявшего голову и довольно неодобрительно на нас поглядевшего. <...>

Затем мы помылись на улице, побибикали у ворот и подождали, пока человек с алебардой на плече открывал их.

Затем мы снова выехали на дорогу.

Прямо перед нами выполз динозавр. Застеснялся на мгновение, потом отвалил налево. Над головой пролетели три птеродактиля».

Герои Роджера Желязны проделывают умопомрачительное путешествие одновременно в пространстве и времени, причем читатель вынужден следить за динамично сменяющимся пространством, указывающим и на эпоху, и на ее обитателей. «Фантазия» автора не отягощена мотивацией происходящего. Авторская «прихоть», ассоциативный ход мысли — обязательный атрибут жанра в отличие от научной фантастики.

ЮМОРИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ДЕТЕЙ

Юмористика, как и многие другие явления детской литературы, берущая начало во все том же фольклоре, представлена ***прозаическими***, ***стихотворными*** и ***драматургическими произведениями***. Как и другие направления в детской литературе, юмористика служила и служит *развлечению*, играет роль психологической разрядки, а с другой стороны, служит *исправлению нравов* и предостережению от дурных поступков. Комическое, смеховое входит органичной составляющей в различные литературные жанры. Юмористика, как, пожалуй, никакой другой вид литературы, ориентирована *на рассказывание*, *разыгрывание*, и в этом угадываются ее природа, ее корни, которыми являются народные игрища, балаганные представления, сатирическая сказка, байка и анекдот.

Литературные жанры часто стилизуют фольклорные образцы, но самый популярный жанр литературный в XVIII — первой половине XIX в. ***басня,*** т. е. ***короткий рассказ, чаще всего стихотворный, обладающий иносказательным смыслом.*** Родоначальником басни слывет древнегреческий писатель **Эзоп**, отчего иносказание как стиль и названо «эзоповым языком».

Собрание нравоучительных историй «Панчатантра» также входит в круг детского чтения и, придя через греческий язык под названием «Стефанит и Ихнилат», появляется на Руси уже в XV в.

Для детей печатаются басни в переводе с французского: «Басни, в стихах и прозе, выбранные из лучших писателей» (1788). Антологии, подобные этой, и впоследствии издаются весьма активно. Одним из наиболее полных изданий Эзопа в XVIII в. являлась книга «Езоповы басни с нравоучением и примечаниями Рожера Летранжа», переведенная на русский язык **Сергеем Волчковым**, вышедшая в 1747 г. Отдельным изданием в 1803 г. выходят «Басни и сказки индийские, сочиненные **Вишну-Самою**, на древнем индусском или санскритском языке и служившие образцом басням Пильпаевым, Езоповым и пр.».

Жанр басни как нельзя лучше пришелся на русской почве XVIII в., так что **А. Д. Кантемир, И. И. Хемницер, И. И. Дмитриев** становятся известными детскому и юношескому читателю. Однако идеальным, эталонным баснописцем зарекомендовал себя **Иван Андреевич Крылов**: трудно представить себе сегодня ученика начальной школы, который бы не знал и не любил басен Крылова. Дело тут, видимо, и в искусстве Крылова-рассказчика, и в том, что басня оказывается «постоянным сказуемым переменчивых подлежащих», как утверждал А. А. Потебня. Он же указывал на то, что в жанре басни сходятся поэзия и проза как семантические единства: прозаический сюжет в басне облечен в стихотворную форму[1]. К созданию прозаической басни в учебно-воспитательных целях прибегали в своих учебных книгах **К. Д. Ушинский** и **Л. Н. Толстой**.

Достойным продолжателем стихотворной басенной русской литературной традиции является **Сергей Михалков**.

В XX в. нравоучительная поэзия для детей идет «басенным» путем с той лишь разницей, что не прибегает к аллегории (иносказанию), когда конкретное изображение указывает на какое-то абстрактное понятие. В детских стихах рассказывается о ребенке, наделенном дурными качествами. Трус, ябеда, лентяй, растяпа, жадина — герои многих детских ***стихотворных рассказов***, в которых без обиняков, напрямую высмеиваются человеческие пороки, которые пока еще выглядят как детские проступки. Стихи **С. Я. Маршака, К. И. Чуковского, С. В. Михалкова, А. Л. Барто** стали классикой советской юмористической поэзии.

Юмористическое начало всеобъемлюще в жанре комедии — драматургическом жанре, где «методом от противного» утверждаются положительные идеалы. В 1779 г. выходит собрание пьес, переведенных с французского, «Театр для пользы юношества», содержание которого составляют по преимуществу комедии, название которых говорит само за себя: «Изнеженное дитя, комедия в двух действиях»; «Любопытная, комедия в двух действиях»; «Опасности светской жизни, комедия в трех действиях» и др. Известным детским комедиографом в середине XIX в. была **Анна Зонтаг**. Ее «Три комедии для детей» вышли отдельным изданием в Петербурге в 1842 г. Правда, все эти сочинения канули в Лету вместе со своей эпохой, но несомненной классикой для отрочества и юношества и по сей день остается комедия **Д. И. Фонвизина** «Недоросль». Первая реалистическая комедия была преимущественно ***комедией характеров*** в отличие, например, от ***комедии положений*** «Ревизор» Н. В. Гоголя.

[1] *Потебня А. А.* Из лекций по теории словесности: Басня, пословица, поговорка. — Харьков, 1930.

И то и другое произведения входили и входят в обязательное чтение для подростков и юношества. Обе эти доминанты комического сохранны и в прозаических произведениях для детей и о детях: в одних преобладает сюжетное начало; алогичные положения, абсурдные поступки выявляют характер героя; в других — наличествует изначально комический (почти шутовской) тип, «формирующий» комические ситуации.

Юмористика как легкий жанр, в некотором смысле вторичный по отношению к серьезной литературе, базируется в конце XIX—XX вв. на характерах и положениях собственно детской жизни, а потому в юмористике нового времени преобладает ***игра как способ пародирования, фельетонирования, шаржирования взрослой серьезной нормы жизни.*** Не менее важно учитывать, что в художественно совершенном юмористическом произведении диалог, драматургическое как следствие игры и розыгрыша имеют едва ли не первостепенное значение.

Итак, комическое проявляется и на уровне сюжета, и на уровне типов характеров, а также приемов, участвующих в создании комического эффекта (как «прием обманутого ожидания», например, в не юмористическом рассказе Б. Житкова «Волк» или в юмористическом рассказе В. Драгунского «Двадцать лет под кроватью»). Но немаловажными факторами являются комизм слова, речевых характеристик, шире — языка произведений, проявляющих себя в ***каламбуре***, использовании меткого народного речения (пословица, поговорка, присловье); в разрушении идиомы, устойчивого выражения обыденной речи, когда стертая внутренняя форма обнаруживает свое первоначальное, не переносное значение. Игра проявляет себя в стиле, в языке произведений как ***игра словами.***

Юмористика XVIII в. несла в себе ярко выраженную назидательную, нравоучительную функцию. Этому способствовал и тот факт, что басня была «царицей юмористических жанров». В XIX в. пробиваются ростки самостоятельной жизни детской юмористики.

Во второй половине XIX — начале XX в. несомненный толчок к тому был дан появлением сказки английского ученого и писателя **Льюиса Кэрролла** «Приключения Алисы в Стране Чудес», первое издание которой состоялось в 1865 г. Впрочем, самое полное, каноническое издание вышло в 1897 г. Впоследствии оно и было неоднократно переведено на русский язык. В этом произведении юмористически сведены все основные литературные жанры: здесь есть собственно сказочное, приключенческое, научно-фантастическое; разоблачены многочисленные устоявшиеся стихотворные формы и жанры. Автор, ученый-математик, продемонстрировал на этот раз в художественном произведении новую собственную литературную

тенденцию, показавшую себя во взрослой литературе как ***комедию идей***, проявляющуюся через ***нонсенс*** (non — нет; sensus — смысл) и ***парадокс***, в котором сталкиваются диаметрально противоположные точки зрения на одно и то же, например романтический взгляд и ви́дение обывателя. На уровне образной речи парадокс проявляется в оксюмороне (оксюморон, от греч. — остроумно-глупое), каламбуре. Так что в «Приключениях Алисы...» по-новому звучат и комизм положений, и комизм характеров, каковыми являются Чеширской Кот, Мартовский Заяц и др.

Нонсенс в сказке не только заявлен, но и осуществлен на всех уровнях: в слоге, в художественной речи он всепроникающ. Его можно обнаружить в переосмыслении идиоматики и метафорики обыденной речи. Можно с полным основанием утверждать, что пародия — прием, доминирующий в «Алисе». Пародированию в широком смысле подвергнуто буквально все — от судебной системы и методов школьного преподавания до образа времяпрепровождения взрослых и системы общепринятых правил поведения. Вот одна из наиболее выразительных сцен книги:

«В нескольких шагах от нее на ветке сидел Чеширский Кот. Завидев Алису, Кот только улыбнулся. Вид у него был добродушный, но когти длинные, а зубов так много, что Алиса сразу поняла, что с ним шутки плохи.

— Котик! Чешик! — робко начала Алиса. Она не знала, понравится ли ему это имя, но он только шире улыбнулся в ответ.

— Ничего, — подумала Алиса, — кажется, доволен.

Вслух же она спросила:

— Скажите, пожалуйста, куда мне отсюда идти?

— А куда ты хочешь попасть? — ответил Кот.

— Мне все равно... — сказала Алиса.

— Тогда все равно, куда и идти, — заметил Кот.

— ...только бы попасть куда-нибудь, — пояснила Алиса.

— Куда-нибудь ты обязательно попадешь, — сказал Кот. — Нужно только достаточно долго идти».

Очевидно, что «логика» Кота безупречна, точно так же, как в столкновении с «ответами» все более нелепыми кажутся «вопросы»:

«Алиса решила переменить тему.

— А что здесь за люди живут? — спросила она.

— Вон там, — сказал Кот и махнул правой лапой, — живет Болванщик. А там, — и он махнул левой, — Мартовский Заяц. Все равно, к кому ты пойдешь. Оба не в своем уме.

— На что мне безумцы? — сказала Алиса.

— Ничего не поделаешь, — возразил Кот. — Все мы здесь не в своем уме — и ты, и я. <...> Ты играешь сегодня в крокет у Королевы?

— Мне бы очень хотелось, — сказала Алиса, но меня еще не пригласили.

— Тогда до вечера, — сказал Кот и исчез.

Алиса не очень этому удивилась — она уже начала привыкать ко всяким странностям. Она стояла и смотрела на ветку, где только что сидел Кот, как вдруг он снова возник на том же месте.

— Кстати, что сталось с ребенком? — сказал Кот. — Совсем забыл тебя спросить.

— Он превратился в поросенка, — отвечала Алиса, и глазом не моргнув.

— Я так и думал, — сказал Кот и снова исчез. <...>

— Как ты сказала: в поросенка или гусенка? — спросил Кот.

— Я сказала: в поросенка, — ответила Алиса. — А вы можете исчезать и появляться не так внезапно? А то у меня голова идет кругом.

— Хорошо, — сказал Кот, — и исчез — на этот раз очень медленно. Первым исчез кончик его хвоста, а последней — улыбка; она долго парила в воздухе, когда все остальное уже пропало.

— Д-да! — подумала Алиса. — Видала я котов без улыбки, но улыбки без кота! Такого я в жизни еще не встречала».

Парадокс явлен в самом характере диалога, в смене «картин», в логике повествования, в игре слов. Если все это наполнено глубокого смысла, то что тогда бессмыслица?

Традиция Льюиса Кэрролла была продолжена **К. И. Чуковским** в его стихотворных сказках, соединяющих в себе «портретирование» образной речи детей и пародию на взрослую художественную литературу, на современную ему поэзию, а также на сказочно-фольклорную традицию.

В 20-е гг. XX в. российская детская юмористика получила развитие поэтами ОБЭРИУтами, в частности **Даниилом Хармсом** (и в юмористических стихах, и в прозе). Анекдоты о выдающихся людях, бытовавшие в литературе XVIII—XIX вв., им блестяще спародированы в анекдотах о Пушкине, например:

«Пушкин был поэтом и все что-то писал. Однажды Жуковский застал его за писанием и громко воскликнул:

— Да никако ты писака!

С тех пор Пушкин очень полюбил Жуковского и стал называть его приятельски просто Жуковым».

В этой коротенькой зарисовке изначально ощущается «завиральная позиция» рассказчика. Смеховое достигается и абсурдностью, алогичностью изложения событий с ярко выраженной претензией на правдоподобие. Кроме того, в этом анекдоте явно диссонирует и создает комическую речевую ситуацию сочетание набора житейских банальных речевых штампов и соединенных с ними имен явно иного, возвышенного семантического ряда.

Часто комическая ситуация создается даже самим синтаксисом предложения. Заведомо «ложное» сообщение подается как аксиома:

«Пушкин любил кидаться камнями. Как увидит камни, так и начнет ими кидаться. Иногда так разойдется, что стоит весь красный, руками машет, камнями кидается, просто ужас!»

Будь это «воспоминание» из жизни какого угодно иного смертного, читатель бы пожал плечами и сказал про себя «чудак человек», но поскольку поступки житейские принадлежат гениальному Пушкину, образ которого в читательском представлении никак не вписывается в обывательские картины жизни, комизм и состоит в соединении идеала и полной нелепицы, рассказываемой об этом самом идеале.

Стихи Даниила Хармса тоже розыгрыши, пародии, фельетоны, полные каламбуров, игры слов. Они и сегодня пользуются популярностью у читателя («Иван Топорыжкин», «Самовар» и др.).

Выдающимся детским поэтом и писателем юмористического склада, работавшим в 10–30-е гг. XX в., следует называть **Сашу Черного**. Это псевдоним Александра Михайловича Гликберга (1880–1932), который в большую литературу вошел как язвительный сатирик. Еще в 1905 г. было опубликовано стихотворение «Чепуха», которое автор подписал псевдонимом Саша Черный (явная пародия на псевдоним символиста Б. Н. Бугаева «Андрей Белый»).

Первый сборник стихов Саши Черного «Разные мотивы» вышел в 1906 г. За политическую сатиру сборник был арестован, а его автор привлечен к суду. Тысяча девятьсот шестой—тысяча девятьсот седьмой годы Саша Черный провел за границей, в Германии, слушая лекции в Гейдельбергском университете. В 1908 г. вместе с А. Аверченко, Н. Тэффи и другими авторами он начал издавать знаменитый сатирический журнал «Сатирикон».

Став уже известным поэтом-сатириком, Саша Черный начинает писать для детей. С этого времени, пробуя свои силы в различных жанрах, он приобретает все большую известность как детский писатель. Саша Черный предпринимает издание первого коллективного детского сборника «Голубая книжка», в котором появился его первый детский рассказ «Красный камешек». Участвует в альманахе «Жар-птица», редактируемом К. И. Чуковским, выпускает книги стихов «Тук-тук» (1913) и «Живая азбука» (1914).

В 1914 г. Саша Черный ушел на фронт вольноопределяющимся. К 1917 г. он оказался под Псковом, а после Февральской революции стал заместителем народного комиссара. Октябрьскую революцию не принял. В 1918–1920 гг. жил в Литве (Вильно, Каунас), откуда начался его путь в эмиграцию.

Творчество Саши Черного в эмиграции почти все посвящено детям. У Саши Черного не было своих детей, а детей он очень любил. Думая о Родине, он тревожился о судьбе русских девочек и мальчиков, теряющих живую связь с Россией, а главной связующей нитью была русская речь, русская литература (см.: очерк «Детский ковчег», стихотворение «Дом в Монморанси»). В этом сказалось всеохватное ностальгическое чувство. Разлука с Родиной, с Россией осветила прошлое, невозвратное совершенно по-новому: то, что вызывало горькую усмешку там, дома, вдали от Родины преобразилось, показалось милым — и милее всего детство.

В 1921 г. в Данциге выходит книга «Детский остров», в 1923 г. в Берлине — сборник «Жажда». Больше года прожил Саша Черный в Риме, там появилась его «Кошачья санатория» (1924). Довольно много произведений и в стихах, и в прозе посвящено Парижу и его маленьким русским обитателям: здесь Черный-эмигрант прожил дольше, чем в других европейских городах. В 1928–1930 гг. в Париже были напечатаны его «Солдатские сказки», в 1928 г. вышли отдельным изданием «Несерьезные рассказы».

Разнообразное в жанровом отношении творчество Саши Черного для детей имеет две эмоциональные доминанты: *лирическую* и интересующую нас в данный момент *юмористическую*, которые поддерживают друг друга. В детских произведениях и следа нет едкой иронии, характерной для «взрослого» сатирического творчества.

Юмористические произведения (рассказы и повести) Саши Черного адресованы прежде всего сердцу и уму ребенка. Таков, например, «Дневник фокса Микки». Написанная в 1927 г., книга невольно пародирует мемуарный жанр, вошедший в моду, но содержит и традиционный для русской и мировой литературы сюжет, когда обычный мир видится глазами необычного существа. Повествование ведется от имени собаки, живущей в иной, нечеловечески взрослой «системе ценностных ориентиров».

Стихи, рассказы, сказки Саши Черного соединяют в себе парадоксальную ситуацию, в которую попадают герои, и не без лирики выписанные портреты персонажей. Так происходит в рассказах «О самом страшном», «Пасхальный визит», «Кавказский пленник». В рассказе «Люся и дедушка Крылов» к девочке на облаке приплывает знаменитый баснописец:

«— Спасибо, дедушка. Очень я рада, что вы пришли. Очень! Слушайте, дедушка, у меня много-премного вопросов. <...> Очень мне ваши басни нравятся! Больше китайской собачки. Но вот только... Можно спросить?

— Спрашивай.

— Например, «Ворона и Лисица». Я была в парижском зоологическом саду, нарочно проверяла. Принесла с собой тартинку с сыром, сунула лисице

в клетку, — а она не ест! Ни за что не хотела есть... Как же так? Чего же она к вороне лезла со своими комплиментами? «Ах, шейка!» «Ах, глазки!» Скажите, пожалуйста!..

Крылов огорченно крякнул и только руками развел.

— Не ест, говоришь, сыру... Ишь ты! Я и не подумал. И у Лафонтена, который басни по-французски писал, тоже — сыр. Что же делать, Люся?»

Юмористически «сталкиваются» басенная традиция иносказания, «практика жизни», детский взгляд на литературу и жизнь, на художественную правду и правду «факта». В таком парадоксе и рождается собственно юмористическое. При этом выражения типа «лезла с комплиментами» выдают противоречивость детской позиции, в которой просто смешивается человеческое и естественное, зооморфное. Детское восприятие юмористики требует динамики и этой самой юмористической линии, так что по законам детской литературы героиня рассказа говорит затем следующее:

«— Очень просто, дедушка. Надо так: «Вороне где-то Бог послал кусочек м я с а...» Поняли? Потом «Лисица и виноград»... Я и винограду с собой кисточку принесла в зоологический сад.

— Не ест? — спросил с досадой дедушка.

— В рот не берет! Как же у нее «глаза и зубы разгорелись»?

— Что же делать-то, по-твоему?

— Пусть, дедушка, цыплята сидят на высокой ветке. Лисица внизу прыгает и злится, а они ей нос показывают».

«Поучения» Люси тем комичнее, что она без тени смущения наставляет признанного мэтра в басенном искусстве, а сам мастер смущается или «разыгрывает смущение». Диалог делает картину более зримой, почти осязаемой. В этом диалоге масса показательного. Саша Черный исподволь указывает на видимую *условность* басенного жанра: это рассказ, имитирующий правдоподобие; сам образ Люси трогательно-комичный. Забавны ее одновременная наивность и несведущность в условностях литературы. Но забавность состоит и в том, что, пожалуй, никто из взрослых, воспринимающих как должное описываемое в баснях, не дал себе труда убедиться в правдоподобии сказанных писателем слов, принимаемых на веру. *Дитя* Люся дает урок *дедушке* Крылову. Сам сюжет, использующий «мистическую ситуацию» для «комического наполнения», отражен и в названии — «Люся и дедушка Крылов», где не только снисходительно-юмористическое «старый да малый», но и в некотором смысле эвристическое: «истина» рождается если не в споре, то в парадоксальном, почти нонсенсном столкновении чистого неведения и любознательности, с одной стороны, и мудрости и некоторой отягощенности этой самой мудростью — с другой.

Не утрачивает своей колоритности и комизма «Дневник фокса Микки», пародирующий расхожий в эмигрантской среде жанр воспоминаний. Мотивировки фантастического, имитация полного правдоподобия «событий», «мыслей» и «слов» фокса не только продолжают известную в русской и мировой детской литературе традицию выдавать в качестве «повествователя» зооморфный образ, но и создают совершенно оригинальный, отличный от чеховского («Каштанка», «Белолобый»), андреевского («Кусака»), купринского («Изумруд», «Ю-ю», «Белый пудель») образ, в котором соединяется детское, «девочкинское» и собственно «щенячье», рождая очень верную веселую составляющую внутренней формы образа детства вообще.

50—70-е гг. XX в. дали творчество **Н. Носова** и **В. Драгунского**, где главный герой — мальчишка, уже школьник, умудряющийся из любой самой обычной, почти банальной житейской ситуации сделать событие. Вспомним «Живую шляпу» Н. Носова, его знаменитых «Фантазеров» или весьма своеобразную сказку «Бобик в гостях у Барбоса», явно продолжающую традиции Саши Черного в данном литературном направлении. Захватывающими для читателя-ребенка эти произведения делает наличие в ряде рассказов сквозного персонажа, возрастом и образом мыслей похожего на самого читателя, который непременно узнает в герое или своих знакомых, или самого себя.

Дениска Драгунский — сын писателя Виктора Драгунского, давно вырос, но черты возраста, «школьные случаи», игры, которые становятся источником юмористического сюжета, кажется, не состарятся никогда и будут узнаваемы денискиными сверстниками. «Двадцать лет под кроватью», «Тайное становится явным», «Пожар во флигеле или подвиг во льдах» — классика детской юмористики.

В 80—90-е гг. детские юмористические писатели, какими зарекомендовали себя **Э. Успенский, Р. Сеф, Г. Сапгир,** часто соединяют в своих произведениях юмористическое и лирическое.

Особое место среди таких писателей принадлежит **Ю. И. Ковалю**, о котором выше говорилось как об авторе природоведческой тематики и новаторе, во многом обновившем жанровую систему отечественной детской литературы.

Определенного рода отступлением от этой традиции эпохи можно назвать творчество **Г. Сапгира** и **Г. Остера**, продолжающих не традиции слияния юмористического с лирическим, а скорее традиции нонсенса, обозначенные поэзией ОБЭРИУтов.

ДЕТСКАЯ ПОЭЗИЯ И РУССКИЕ ПОЭТЫ В КРУГЕ ДЕТСКОГО И ЮНОШЕСКОГО ЧТЕНИЯ

Детская поэзия уходит своими корнями в разного рода поэтические образцы фольклора, русской народной обрядовой поэзии. Она вырастает из жанров синкретических, объединяющих в себе семантику поэтического стихотворного текста и мелодию. Таким жанром является колыбельная песня, таковы призванные развлекать ребенка заклички, припевки, так что вполне органичным жанром детской поэзии является ***песня*** как жанр лиро-эпический, соединяющий в себе признаки рассказа и выраженное ярко эмоциональное переживание этих *событий*[1]. Жанр ***песенки*** демонстративно стилизует жанр песни, как бы умаляя и сам сюжет, сводя его едва ли не к картинке, эпизоду, привязывая само ее исполнение *по поводу*: весенние песенки, стилизация колыбельных, обращения к игрушкам, например.

XVII в. в лице **Симеона Полоцкого** (вслед за виршами в «Азбуке» Бурцова, изданной в 1637 г.) преподнес детям первые собственно стихотворные образцы[2]. Стремление «внести свой вклад в дело русского просвещения» заставляет искать своим адресатом именно ребенка[3]. Его «Рифмологион» был адресован для чтения «юным и старым». «Вертоград многоцветный» предназначался «для чтения старших детей царя Алексея Михайловича — царевичей Алексея и Федора и царевны Софьи, воспитателем которых состоял С. Полоцкий»[4]. Это были своеобразные нравоучительные послания из 66 строк — «К юношам учитися хотящим», жанр которых виден уже из заглавия и проявляется в самых первых строках:

Отроче юный, от детства учися,
Письмена знати и разум потщися.
Не возленися трудов положити,
Имат бо тебе польза многа быти, —

и в завершающих четырех строках:

Ты, чтый, за сию милость моли бога,
Царю пресветлу жить лета многа.
Во книзе жизни написану быти
Здраво, весело, славно в мире жити.

Весьма своеобразно перефразирует С. Полоцкого другой книжник в начале XX в., **Валерий Брюсов** в своих стансах давая уже иные, в духе исканий символизма заветы молодому человеку:

Юноша бледный, со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета...

Второе стихотворение С. Полоцкого «Увещание» также представляет собой стихотворное послание.

Впоследствии **Карион Истомин**, ученик Симеона Полоцкого, желая освободить учебный процесс от подавляющей его религиозности, заменил в своем «Большом букваре» религиозные тексты на собственные десять стихотворений. Тем самым он повысил роль художественной литературы и поэзии, в частности, в обучении.

В круг детского и юношеского чтения входит в XVII в. и «Псалтирь рифмотворная», созданная также С. Полоцким. Это было первое напечатанное типографским способом стихотворное произведение. Псалтирь — собрание песнопений, написанное стихами на языке подлинника. Стихотворное переложение псалтиря на русский язык, сделанное С. Полоцким, положило начало поэтическим опытам очень и очень многих его последователей в России — от В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова (даже состязавшихся в переводе 143 псалмов) до Г. Р. Державина и многих других авторов последующих эпох.

Так что первые стихи для детей и поучали, наставляли на путь истинный, и давали душевное отдохновение в общении с Богом. Развлекательную функцию поэзии исполнял фольклор.

---

[1] См. в кн.: *Минералов Ю. И.* Так говорила держава: XX век и русская песня. — М., 1995.

[2] См. в кн.: *Сетин Ф. И.* «Буквари» Симеона Полоцкого в ряду древнерусских учебников XVI—XVII вв. // Русская старопечатная литература XVI — первая четверть XVIII в. Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. — М., 1982.

[3] *Еремин И. П.* Симеон Полоцкий — поэт и драматург // Симеон Полоцкий. Избр. соч. — М.; Л., 1953. — С. 227.

[4] См. в кн.: Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела Библиотеки АН СССР. — М.; Л., 1956. — Вып. 1. — С. 42.

XVIII в., век барокко, классицизма и просвещения, вводит имена уже упоминавшихся выше поэтов, творчество которых значительно обогатило круг детского и юношеского чтения. Таково стихотворение **В. К. Тредиаковского** «Стихи похвальные России» и совершенно иная и по жанру и по настроению «Песенка, которую я сочинил, еще будучи в Московских школах, на мой выезд в чужие края». Из стихотворений **М. В. Ломоносова** и поныне читаемы детьми «Науки юношей питают, / Отраду старым подают»; «Стихи, сочиненные по дороге в Петергоф» («Кузнечик дорогой, коль много ты блажен, / Коль больше пред людьми ты счастьем одарен!»); «Вечернее размышление о Божием величестве», содержащее строки, ставшие крылатыми («Открылась бездна, звезд полна; / Звездам числа нет, бездне дна»); знаменитое его «Солнце», живописующие солнечные «катаклизмы» («Там огненны валы стремятся / И не находят берегов; / Там вихри пламенны крутятся, / Борющись множество веков; / Там камни, как вода, кипят, / Горящи там дожди шумят...»). Из произведений **Г. Р. Державина** и сегодня входят в антологии, адресованные детям, «Соловей», «Павлин», «Кузнечик».

Менее популярен сегодня, но в свое время пользовался неизменным успехом у детей **Александр Семенович Шишков** (1754—1841) со стихотворениями «Добросердечная Наташа», «Николашина похвала зимним утехам», «Песенка на купание», в которой вполне в духе реалистической поэзии XX в. описаны детские забавы:

Ребята, нам в поле
От солнца сгореть,
Дня жарка мне боле
Нет мочи терпеть.
Мы можем собраться
В другой раз сюда.
Купаться, купаться
Теперь череда.

«Повествователь» этого стихотворения — явный участник событий, он и комментирует, и предупреждает об опасностях: «Смотрите, Петруша / Плывет на спине; / А там вон Андрюша / Верхом на бревне. / Эй, брат! не свалися / С коня своего: / Держися, держися, / приляг на него».

Из произведений **Николая Михайловича Карамзина** (1766—1826), издаваемых и сегодня в качестве детского чтения, выделяется «Осень», блестящий образец пейзажной лирики.

Романтическая традиция начала XIX в., периода, который исследователи называют золотым веком русской поэзии, обогатила русскую стихотворную палитру ***жанром баллады*** — жанра, изначально соединявшего в себе, как и песня, вполне прозаический сюжет и мелодию. Особое влияние на развитие русской баллады оказала англо-шотландская баллада и еще в большей степени немецкая, нашедшие прекрасного переводчика и восприемника традиции в **Василии Андреевиче Жуковском**. Не случайно А. С. Пушкин, его ученик и поэтический соперник, заключал: «Что за прелесть чертовская его небесная душа! Он святой, хотя родился романтиком, а не греком, и человеком, да каким еще!»

Помимо написанных В. А. Жуковским стихотворных сказок (в которых сильно балладное начало), в круг детского чтения входят его баллады «Людмила», «Светлана», а также тяготеющие к басенному слогу «Солнце и Борей» и «Мотылек и цветы».

Жанр баллады отразился в ***романтических стихотворных сказках*** современников **Александра Сергеевича Пушкина**, в его «Песни о вещем Олеге», в балладе-сказке «Жених», в «Кудеснике» **Н. М. Языкова**, в «Смерти Ермака» **К. Ф. Рылеева**, в творчестве **М. Ю. Лермонтова**.

В круг детского чтения входит ***послание*** А. С. Пушкина «Младенцу»; стихи, принадлежащие к так называемой пейзажной лирике («Зимнее утро», «Восход солнца» и др.), послания «К Чаадаеву», «В Сибирь» и другие, а также стихотворение «Конь» из цикла «Песни западных славян», строящееся на диалоге наездника и его верного друга — коня. Лирика и поэмы А. С. Пушкина, кажется все, за редким исключением, входят в круг детского чтения. Юношество вовсе не может помыслить себя без такого колоссального литературно-художественного багажа, каким является творчество нашего гения.

Второй взлет русская поэзия осуществила в 50—60-е гг. XIX в. с появлением стихотворных сборников **Николая Алексеевича Некрасова** (1821—1878), уделявшего детской теме особое место. Стоит напомнить его стихотворение «Школьник» или целый стихотворный цикл «Стихотворения, посвященные русским детям», в который входят ***стихотворный рассказ*** «Генерал Топтыгин», юмористическая и одновременно лиричная ***история*** «Дедушка Мазай и зайцы». Поэма Некрасова «Крестьянские дети» создает серию колоритных живописных детских портретов, равно как и отрывок из поэмы «Мороз Красный нос» о малыше-труженике, которого автор называет «мужичок с ноготок». Это крестьянское дитя напоминает нам о сказочных образах мальчика с пальчик, однако в некрасовских стихах

в сравнении со сказками «лепота» усилена, равно как намеренно снята «детскость». Эта антиномия портрета и внутренней сути образа создает юмористический эффект и не может не приводить в умиление.

Каждому ребенку знакома ***колыбельная песня*** **Аполлона Николаевича Майкова** (1821—1897) («Спи, дитя мое, усни!/ Сладкий сон к себе мани: / В няньки я тебе взяла / Ветер, солнце и орла»).

Стихотворения **Ивана Саввича Никитина** (1824—1861) «Помню я, бывало, няня» и «Детство веселое, детские грезы, / Только вас вспомнишь — улыбка и слезы» перекликаются со стихотворениями **Ивана Захаровича Сурикова** (1841—1880), в частности, со стихотворением «Детство» («Вот моя деревня; / Вот мой дом родной»); **Владимира Григорьевича Бенедиктова** (1807—1873) «Ваня и няня» с характерным подзаголовком «Детская побасенка», **Константина Сергеевича Аксакова** (1817—1860) «Детская доля», **Спиридона Дмитриевича Дрожжина** (1848—1930) «В школе» и «В крестьянской семье», писавшего на рубеже XIX—XX вв.

И. З. Суриков в своих стихотворениях «Зима» («Белый снег, пушистый/ В воздухе кружится»), «Занялася заря», «Что шумишь, качаясь, / Тонкая рябина» выступает как мастер психологического параллелизма в пейзажной лирике своего времени.

Лирический образ родной природы создает и **Алексей Николаевич Плещеев** (1825—1893) в стихотворениях «Сельская песня», жанр которого обозначен самим заглавием, «Осенью». Детям адресованы и стихи Плещеева «Шаловливые ручонки, / Нет покоя мне от вас!», «Елка».

Особая поэтическая линия в поэзии для детей создается лирикой **А. А. Фета, Ф. И. Тютчева, А. К. Толстого**, так называемых поэтов «чистого искусства». Впрочем, эта их особая эстетическая позиция практически никак не проявилась, чтобы они могли бы со всей очевидностью противопоставить себя лирике Плещеева, например. Вспомним, «Кот поет, глаза прищуря» А. А. Фета, его же «Мама! глянь-ка из окошка...» или «Зима недаром злится», «Чародейкою зимою», «Листья», «Весенние воды», «Весенняя гроза» Ф. Тютчева.

Третий подъем в русской поэзии происходит на рубеже XIX—XX вв. В поэзии для детей особой сентиментальностью наполнено стихотворение **С. Я. Надсона** «У кроватки»; автобиографичность образа лирического героя ощутима в его стихотворении «Мать».

Удивительный «музыкальный» псевдоним избирает для себя **П. С. Соловьева — Allegro**. Она вместе с писательницей Н. И. Манасеиной издает детский журнал «Тропинка», ее поэзию А. Блок назвал «тихой». Тиха и сентиментальна, лирична поэтесса и в детских стихах «Больной мальчик» и «Уткины подарки».

Эпоха рубежа веков осознавала *себя эпохой младенческой*. Ощутимая исчерпанность духовно-нравственных, собственно религиозных, социально-политических, внутриличностных ресурсов, почти старческая усталость мира обращала ее к единственной надежде и опоре — детству с его, кажется, неиссякаемым потенциалом любви и радости, готовности к жертве и ожиданию праздника.

Для детей пишет **К. Бальмонт** свои «Фейные сказки», автобиографический роман о детстве. Для детей работают **А. Блок** и **Н. Гумилев**, круг детского чтения расширяется за счет стихотворений **М. Волошина, М. Цветаевой, О. Мандельштама, В. Хлебникова, С. Есенина, Саши Черного**.

В эпоху, когда художника меньше занимает «сюжет», а больше «слово», вопрос о творчестве для детей, в том числе и поэзии, принимает совершенно новый оборот. Как и прежде, поэзия младенчества содержит и «сентиментально-романтическое», доминантно-лирическое, заставляющее взрослого человека признать свою ничем не искупаемую вину перед ребенком. Но по сути своей апостольская эпоха видит в детстве провозвестник будущего. Дитя понимается как Слово миру, которое разрастается в деятельность, в события, в историю, в сюжет всепроникающий — от микромира отдельной человеческой души до макромира, космоса, Души Мира. И это заставляет поэтов относиться к *слову как произведению*[1]. Так же надлежит, по-видимому, относиться к нему и педагогу, руководителю детского чтения. Например, при изучении поэзии рубежа веков в круге детского чтения необходимо обращать внимание на синтаксическую функцию тропа (метафоры вообще, олицетворения, эпитета, оксюморона; неологизма и др.), показывая, как в образе «свернут сюжет».

Настоящими открывателями новой собственно детской поэзии становятся **К. И. Чуковский** и **С. Я. Маршак**. Эти авторы создали особую поэтическую школу. Именно К. И. Чуковский выработал и систематизировал основные требования к книге для ребенка вообще и к поэтической книге в частности. К. И. Чуковский уверял, что ребенку «всегда необходима иллюзия, что он умнее, искуснее, сильнее, храбрее других», — доказывая всем своим поэтическим творчеством, что детский поэт «должен мыслить

[1] См. в кн.: *Минералов Ю. И.* Теория художественной словесности: Поэтика и индивидуальность. — М., 1999.

рисунками», как это делается, например, в лучших стихах для детей В. Маяковского.

В произведениях К. И. Чуковского и С. Я. Маршака 20—50-х гг. не исчезает педагогическая, собственно дидактическая составляющая детской поэзии. Однако вполне закономерно, что поэты, сами внимательные к языку ребенка, настаивают на том, что основной источник воспитания — не долгие и нудные сентенции, а образное слово, которое радует юного читателя (слушателя), заставляет думать, мечтать, сочинять.

Школу К. Чуковского и С. Маршака прошли **А. Барто, С. Михалков, Е. Благинина, В. Берестов**, ставшие классиками детской поэзии. Их лучшие традиции продолжены сегодня **И. Токмаковой, Я. Акимом, Б. Заходером** и др.

Большой пласт советской романтической поэзии 20—30-х гг. и нравственно-философская проблематика поэзии 40—50-х гг., нашедшая отражение в поэзии **Н. Заболоцкого, С. Кирсанова, Б. Пастернака, А. Твардовского**, в более позднем творчестве **А. Тарковского** и поэзии **Д. Самойлова**, вошли в круг детского и юношеского чтения.

Три основных семантических пласта этой поэзии таковы:

1. Сюжетная поэзия, стихотворный рассказ, поэма с понятным и ясным сюжетом, с ясно выписанными характерами, дающими идеал для подражания, *пример* поведения.

2. Стихотворный портрет идеала, положительного героя или, напротив, антигероя.

3. В широком смысле календарная поэзия. В дореволюционную эпоху и постсоветское время — это поэзия к христианским православным праздникам. В советское время — это пейзажная поэзия времен года и стихи, приуроченные к красным датам календаря. Многие произведения такой тематики входят в драгоценный фонд советской детской поэзии.

Вряд ли успел ныне изрядно измениться сам стихотворный жанр, ибо, как и в XIX в., сегодня поэты прибегают к:

— жанровой сценке,

— бытовой картинке,

— новелле в стихах,

— балладе, а также

— песне и песенке, с присущими им фольклорными атрибутами. Правда, реальность детской жизни диктует иное семантическое наполнение этих жанров. Собственно песенное начало воплощает значительная часть поэзии для детей. Классиками в этом жанре по справедливости считаются **С. Михалков, Л. Ошанин, Ю. Энтин, М. Пляцковский, Э. Успенский** и др.

Детская поэзия XX в. достойно продолжает дело, начатое русскими поэтами-классиками, и успешно ведет свой диалог с юными читателями. Ее художественное и воспитательное значение трудно переоценить.

Учебное издание

Минералова Ирина Георгиевна

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебное пособие для студентов
высших учебных заведений

Зав. редакцией *Т. Б. Слизкова*
Редактор *Т. Б. Слизкова*
Зав. художественной редакцией *И. А. Пшеничников*
Художник *Ю. В. Токарев*
Компьютерная верстка *А. И. Попов*
Корректор *Л. А. Костылева*

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.
Гигиеническое заключение
№ 77.99.2.953.П.13882.8.00 от 23.08.2000.
Сдано в набор 14.08.00. Подписано в печать 29.12.00.
Формат 60×88/16. Печать офсетная. Бумага газетная. Усл. печ. л. 10,78.
Тираж 10 000 экз. (1-й завод 1–5 000 экз.). Заказ № 3061.

«Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».
117571, Москва, просп. Вернадского, 88,
Московский педагогический государственный университет.
Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 932-56-19.
E-mail: vlados@dol.ru
http://www.vlados.ru

ГУП «Великолукская городская типография»
Комитета по средствам массовой информации Псковской области.
182100, Великие Луки, ул. Полиграфистов, 78/12.
Тел./факс (811-53) 3-62-95.
E-mail: VTL@MART.RU