

Министерство образования и науки Российской Федерации
Сибирский федеральный университет
Лесосибирский педагогический институт

Детская литература XX века

Рекомендовано УМО РАЕ по классическому университетскому и техническому образованию в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки: 44.03.05 "Педагогическое образование с двумя профилями подготовки". Профили подготовки: "Русский язык", "Литература", "История", "Начальное образование". Протокол № 576 от 6 июня 2017 г.

УДК 398.33

ББК 83.8

Д58

Рецензенты:

В.Н. Карпухина, д-р филол. наук, профессор Алтайского государственного университета, г. Барнаул;

Г.С. Спиридонова, канд. филол. наук, доцент Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева, г. Красноярск

Коллектив авторов: Т.А. Бахор, Н.А. Мазурова, О.Н. Зырянова, В.С. Лобарева, Л.С. Шмульская

Д 58 Детская литература XX века: учеб.пособие / Т.А. Бахор, Н.А. Мазурова, О.Н. Зырянова, В.С. Лобарева, Л.С. Шмульская. – Сибирский федеральный ун-т. – Красноярск –Лесосибирск, 2017. – 90 с.

ISBN 978 - 5 - 7638 - 3721 - 6

В учебном пособии представлены материалы по ведущим жанрам и темам детской литературы XX века: литературная сказка XX века, природоведческая книга XX века, фантастические и юмористические жанры в детской литературе XX века, в рамках событийной педагогики предлагаются методические материалы для проведения праздника "Народная память – источник знаний о человеке, семье, отчизне, мире".

Учебное пособие предназначено для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки), профили подготовки «Русский язык и литература»; 44.03.01 Педагогическое образование, профили подготовки "Начальное образование", "Педагогика и психология начального образования".

УДК 82 - 1/9

ББК 83.8

© Лесосибирский педагогический институт – филиал Сибирского федерального университета, 2017

ISBN 978 - 5 - 7638 - 3721 - 6

ВВЕДЕНИЕ

Русская детская литература прошла огромный путь развития. Первые попытки выделиться в самостоятельную область культуры предприняты во второй половине XV века.

В древнерусской литературе эпохи Киевской Руси (X – XIII века) произведения создавались по канонам и были общими для взрослых и детей.

Популярными учебными книгами были Азбука и Псалтырь.

По мнению И.Н. Арзамасцевой, С.А. Николаевой, «возникновение русской литературы для детей приходится на XV век, когда, по данным этнографов и фольклористов, формируется представление о детстве как особенной важной поре в жизни человека». Развитию литературы, в том числе для детей, способствовало и изобретение печатного станка. Подзаголовок к славянской «Азбуке» «Начальное учение детям хотящим разумети писание», данный печатником Иваном Федоровым, точно указывает, кому адресована «Азбука».

За столетия накопилось огромное количество произведений, специально созданных для детей или вошедших в круг детского чтения.

Развитие литературы для детей шло по линии от учебной литературы к познавательной и художественной.

В русской классической литературе много произведений, которые помогают понять маленькому читателю ценность каждого человека, его потенциальные возможности. Попытки изолировать детей от сложных вопросов жизни предпринимались не раз. В середине XIX века Н.А. Добролюбов в статье «Обзор детских журналов» писал: «Не отвлеченно-моральные сентенции, не умилительные разглагольствования должны теперь наполнять страницы детских книг; в них должны сообщаться положительные сведения о мире и человеке, рассказы из действительной жизни, разъяснение тех вопросов, которые теперь волнуют общество». Эти слова остаются актуальными и сейчас.

Только в XX веке детская литература выделилась как самостоятельная часть литературы.

По замечанию Ф.И. Сетина, «главной особенностью детской литературы, дающей ей право считаться самостоятельной областью словесного искусства, является органическое слияние законов искусства и педагогических требований. При этом под педагогическими требованиями понимается учет возрастных особенностей, интересов и познавательных возможностей детей».

Содержание произведений для детей соотносится с психологией ребенка. В.Г. Белинский утверждал, что «для детей предметы те же, что и для взрослых, только их должно излагать сообразно с детскими понятиями». Современная детская литературы раскрывает самые разные стороны жизни. При этом наиболее востребованными являются книги, которые актуальны, доступны читателю того возраста, которому адресованы, решены в яркой художественной форме.

По наблюдениям исследователей, дети ждут счастливой развязки. И.Н. Арзамасцева, С.А. Николаева считают: «Психика детей плохо приспособляется к мысли о дисгармоничном мире, произведение должно возвращать их в мир гармонии. С упоением читая о кораблекрушении, ребенок едва ли одобрит сообщение о том, что все потонули и тем история завершилась.

Дети жаждут счастливой развязки, требуют «правдивости» даже в сказочно-фантастических произведениях, они очень чутки к этической позиции автора и ждут от него одобрения мира детства, допуская благожелательную критику частных недостатков.

Одобрение мира детства – в разрешении конфликтов между взрослыми и детьми преимущественно в пользу последних, в оправдании детских проделок и т. п. Отрицательные герои изображаются как враги детства и носители отрицаемых детьми этических черт («нехороший» Бармалей плох тем, что «жадный» и «кушает детей»).

Вместе с тем юные читатели требуют, чтобы в произведении было «все как в жизни», даже если им представлен совершенно фантастический персонаж. Так, старик Хоттабыч в повести-сказке Л.И. Лагина «для убедительности» носит с современным костюмом розовые туфли с загнутыми носками, расшитые серебряными и золотыми шелками».

Первую половину XX века К.И. Чуковский назвал «ренессансом детской литературы».

На концепции детства, характеризующегося особенностями мировосприятия, психики, «творческим детским схематизмом», что «сродни гениальности», основана теория детской литературы как особой области искусства К. Чуковского, Б. Житкова, С. Маршака. А.Т. Твардовский в статье «О поэзии Маршака» неспособность писать для детей определил словом «бездетность»: «Здесь нужен... особый склад дарования и отчасти педагогического мышления, знание психологии ребенка и подростка... Трудно даже вообразить в детской поэзии голос таких талантливых сверстников Маршака, приобретших известность гораздо раньше его, как Ахматова, Цветаева или Пастернак. Высокая культура стиха, мастерство их поэзии неоспоримы в истории нашей литературы. Но эта поэзия отмечена... некоторым традиционным знаком «бездетности» ее лирических героев».

Главную творческую задачу детской литературы К. Чуковский видел в создании таких условий, при которых у ребенка формируется детский оптимизм, проявляется заложенное в ребенке творческое начало. На основании этих глубоких исследований Чуковский создал книгу «От двух до пяти» (1928), основанную на фактическом материале. Автор задается целью художественного исследования умственной и психической жизни ребенка. Ю. Тынянов писал: «И я отчетливо помню перемену, смену, происшедшую в детской литературе, переворот в ней. Лилипутская поэзия с однообразными прогулками героев, с их упорядоченными играми, с рассказом о них в правильных хорях и ямбах вдруг была сменена. Появилась детская поэзия, и это было настоящим событием.

Быстрый стих, смена метров, врывающаяся песня, припев – таковы были новые звуки. Это появился «Крокодил» Корнея Чуковского, возбудив шум, интерес, удивление, как то бывает при новом явлении литературы.

Неподвижная фантастика дрожащих на слабых ножках цветов сменилась живой, реальной и шумной фантастикой забавных зверей, их приключений, вызывающих удивление героев и автора.

Книги открылись для изображения улиц, движения, приключений, характеров.<...> Одно имя невольно вспоминается здесь: Маяковский. Эта перемена в детском стихе, в детской литературе произошла в видимой близости к нему.

Дальнейшие сказки Чуковского были развитием и расширением найденного. Они связались в детский комический эпос. <...>

Советская детская поэзия нашла в подвижном и открытом стихе и сюжете средства для изображения труда, различных профессий, главных сторон строящейся жизни. И ее быстрое, удивительное, все продолжающееся развитие, новые замечательные поэты, появившиеся в ней, – все это подтверждает решающее значение смены в детской поэзии, произведенной комическим эпосом Чуковского.

Своими сказками Чуковский создал цельный огромный художественный мир, заражая ребенка самыми разными эмоциями, вызывая по ходу сюжета разнообразные чувства – страха, ужаса, испуга, – принося ему в результате счастье и радость. По его мнению, ребенок любит действие, движение, перемещение, игру вещей. И в сказках Чуковского все беспрестанно движется, играет».

М. Горький теоретически обосновал право детской литературы на шутку, игру, развлечение, на тенденцию «позабавить» ребенка, который по своим возрастным особенностям «требуется забав, и требование его биологически законно». По его мнению, игра применительно к детскому возрасту наиболее эффективное средство познания окружающего мира, средство познания языка. Умело и увлекательно построенная книга может помочь ребенку разобраться в явлениях окружающей его жизни.

Тенденции, заложенные в детской литературе в 1920-е годы, получили дальнейшее развитие в 1950 – 1990-е годы

Сегодняшние культурно-исторические и социально-экономические условия создали в обществе уникальную историческую ситуацию, в которой формируется человек, способный ориентироваться в условиях неоднозначной социальной жизни, поэтому дальнейшее развитие общества невозможно без повышения роли и значения литературы.

Новые исторические условия начала XX века выдвинули перед литературой новые художественно-эстетические и нравственно-этические задачи. Задачи просвещения оставались по-прежнему актуальными в рамках социального заказа образованию, направленного на развитие духовно-нравственной личности.

В 20-х годах XX века перед страной стояли не менее сложные проблемы, чем сейчас, и советское правительство считало необходимым уделять максимум внимания повышению образовательного и культурного уровня трудящихся. Ведь общеизвестно, что без образованного, культурного человека будет невозможно построить новое государство, в котором этот человек должен занять соответствующее место. Появилось понятие «пролетарская культура», частью которой стала детская литература как важное средство идеологического воспитания подрастающего поколения.

Вопросы формирования и развития детской литературы в послереволюционный период рассматриваются О.Б. Лобановой в работе "Некоторые аспекты развития детской литературы в период становления советского государства". В работе утверждается, что формирование и развитие детской литературы в период становления Советского государства шло под бдительным партийным контролем. Поскольку в конце XIX – начале XX века активно развивалась массовая детская литература, отличающаяся невысоким художественным качеством и не имеющая эстетической ценности, запрещались произведения талантливых писателей, чья позиция не совпадала с официальной, требовалось решительное обновление всей детской литературы. В 1920-е годы задачи художественной литературы для детей связывались с классовой борьбой и идеологическим воспитанием. Произошло обновление литературы для детского чтения. Было принято большое количество государственных постановлений и осуществлен ряд мероприятий, где отражался новый взгляд на детскую литературу (табл.1)

Таблица 1. Государственные постановления и мероприятия

Год	Постановление/Мероприятие
1920	Речь В. И. Ленина на Всероссийском совещании политпросветов губернских и уездных отделов народного образования
	Первое партийное совещание по народному образованию (Приложение к бюллетеню VIII съезда Советов, посвященное партийному совещанию по образованию», 10 января 1921 г.)
	Открытие в Москве Института детского чтения Наркомпроса
1921	Циркуляр ЦК РКП(б) «О связи партийных организаций с органами народного образования»
	Первая конференция по детскому чтению в Москве
	Декрет СНК «О порядке издания учебников»
1923	Организация Научно-педагогического института методов внешкольной работы [на базе созданных в 1920-1922 годах институтов детского чтения, клубного и музейно-экскурсионного; существовал до 1931 года]
1924	Вышел первый номер «Учительской газеты»
1925	Вышел первый номер газеты «Пионерская правда»
1928	Постановление ЦК ВКП(б) «О мероприятиях по улучшению юношеской и детской печати»

1933	Организация Государственного издательства детской литературы
1934	Доклад С. Я. Маршака на I Всесоюзном съезде советских писателей «О большой литературе для маленьких»

В речи на II Всероссийском съезде РКСМ (1920 год) В.И. Ленин подчеркнул важность «строительства пролетарской культуры». Вслед за этим вышедшие в свет партийные документы по вопросам развития литературы для детей и юношества указывали на важность создания книг для детей и юношества. Например, в Постановлении ЦК ВКП(б) «О мероприятиях по улучшению юношеской и детской печати» от 23 июля 1928 года указывалось на необходимость обеспечения создания «массовой книжки, способствующей партийному воспитанию молодежи», и популярных изданий по основным вопросам марксистской теории, а также художественной литературы, «откликающейся на социально-бытовые запросы молодежи». Книги для детей, как правило, должны были быть ориентированы на «запросы детей рабочих и крестьян».

Постановление ЦК ВКП(б) от 29 декабря 1931 года декларировало борьбу за «большевистское воспитание юношества и детей в духе ленинизма, за интернациональное воспитание пролетарской и колхозной молодежи». Это требовало «на данном историческом этапе исключительного внимания к острейшему большевистскому орудью на идеологическом фронте – к литературе для молодежи и детей». Отмечалось, что необходимо «решительно ликвидировать основные недостатки детской литературы: игнорирование специфических запросов детей, сухость и неувлекательность изложения». Детская книга должна быть «большевистски бодрой, зовущей на борьбу и победу», в ярких и образных формах детская книга должна «показать социалистическую переделку страны и людей и воспитывать детей в духе пролетарского интернационализма».

В очередном Постановлении ЦК ВКП(б) (1933 год) в целях объединения сил (писателей, художников, педагогов) и ликвидации существующих недостатков в работе по созданию, распространению и использованию детской книги ЦК ВКП(б) были приняты следующие решения:

1. Издание детской книги сконцентрировать в специальном детском издательстве: организовать в Москве "Детгиз".

2. «Детгиз» должен добиться решительного перелома в издании детской книги в соответствии с неоднократными решениями ЦК (от 29 декабря 1931 года и др.). Создать ряд книг, которые, соединяя увлекательность и доступность изложения с принципиальной выдержанностью и высоким идейным уровнем, прививали бы детям интерес к борьбе и строительству рабочего класса и партии, в частности создать серию книг для пионеров, переиздать лучшие книги мировой детской литературы (Д. Дефо «Робинзон Крузо», Д. Свифт «Путешествия Гулливера», фантастические романы Ж. Верна и др.).

Большая роль отводилась книгам, имеющим общеобразовательное значение. Огромный вклад в развитие детской литературы внес А.М. Горький.

В начале 1920-х годов он основал целый ряд научно-познавательных серий, при его участии была возобновлена серия «Жизнь замечательных людей». Ю. Лотман так интерпретирует название серии: "Серия, основанная Горьким, не случайно называется «Жизнь замечательных людей», а не «Жизнь великих людей». Вторая формула заключала бы в себе противопоставление человека великого простому, между тем, как отмечал еще Л. Толстой, примечательным, достойным внимания и памяти потомков может быть и самый обычный, ничего не написавший и не изобретший человек». Только в 1933 году были изданы такие книги, как «Гейне» А. Дейча, «Щепкин» Ю. Соболева, «Менделеев» В. Слетовой, П. Слетова, «Песталоцци» А. Пинкевича и мн.др.

Отмечалась необходимость создания развлекательной литературы, в первую очередь, для младшего возраста (сказки, игры, шарады и др.). Так, например, по рекомендации С.Я. Маршака в детскую литературу приходят поэты группы «ОБЭРИУ» Д. Хармс, А. Введенский, Ю. Владимиров, К. Вагинов и другие. Вместе с К. Чуковским они определили развлекательно-игровое ответвление в детской поэзии. Другое ответвление – нравственно-дидактическое, которое представляли В. Маяковский, А. Барто, С. Михалков и др.

3. Улучшить оформление книги, «искореняя халтуру и формалистические выкрутасы». Несмотря на финансовые сложности старые и вновь возникшие издательства предлагали читателям качественную полиграфическую продукцию, приоритет отдавался при этом детской книге. Талантливые художники Ю. Васнецов, В. Конашевич, В. Лебедев являлись равноправными соавторами детских книг. Особый вклад в оформление детской книги внес Е. Чарушин.

Было решено к изданию детской литературы привлекать лучших писателей (и не только детских), художников, педагогов и др.

В период становления Советского государства детская литература выполняла функцию средства воспитания подрастающего поколения. Содержание литературных произведений для детей отвечало представлениям государства о воспитательном идеале времени и конкретным педагогическим задачам. Сегодня потребность педагогической практики в применении детской литературы как средства воспитания не удовлетворяется в полной мере. Поэтому использование опыта исследуемого периода будет способствовать созданию комплексной системы мер поддержки детской литературы и эффективной реализации её воспитательного потенциала в современных условиях.

1. ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА XX ВЕКА

1.1. Общая характеристика литературной сказки XX века

История мировой литературной сказки начинается в XVI веке, в русской литературе – во второй половине восемнадцатого столетия. До восемнадцатого столетия фольклорная сказка была самым гонимым жанром на Руси и

хранилась в памяти народной. «Басни баять», «сказки сказывать небылые» запрещалось еще древнерусскими проповедниками и правительственными указами. Как мы писали в учебном пособии «Литературная сказка в детском чтении» (сост. Т.А. Бахор и др.), «в учебнике юношества XVIII века рекомендуется «всяких побуждений к злочинству и всякой злой прелести бегать, яко: блудных писем, повестей, скверных басен, сказок, песеней, историй, загадок, глупых пословиц и ругательных забав и издевок, ибо все сие есть мерзость перед Богом» («Юности честное зеркало»). Почти не встречается текстов народных сказок в древней рукописной литературе. Неприятие сказки, пренебрежительное отношение к ней отражает официальную (государственную) политику в сфере духовного просвещения народных масс и в XVIII веке. В архивных делах Тайной канцелярии (при Екатерине I) встречаются записанные тексты сказок: как и в старину, их запрещалось рассказывать, следовательно, их подслушивали и о них доносили».

Одним из первых исследователей сказки является ученый-фольклорист Е.М. Мелетинский, который исследовал вопрос о природе сказки как самостоятельной формы. Он связал сказку с мифом: «Специфика первобытного мифа заключается в том, что представления об устройстве мира передаются в виде повествования о происхождении тех или иных его элементов. При этом в качестве конечных причин нынешнего состояния мира предстают события мифического времени из жизни «первопредков».... Миф – не только мировоззрение, но и повествование». По замечанию Е.М. Мелетинского, древнейшие мифические герои участвуют в творении мира, почти каждый их шаг имеет значение в созидании мироустройства. В первобытном фольклоре миф и сказка, безусловно, имеют одну морфологическую структуру в виде цепи потерь и приобретений неких космических или социальных ценностей. Различие заключается в том, что в мифе приобретение есть обычно первоначальное возникновение, происхождение, то есть этиология в самом широком смысле, а в сказке – перераспределение каких-то благ, добываемых героем или для себя, или для своего ограниченного сообщества. Как утверждается в "Истории всемирной литературы" (под ред. И.С. Брагинского): «Если перейти от синхронии к диахронии, то есть к исторической перспективе формирования сказки, то совершенно очевидно, что превращению мифа в сказку способствуют его деритуализация,... десакрализация, демифологизация самого героя... демифологизация времени действия...переход от космического масштаба к изображению личных судеб, ослабление или уничтожение этиологизма; отрыв условной сказочной фантастики от актуальных верований, ослабление достоверности и сознательное допущение поэтического вымысла». Таким образом, фольклористы устанавливают определяющую роль мифа в формировании сказочной прозы. Этим объясняются и причины, по которым рассказывание сказок преследовалось и церковью, и официальной властью: христианский взгляд на мир отличался от мифологического и поэтому дохристианский понимался как неверный.

Важное значение имеет вопрос об отношении сказителя к рассказываемому. А.Н. Веселовский утверждал, что народ в сказке «не видит даже были, не только верования», она для него «складка». Об этом же писал А.Н. Афанасьев: «Слушатели и сказатели принимали сказку за чистую ложь, за поэтический обман, имеющий единой целью занять свободный досуг небывальными и невозможными вымыслами. <...> Сказка же чужда всего исторического, предметом ее повествований был не человек, не его общественные тревоги и подвиги, а разнообразные явления всей обоготворенной природы. Оттого она не знает ни определенного места, ни хронологии».

О соотношении сказочного вымысла и реальности в научной литературе единства мнений нет. Так, В.Я. Пропп в работе «Фольклор и действительность», утверждая, что сказка «поражает своей необычностью», приходит к выводу: «В этом отношении сказка никак не может быть сопоставлена с литературой реализма». «Несоответствие действительности, выдумка как таковая» составляет, по мнению ученого, жанровые особенности сказки: она не что иное, как «поэтическая фикция». В.П. Аникин, автор многих работ о народной сказке, по поводу процитированного выше высказывания В.Я. Проппа писал: «Получается, что художественное восприятие вымысла сказки со стороны рассказчиков и слушателей исключает соотнесенность выдумки с реальностью. В чем же тогда смысл сказок, смысл их выдумки? В самом вымысле? И как исследователь может соотносить сказку с действительностью, если сказочная выдумка в своей художественной сути исключает эту соотнесенность?».

Вопрос о содержании образов сказочных персонажей в научной литературе признан одним из центральных. Как нами уже отмечалось, «в фольклористике общепризнанным является положение о первичности функции и вторичности характеристик персонажа. Каждый из персонажей наделен функцией, предписанной сказочной традицией. Функция определяется совокупностью поступков, которые он совершает. Эта точка зрения ученых-фольклористов долгое время обуславливала исследовательский подход и к литературным сказкам. А.Л. Слонимский, Д.Д. Благой, С.М. Бонди положили начало в изучении сказок Пушкина как явлений литературных: художественное содержание сказочных персонажей они рассматривали с точки зрения проявления в них фольклорной традиции и творческого метода поэта».

Как утверждает В.С. Лобарева: «Необходимо классифицировать образы не только с точки зрения их функционирования, но и с точки зрения их соотношения с окружающим миром. Так, в сказках существует два типа героев. К первому типу относятся обладающие «реальной предметностью» (поп, старик, царица); ко второму – обладающие «смысловой предметностью» (золотая рыбка, золотой петушок, тридцать три богатыря). Необходимо учитывать, что художественные образы второго типа имеют в большинстве своем реально представимую форму: рыбка, петушок, дерево и т.д., но в то же время они отмечены печатью ирреальности (золотой петушок, золотая рыбка).

Таким образом, они двойственны: одновременно соотносимы и не соотносимы с реальной действительностью по своим внешним качествам. Но в них, как и в персонажах первого типа, заложено смысловое содержание. И этот смысл соотносим с реальной действительностью на основании законов порождения художественного образа. Понятно, что свести содержание этих образов к какому-то локальному смыслу невозможно, но так или иначе интерпретировать необходимо, ибо от результата интерпретации во многом зависит осмысление всей сказки. Основным методологическим принципом исследования должно стать признание связи сказочного вымысла с действительной жизнью человека. Но исследователю необходимо учитывать, что сказке в меньшей степени, чем какому другому литературному жанру, свойственна социальность, которая, естественно, содержится в определенных характеристиках героев, но не определяет смысловое содержание сказки. Эстетическая ценность сказок заключается в философском осмыслении человека и бытия. В связи с этим необходимо оговорить еще одно обстоятельство, указывающее на содержание сказки как жанра».

Так, сказочные образы в литературных сказках предельно просты, даже как бы схематичны, с другой стороны – сложны.противоречивы, не поддаются однозначному определению. Л.Я. Гинзбург в книге «О литературном герое» писала: «У каждого литературного героя есть прототип в широком смысле слова. Иногда это реальная личность, иногда это тот опыт жизни, который преломляется в любом, даже самом трансформированном произведении искусства». Это положение принципиально важно для исследования идейно-художественных особенностей сказочных персонажей. Человек, изображенный в сказке, не «абстракция». Он являет собой конкретное единство, но единство, «не сводимое к частному, единичному случаю (каким может быть человек, скажем, в хроникальном повествовании), единство, обладающее расширяющимся символическим значением, способное поэтому представлять идею».

Д.С. Лихачев относил сказки к искусству конкретизации. Конкретизирующая тенденция не ограничивается изображением только конкретного, она вводит ирреальное, абстрактное в пределы реальности, приземляет его. Он объяснял этот процесс на примере сказок Андерсена: художник наделял стойкого оловянного солдатика, фонарь, штопальную иглу и даже ступеньки лестницы конкретными человеческими чертами. Они жили, думали, переживали, как люди. «Это и есть, – писал ученый, – конкретизирующее искусство, идущее от абстрактного к конкретному, берущему условность, чтобы ее разрушить, связать с бытом, наделить обычными человеческими чертами. Оловянный солдатик у Андерсена – это некая условность, которую Андерсен потом оживляет». Таким образом, ирреальные герои (золотой петушок, золотая рыбка, бесенок) – это результат художественной трансформации какого-то жизненного смысла, человеческого опыта.

Исследование смыслового содержания отдельных образов сказок необходимо проводить во взаимосвязи с другими персонажами сказки и персонажами мифов, ибо сказочный герой, как правило, не имеет подробных описательных характеристик и осмысливается по поступкам, которые совершает, находясь в тех или иных отношениях с окружающими. Изложенные выше методологические принципы позволяют исследовать сказки с помощью историко-генетического, сравнительно-типологического, историко-функционального методов, а также метода интерпретации.

Литературная сказка XX века опиралась как на фольклорную традицию, так и на традиции литературной сказки предшествующих эпох.

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.

Именно на этом пути русская литература в начале XX века обрела и новую литературную сказку, характерной чертой которой была стилизация сказки фольклорной. Стилизация в широком смысле была проявлением художественного синтеза, взаимодействием различных видов искусств, а стилизация в узком смысле представляла собой традиционное перенесение различных черт народной сказки в литературное произведение (будь то проза или поэзия).

В авторской сказке XX века активно используются достижения писателей 2-й половины XIX века: вводятся описания природы, любовные переживания героев, образ рассказчика с его симпатиями и антипатиями, ссылки на достижения науки, намёки на конкретные исторические события. Увеличился объём литературной сказки, она существует теперь то в форме новеллы, повести, то в форме притчи, лирического, драматургического произведения. Происходит снижение роли чудесного в сказке, на первый план выходят обыкновенные люди, предметы, волшебство оказывается психологически обоснованным. Отсутствует традиционный зачин, концовка, сказка отличается особой композицией, своеобразным языком.

В литературной сказке XX века, по сравнению с народной, возросло значение «невещественных» ценностей, что соответствует восприятию ребёнка. Деля мир на добрый и злой, детское восприятие оказывается родственным мифам, сказкам. Сказка отражает мир в форме, наиболее доступной детскому восприятию, отбрасывая все второстепенное, беря только основной жизненный конфликт – борьбу добра и зла. Известный исследователь Е. Неёлов именно поэтому определяет литературную сказку как результат взаимодействия сказочной реальности и детскости – духа детства.

Воспевая непрактическое детское сознание, его поэтичность, говоря о бескорыстии доброго героя, современная литературная сказка продолжает традиции народной сказки, утверждая закономерность победы добра над злом. Но по своей форме, приёмам она далеко отошла от фольклорной, ибо меняется действительность, воздействуя на форму художественного произведения.

Современные писатели-сказочники расширяют границы жанра, обращаясь к достижениям современной прозы: сказочное всё более переплетается с повседневным, обыденным, привычное приобретает сказочные черты, а волшебное «обытовляется», развитие действия в авторской сказке определяется логикой развития характера, а не традиционным вмешательством волшебства (цикл К. Булычева «Девочка с Земли»).

Среди жанрообразующих признаков литературной сказки XX века следует также указать линейность в построении сюжета (совпадение сюжета и фабулы), статичность внутреннего мира героев, условность пространства и времени, неординарность, чудесность художественного мира и внеисторический характер конфликта.

Любая сказка, безусловно, отражает нравственные нормы, социально-политические проблемы и пристрастия того времени, в котором живет автор, а также своеобразие его творческой личности. Доминантой художественного мира литературной сказки следует считать авторскую позицию. Пространственно-временная организация художественного мира сказки, ее композиция, особенности системы образов, речевые характеристики обусловлены именно этой доминантой.

1.2. Литературная сказка Ф. Сологуба «Очарование печали»

В конце XIX века громко заявили о себе представители раннего модернизма – символисты старшего поколения. Отказавшись от грубого материализма, опираясь на идеалистическую философию, ее различные формы, они заявили о своем нежелании поддерживать связь искусства с действительностью. «Уйдем в мечту, наш мир – Фата-Моргана», – призывал вождь русского символизма В.Я. Брюсов. По замечанию С.А. Венгерова, «литературная общественная психология» рубежа веков имела «одно общее устремление куда-то ввысь, вдаль, вглубь, но только прочь от постылой плоскости серого прозябания».

Эта мысль перекликается с высказыванием Н. Бердяева, который, характеризуя эпоху, отмечал, что «она напоминала искание мистерий и неоплатонизм эпохи эллинистической и немецкий романтизм начала XIX века... Было чувство таинственности мира».

Это чувство выражалось у писателей того времени в «жажде сказочных чудес».

Противен яркий свет очам больной души,
Люблю я темные таинственные сказки, –

писал Д.С. Мережковский. Приглашал в мир своей волшебной «Посолони» А. Ремизов:

В лес дремучий по камушкам Мальчика с пальчика,
Накрепко за руки взявшись и птичек пугая,
Уйдем мы отсюда, уйдем навсегда.

Обращение к жанру литературной сказки было закономерно и обусловлено притягательностью эстетики чуда и тайны, свойственной этому жанру, возможностью создать свой миф, проявить изощренность мысли и фантазии.

Миф в то время становился способом не только постижения, но и переосмысления и преобразования жизни. Особой популярностью пользовались литературные сказки А.С. Пушкина. К его «сказочному» наследию обращались многие.

В частности, Ф. Сологуб создает свою сказку «Очарование печали», опираясь на «Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях» А.С.Пушкина. Нужно заметить, что поиски новых форм отразились и на жанре литературной сказки: в творчестве писателей-символистов он утратил жанровую строгость, смыкался с мифопоэтической фантазией, символично-философской притчей, легендой, новеллой, часто с печатью романтического двоемирия и иронии. Не исключение «Очарование печали» Ф. Сологуба, имеющее подзаголовок «сентиментальная новелла».

Открытая ориентация на литературный источник не исключает, а, наоборот, предполагает свободное переосмысление его содержания. С одной стороны, сказка Ф. Сологуба наполнена явными и скрытыми перекличками с пушкинской сказкой. С другой стороны, в ней нашло отражение пессимистическое мироощущение автора, последователя философии А. Шопенгауэра.

Уже начало сказки Ф. Сологуба ориентирует читателя на знакомый сюжет: «Сначала все совсем так же, как и в старой сказке. Молодая прекрасная кроткая королева скончалась. Оставила дочь, столь же прекрасную. Король Теобальд через несколько лет взял новую жену, красивую, но злую. Себе – красивую жену. Дочери – злую мачеху».

Этот фольклорный сюжет о злой мачехе и доброй падчерице был положен и в основу «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях» А.С. Пушкина:

Характер и структура конфликта сказки «Очарование печали» во многом совпадает с пушкинским. У Пушкина:

«Но скажи: как можно ей
Быть во всем меня милей?
Признавайся: всех я краше.
Обойди все царство наше,
Хоть весь мир; мне равной нет.
Так ли?»

Новая королева, красавица Мариана, возненавидела свою падчерицу: «Я прекрасна, но Ариана прекраснее меня». В отличие от пушкинской мачехи Мариана не хочет смерти падчерицы: «Извела бы ее ненавистную. Но какое мне в том утешение? Память о красоте ее пережила бы ее, и люди говорили бы, что вот прекрасна королева Мариана, но покойная Ариана была прекраснее ее. И во много раз увеличила бы несправедливая молва людская прелести ненавистной девчонки».

Как и в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях», злой мачехе помогает служанка. Но в отличие от не лишенной сострадания сеньной девушки Чернавки Бертрада зла, коварна и хитра, да к тому же дочь старой ведьмы Хильды. Именно она помогает королеве в ее злом умысле.

Главная особенность сказки Ф. Сологуба состоит в том, что он по-своему трактует красоту юной Арианы. Если у А.С. Пушкина царевна молодая «белолица, черноброва, нраву кроткого такого», то у сологубовской героини красота состоит в очаровании печали: «Нет красоты без очарования. Даруя человеку прекрасное лицо и прекрасное тело, природа точно облакает его неживою личиною. Но, как в гробе, спит живая красота в теле и в лице, способных к проявлению красоты и даже, по-видимому, прекрасных, – спит до тех пор, пока не придет неведомая очаровательница и не разбудит спящей красоты», – в этих словах влюбленного в Ариану принца Альберта звучит голос самого автора.

Такая трактовка красоты опирается на шопенгауэровское учение об искусстве. Цель искусства, по Шопенгауэру, состоит в освобождении души от вызываемых эгоистическими страстями страданий, в обретении духовного успокоения. Успокоение понимается как установка на полное безразличие к жизненным благам и невзгодам.

Такая установка обнаруживается у Арианы, которая отказывается от королевских благ: «Как простая девушка той страны в рабочий день одета была Ариана. Белая грубая ткань облегла ее стройный стан, оставляя открытыми загорелые на ветру и на солнце плечи и руки. Пестрая из грубой домашней материи юбка была коротка. На прекрасных ногах Арианы не было обуви. У ее пояса висел мешок с деньгами, и в руках держала она тяжелую корзину с вещами, назначенную для раздачи бедным».

Возвышению над тяготами жизни должна содействовать определенная линия морального поведения. По Шопенгауэру, мораль должна складываться из следующих элементов: покорное принятие мучений, аскетическая позиция в отношении собственной личности, альтруистическая установка в отношении всех других людей и полное упразднение эгоизма.

Именно такой моральной установке следует героиня сказки Ф.Сологуба. Она «ходит к бедным под жгучими лучами солнца», «отдает свой плащ встречному старому нищему» и «башмачки бедному оборванному ребенку», «улыбается в грязных избах и «плачет о нищих дома». При этом она осознает свое бессилие, невозможность изменить жизнь нуждающихся и все-таки продолжает помогать обездоленным: «Я не могу не идти к ним, хотя и знаю, что не могу помочь им ничем. Что же эти деньги и эти вещи! Всего, что я могу дать, так мало для них! И все, что у меня есть, так для меня много!».

Мачеха Мариана не понимает своей падчерицы, «с недоумением всматриваясь во все то, на что каждый день так долго смотрела Ариана. Скоро стало ей скучно. Кроме того, неприятно было постоянное завывание ветра, и томило солнце, грубый и злой змей, обжигаящий кожу».

По мнению Шопенгауэра, земные радости и наслаждения столь же враждебны морали, как и зависть, ненависть и злоба. Мариана в желании извести Ариану прибегает к помощи «старой безобразной колдуньи Хильды». Но «чародейства и заговоры нашептывания по ветру, и наговоры на воде – ничто не приводило к цели, и хотя много страдала Ариана от злых чар, но прекраснее становилась, все прекраснее». Крайнее средство, предложенное Хильдой королеве, – перевести с Арианы очарование печали на Мариану – привело к жутким для последней последствиям.

В «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» А.С. Пушкина у королевы было волшебное зеркало:

Ей в приданое дано
Было зеркальце одно;
Свойство зеркальце имело:
Говорить оно умело.

Как и в сказке А.С. Пушкина, в сказке Ф. Сологуба мачеха на протяжении всего повествования несколько раз обращается к зеркалу, которое тоже умело говорить. Последнее обращение к зеркалу, когда очарование печали перешло на мачеху, констатировало крах надежд Марианы: «Ты прекраснее Арианы, – сказало ей зеркало, – но красота твоя страшна, – в ней очарование печали, и невинной крови, и смертного ужаса. В ней очарование порока – мудрейшее и злейшее из очарований». Изменился не только внешний облик Марианы, но и ее нрав: отныне она любила тосковать. Не вынесла мачеха такого преобразования и ценой своей жизни возвратила Ариане очарование печали.

В сказке Ф. Сологуба конец классический – торжествует добро, а зло наказано. Но если в сказке А.С. Пушкина мачеха умирает от горя, что падчерица жива:

Злая мачеха, вскочив,
Об пол зеркальце разбив,
В двери прямо побежала
И царевну повстречала.
Тут тоска ее взяла,
И царевна умерла ,–

то у Ф. Сологуба мачеха добровольно идет на смерть, ища в ней спасение от невыносимой для нее жизни, что опять-таки соответствует шопенгауэровскому учению.

Таким образом, следование традиции и ее преодоление позволяют авторам ярко, оригинально выразить свое видение мира и человека.

2. ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

Основные жанровые дефиниции фантастической литературы определены И.Г. Минераловой. Литературная сказка близка научной фантастике, так как элементы фольклорно-сказочной поэтики создают в них жанровую определенность, образуют «ядро» жанра. Отличие литературной сказки от

научной фантастики очевидно: в ней нет попытки предугадать будущее на научной основе, прогнозировать развитие науки и техники или гипотетически объяснить суть событий и процессов, проходивших в далеком прошлом. В общем и целом она не связана с социальными или научными теориями развития общества. Произведения Урсулы Ле Гуин, Андрэ Нортон, Артура Кларка – в круге детского и подростково-юношеского чтения.

Фантастическое как доминанта в литературных художественных произведениях имеет своими корнями волшебную сказку (Е.М. Неелов). Как явление системообразующее фантастика представлена в жанре утопий («Город Солнца» Т. Кампанеллы). 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.

В русской фантастике чрезвычайно силен исторический, более того, социально-исторический компонент, видимо, ослабленный в фантастике зарубежной. Причина этого – 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 Жюль Верна, Александра Беляева, а в наше время – американского фантаста Артура Кларка.

В первой половине XX века сформировался еще один фантастический жанр – фэнтези. Литературная сказка отличается от этого жанра, потому что, во-первых, сами причины появления этих жанров различны: фэнтези изначально направлена на «побег» от реальной жизни путем создания мира переосмысленных мифов, легенд и преданий, в то время как литературная сказка активнее всего проявляется именно в моменты больших потрясений в обществе и способствует осмыслению жизни с помощью сказочных образов и мотивов. Во-вторых, произведения жанра фэнтези целостны и не могут стать частью текстов других жанров, жанровыми вкраплением.

Жанр фэнтези – реализация одной из генетических возможностей литературной сказки, его специфическими особенностями являются создание автором уникального вторичного мира (или целого ряда миров), отличающегося от мира реального (первичного) своей волшебной-магической сущностью; логическая сцепленность сюжета, целостность вторичного мира и последовательность его внутренних законов; авторская интерпретация универсального мифа; расширение хронотопа волшебной сказки через введение средневекового хронотопа рыцарского романа; эффект полного погружения

читателя в вымышленный мир («Гарри Поттер и философский камень» Дж. Роулинг).

Н.Е. Кутейникова в работе «Современная детская фэнтези в круге детского чтения и на уроках в школе» подробно раскрывает особенности этого жанра.

Основополагающим в становлении жанра фэнтези выступает сознательное мифотворчество писателя через ремифологизацию традиционного сказочного канона и использование мифопоэтического потенциала классических функций волшебной сказки, введение вертикального средневекового хронотопа через использование интертекстуальных отсылок, а также библейских образов, символов и мотивов и обновлению стертых библейских метафор посредством уникальной авторской мифологии (трилогия Д. Толкиена «Властелин колец» и развитие жанра «фэнтези»). Более подробно об этом можно прочитать в работе О.Б. Лукмановой «Жанровое своеобразие литературных сказок Джорджа Макдональда».

Фантастика – один из наиболее широко толкуемых терминов современного литературоведения. Чаще всего под фантастикой (от греч. *phantastike* – искусство воображать) подразумевают «тип художественных произведений, в конкретных образах отражающих вероятность научного проникновения в непознанное, опережающих художественные предположения». Р. Нудельман приводил такое определение фантастики: «Фантастика – специфический метод отображения жизни, использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются несвойственным им в принципе способом – невероятно, "чудесно", сверхъестественно».

Как отмечала М. И. Мещерякова, «своеобразием отмечены и художественные задачи фантастики, которая не столько представляет объекты действительности в их конкретном многообразии, сколько стремится к достижению широкого уровня обобщения, постижению сути, законов и смысла бытия. ...Игра является одной из важнейших жанровых категорий фантастики, создавая ту условность, которая позволяет превращать невероятное, не имеющее места в действительности в условно возможное (т.е. "псевдофакт")». Игровая функция фантастики роднит ее со сказкой, познавательная – с мифом (создание собственной концепции мира и бытия, различные представления об эволюции человека и социума) и наукой (научно-технический и социальный прогноз, популяризация знания). Функция познания мира и функция самовыражения сближает фантастику с собственно художественной литературой. «Объединяя в себе факт известный и факт предполагаемый, научное знание и воображение, фантастика оказывается оригинальным союзом двух методов познания мира». В отечественной и зарубежной фантастике существует множество направлений, но наиболее популярными в конце XX века были альтернативная история, киберпанк, турбореализм и фэнтези. К последнему принадлежат практически все фантастические произведения для детей и подростков рубежа XX-XXI веков.

Фэнтези (англ. Fantasy) — вид фантастической литературы (или литературы о необычайном), основанной на сюжетном допущении иррационального характера. Это допущение не имеет «логической» мотивации в тексте, предполагая существование фактов и явлений, не поддающихся, в отличие от научной фантастики, рациональному объяснению. Если в научной фантастике мы имеем дело с единой (центральной) научно обоснованной посылкой, то в фэнтези фантастических допущений может быть сколько угодно: в этом особом мире все возможно — боги, демоны, добрые и злые волшебники, говорящие животные и предметы, мифологические и легендарные существа, таинственные двойники, привидения, вампиры, встреча с дьяволом. Предпосылки фэнтези — в архаическом мифе и фольклорной волшебной сказке, в европейском рыцарском романе и героических песнях...». Мир фэнтези демонстративно чужд обыденному представлению о реальности, сложившемуся у читателя. Примеры тому — мир произведений Кира Булычева из цикла «Девочка с Земли» и последнего романа для подростков «Убежище», мир романов Дж. К. Ролинг о Гарри Поттере.

Время в фэнтези развивается циклично, как и сам мир, «последовательно проходящий этапы гармоничного и хаотического существования, перетекающие один в другой, образуя модель повторяющегося бытия». Этим оно похоже на время мифологическое. По мнению некоторых литературоведов, прошлое в фэнтези идеализируется, часто ассоциируется с божественным, а будущее — «с уходом из мира волшебства, магии, со скучной, банальной повседневностью». Именно такое циклическое построение времени мы наблюдаем из романа в роман в цикле о Гарри Поттере: каждый учебный год — это цикл временной, цикл школьной жизни, новая ступень развития личности главного персонажа (каждый роман — это целый год развития личности ребенка, где иногда день равен году), новый этап борьбы Добра со Злом, каждый раз более сложный.

Герой фэнтези похож одновременно и на героев древних мифов, выполняющих сакральный ритуал инициации, и на рыцарей Средневековья, обреченных совершить свой особый путь — Квест (от англ. Quest — «путь», «поиск»). Это путь не столько в пространстве виртуальных миров, сколько путь в пространстве души, путь в поисках внутренней гармонии. Поэтому герой изначально обречен на одиночество, отторжение от реального мира, ему, как и романтическому герою, присуще трагическое двоемирие.

В последней книге писателя Кира Булычева под названием «Убежище» (2004) мы как раз и встречаемся с таким героем — Севоём Савиным, с одной стороны, напоминающим активным читателям Алису Селезневу, с другой — героем новым, отразившим в себе все черты современного подростка.

С конца 70-х годов XX века литературные критики называли Кира Булычева «оптимистическим детским фантастом», во многом благодаря его циклу сказочно-фантастических повестей об Алисе Селезневой — «девочке из будущего», точнее — из XXI века. «Девочка с Земли» — это оригинальный сплав сказки, фантастики, заимствований из устного народного творчества и

известных произведений детской литературы, где все находит свое место: и шагающие кустики, и живые роботы, и шапка-невидимка, и три мушкетера. Обращенное к детям, это произведение как бы погружает читателя в самобытный культурно-литературный «коктейль» разных времен и народов, где сегодняшний ребенок должен освоиться сообразно своему особому взгляду на мир.

Героиню цикла Алису отличает универсальное сочетание ярко современного характера с общими для всех времен чертами ребенка: не случайно она так напоминает свою тезку из сказок Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье». Точно такое же сочетание черт характера мы встречаем и у Севы Савина из романа «Убежище»: перед нами мальчик, рожденный в конце XX века, любящий компьютер и детские сказки, мальчик-авантюрист, стремящийся активно познавать окружающий мир и в то же время видящий его красоту, необычность, языческую таинственность. При всей авантюристичности своего характера Сева – мальчик добрый и верный: он знает, что такое дружба и взаимовыручка, ценит эти качества в других, поэтому никогда не предаст друзей сам. Юный герой «Убежища» – типичный мальчишка: не «маменькин сынок», не «взрослый мальчик», какие часто встречаются в книгах для детей. Он не учит читателя, что делать и как делать, он просто живет на страницах произведения, причем живет вполне реальной жизнью, похожей на жизнь самого читателя. Он правдоподобен, он похож на многих из подростков – забияка и фантазер, верящий в то, что «сказку можно сделать былью». Именно поэтому жители сказочного мира выбрали его себе в защитники в начале XXI века.

Сева Савин – наш современник, и его друзья и враги тоже наши современники: многие из них очень похожи на нас и внешне, и по манере своего поведения, и по стилю одежды. Благодаря этому последняя книга Кира Булычева читается легко, с интересом, часто вызывает или добрую улыбку, или приступ задорного смеха. Сам Кир Булычев признавался еще в 1980-е годы XX века, что перед ним стояла определенная цель – «найти пути к детской литературе, которая была бы адекватна поколениям детей, возвращенных телевизором, а потом и компьютером». Безусловно, это ему удалось: дети разного возраста с удовольствием читают книги Булычева. Поэтому своевременно было бы ввести в контекст уроков литературы в 5 – 7 классах новое произведение писателя, с новым героем и проблемами начала XXI века, поднятыми автором в этом романе для подростков.

Гарри Поттер – другой современный герой-подросток, любимый герой и детей, и взрослых. Несмотря на активную критику в прессе и педагогических кругах, романы Джоан Кетлин Ролинг о смышленном мальчишке-волшебнике пользуются бешеной популярностью во всем мире. Эффект такой популярности в общем-то был предсказуем: Гарри Поттер до боли напоминает многих сегодняшних мальчишек, и попадает он в ситуации, аналогичные реальным, жизненным, к тому же перед нами – традиционный английский роман-биография о судьбе сироты.

В таком романе, как правило, сюжет приключенческий, что и привлекает читателей-подростков. Однако современная писательница объединяет в одном произведении жанровые особенности и романа о сиротском детстве, и школьной повести, и жанра фэнтези – жанра массовой литературы.

И.Г. Минералова подчеркивает, что, кроме этого, перед нами – «психологическая повесть:

– в центре повествования история душевной жизни подростка, его понимание себя, взаимоотношения с родителями, окружающим миром; повесть учит разбираться в своих чувствах и поступках; весьма поучительны взаимоотношения детей и директора школы, школьников и учителей;

– эта книга – психологический тренинг для ребенка, книга, которая учит понимать себя самого и других, учит жить среди людей, закладывая важнейшие основы нравственного поведения...».

В то же время «это великолепный аналог жанра компьютерной игры "quest" (поиск), какими, например, являются "Tover" или "Fable". Соположение макро- и микроуровней, обращение к предметам-"отмычкам", "разгадкам", поуровневость, характерная последовательность освоения художественного пространства и т.д. делают жанр узнаваемым, усиливают динамизм происходящего, являются естественной интригующей основой сюжета (вспомните путь героя к философскому камню в первой книге или карту в третьей книге)...». Таким образом, налицо игровая функция фантастики, сближающая жанр фэнтези с жанром сказки.

Объединяет произведения этих совершенно разных писателей главный персонаж – деятельный ребенок, вступающий в борьбу с абсолютным Злом. Два героя современных книг для подростков, созданных в жанре фэнтези в разных странах, Гарри Поттер и Сева Савин, так же изначально обречены на одиночество, как и другие главные герои этого жанра. Только Сева Савин, русский подросток начала XXI века, одинок в силу своей погруженности в мир фантазий, в мечты о подвигах для людей и во имя прекрасного. Герой романа Кира Булычева «Убежище» (2004) находится в том возрасте, когда детство еще не закончилось, а взрослая жизнь уже требует сдачи экзаменов на зрелость. Поэтому одиночество Севы во многом мнимое, им же самим и выдуманное, скорее не одиночество, а чувство тоски по активной жизни и страха перед неизвестным будущим, свойственное многим подросткам. Этим герой последней книги Кира Булычева близок и понятен юным читателям: с одной стороны, Сева напоминает Алису Селезневу, с другой – это герой новый, отразивший в себе все черты современного подростка.

Гарри Поттер – персонаж чисто английский, во многом традиционный, о чем сразу же заявляет Вступление к роману Дж. К. Ролинг «Гарри Поттер и философский камень», напоминающее вступление к традиционному английскому роману о герое-сироте, обижаемом людьми, у которых он живет. По закону жанра жизнь такого героя уже в начале произведения внезапно кардинально изменяется. При этом, попадая в различные переделки, главный персонаж романа о сиротском детстве всегда ведет себя героически, никогда не

предает товарищей, часто оказывается умнее и смекалистей взрослых, хотя те его считали или глупым, или испорченным мальчишкой.

В начале своей жизни главные персонажи английских романов о герое-сироте XVIII –XX веков обречены на голод и одиночество, презрение окружающих и всевозможные унижения только из-за того, что они сироты. В конце романов о сиротском детстве зло всегда наказано, а добродетель торжествует. Юный герой в начале первого романа Дж. К. Ролинг «Гарри Поттер и философский камень» (английская версия – 1997; русское издание – 2001) также одинок, несчастен и презираем большинством окружающих. На протяжении всего романа он выдерживает всевозможные испытания на стойкость и благородство, физическую выносливость и духовную твердость. Как в сказке, в конце романа Добро побеждает Зло, но в отличие от сказки не до конца. В каждом романе Волан-де-Морт как бы возрождается для борьбы с Гарри, и каждый раз Гарри должен вступить с ним в схватку для защиты Добра от Зла: «...это очень трезвая и христианская позиция: зло в мире останется до конца истории. Поэтому не стоит рассчитывать лишь на одну решительную битву».

Во многих произведениях фэнтези явно идеализируется рыцарское братство, рыцарский кодекс чести. Определенный кодекс чести существует и в школе магов Хогвартс, находящейся в виртуальном мире, параллельном миру современной Англии. Этот мир завораживает подростков начала XXI века, в первую очередь, образом главного персонажа, совершающего свой Quest в реальном и виртуальном мирах, во вторую – идеализацией детской дружбы, основанной на рыцарском кодексе чести, той дружбы, которой так часто не хватает современным детям в реальном мире. Затем – вечной борьбой Добра и Зла, представленной не в доисторическом мире, не в фольклорных произведениях, а в реалиях третьего тысячелетия.

Свой кодекс чести есть и у современных юных россиян, прекращающих всевозможные распри ради спасения волшебных существ и помогающих Сeve Савину в борьбе со Злом – со злыми людьми в реальном мире и злыми волшебниками в мире виртуальном. При этом и персонажи произведения Кира Булычева (в отличие от персонажей Дж. К. Ролинг), и читатели просто играют в сказку, не делая акцента на том, из какого мира появился тот или иной волшебный персонаж – христианского, оккультного, сказочного или литературного. Наш современник, литературовед, диакон Андрей Кураев пишет об этом: «...Не верю я в пагубное действие на детей игровых детских книг, особенно когда игровой момент как раз и показан, как у Роулинг, довольно нравственно». И далее: «Ребенок, играющий в сказку, всегда помнит, что он именно играет, что это "понарошку". А уж тем более это помнят дети того возраста (от 11 лет и старше), на которых рассчитаны сказки Ролинг».

Как считают многие исследователи, появление жанра фэнтези подготовило творчество романтиков XIX столетия и оккультно-мистическая литература второй половины XIX – начала XX века. Именно поэтому очень часто миры фэнтези похожи на оккультные миры более, чем на мир

христианский. При этом они лишены пространственной (географической) и временной конкретности. «Мир фэнтези демонстративно чужд (более или менее) обыденному представлению о реальности, сложившемуся у читателя», – писал С. Бережной.

С 70-х годов XX века писатели и литературные критики предлагали различные классификации произведений фэнтези, например, исходя из характера фантастического в тексте: «высокая фэнтези» – произведение о вымышленных мирах; «низкая фэнтези» – переплетение реальности со сверхъестественным. Наиболее распространена градация в соответствии с проблемно-тематическим принципом: «героическая фэнтези», «готическая фэнтези», «христианская фэнтези», «окультурная фэнтези». Наиболее развитое направление этого вида фантастической литературы – «героическая фэнтези», действие которой происходит как в вымышленных мирах, так и на других планетах (Р. Говард, Э. Р. Берроуз, Дж. Р. Р. Толкин, У. Ле Гуин, А. Нортон, Р. Желязны).

Произведения Кира Булычева про Алису Селезневу (цикл «Девочка с Земли») и Севу Савина (роман «Убежище») – это фэнтези конца XX – начала XXI века, фэнтези вненациональное и вневременное: здесь присутствует и оригинальный сплав сказки, фантастики, заимствований из устного народного творчества, и реминисценции из известных произведений детской литературы, русской и зарубежной, и аллюзии – литературные и «жизненные», социальные и бытовые, – доступные даже мало читающему школьнику, причем не только российскому или «постсоветскому». Иными словами, эти произведения Кира Булычева являются типичными произведениями постмодернизма. Их можно причислить к разряду так называемой героической фэнтези, к которой с полным правом относятся и книги о юном маге Гарри Поттере, хотя внешне они больше напоминают «окультурную фэнтези». Цикл Дж. К. Ролинг о Гарри Поттере – традиционное английское фэнтези, основанное на кельтских мифах и сказаниях. Однако здесь главное не пропаганда оккультизма и магии (хотя она явно присутствует, но завуалированно!), а традиционный сюжет всех мифов, произведений устного народного творчества и детской литературы – сюжет борьбы Добра со Злом. Дети часто читают не только «правильные книжки», они всегда с удовольствием интересовались мифами и легендами разных народов, рассказывали друг другу «страшилки», сейчас смотрят и читают «ужастики», но только единицы из них стали преступниками или апологетами темных сил. Значит, стремление к Добру, Правде, к Истинному Идеалу оказалось выше, сильнее оккультного начала легенд и многих "ужастика". Скорее всего, как утверждают психологи, чтение таких книг – своеобразная проверка юного читателя на жизнестойкость, подготовка к реальной жизни.

В произведениях К. Булычева и Дж. К. Ролинг налицо продолжение традиций «героической фэнтези» середины – конца XX столетия. Традиции «взрослой» и «детской» «христианской фэнтези» можно увидеть в произведениях современной писательницы Юлии Вознесенской, в ее цикле «Юлианна».

В основе любого произведения жанра фэнтези – либо переработка канонической системы мифов, либо оригинальная авторская мифопоэтическая концепция. Вообще для фэнтези свойственно признание мира надличностного, мистического, божественного. Соответственно, христианская фэнтези всегда дает представление о христианском миропонимании, христианской системе ценностей, поэтому параллельный реальному мир – это мир Божественный, или, по-русски, «тот свет». «Традиции «христианской фэнтези» заложены в XIX веке Д. Макдоналдом и Ч. Кингсли, в XX веке развиты Г.К. Честертоном, Ч. Уильямсом и К.С. Льюисом». Английский писатель и богослов Клайв Стейплз Льюис вошел в историю мировой литературы как автор «Хроник Нарнии» – уникального сплава сказки с притчей, детской приключенческой повести с доступной для детского сознания трактовкой христианского мировоззрения. Его «Хрониками» зачитывались дети разных поколений и народов не меньше, чем «Властелином Колец» Дж.Р.Р. Толкиена, при этом часто не осознавая, что перед ними – христианская концепция устройства Вселенной. Сам К.С. Льюис признавался, что начал писать «Хроники» только с одной целью: попыткой объяснить маленькому человеку, что смерти нет, есть только переход в иную жизнь, иное состояние, но оттого, как ты проживешь жизнь земную, зависит твоя вечная жизни в Нарнии, то есть в мире Божественном.

Этой же теме посвящены две повести Юлии Николаевны Вознесенской – «Юлианна, или Игра в киднеппинг» и «Юлианна, или Опасные игры». Первая книга трилогии «Юлианна» – приключенческая повесть с нравоучительной историей в основе сюжета о ребенке-сироте. Внешне реалистическое произведение имеет второй – параллельный основному – сюжет: борьбу ангелов с бесами, протекающую в «параллельном» мире, то есть мире Божественном. Оба сюжета сначала существуют как бы автономно, влияя друг на друга лишь косвенно, но в решающий для жизни персонажей произведения момент они пересекаются – так происходит взаимопроникновение двух миров.

Как отмечал Ц. Тодоров, принципиальным моментом в фэнтези «становится колебание читателя в отношении того, как надо интерпретировать изображенные события: читатель как бы оказывается на стыке реального, обычного и ирреального, сверхъестественного объяснения этих событий». Поэтому, читая повесть Ю. Вознесенской, юный читатель колеблется между приятием или неприятием «параллельного мира», трактовкой реальной действительности с позиций этого мира, взрослый читатель или полностью отвергает «все религиозное», или допускает «эффект фантастического», или воспринимает художественный мир произведения с его двумя мирами как реальность, Божественное устройство мира. Именно поэтому у «христианской фэнтези» два прочтения: чисто художественное, этико-эстетическое, и вероучительное. Литературове Ц. Тодоров подчеркивал, что «эффект фантастического достигается в результате трех условий жанра: 1) текст должен побудить читателя воспринять мир персонажей как мир реально живущих людей и испытывать некоторое колебание между естественным и

сверхъестественным объяснением изображаемых событий; 2) это колебание или сомнение может испытывать также персонаж – на этом уровне оно становится одним из тематических аспектов произведения; 3) читатель может занять определенную позицию по отношению к тексту: он может отвергнуть как аллегорические, так и поэтические варианты истолкования текста».

Так, персонажи первой повести – дети «новых русских» из Санкт-Петербурга, типичные подростки начала XXI века, изначально отвергают «иной мир», насмехаются над набожной девочкой из провинции, из патриархального Пскова. Затем начинают колебаться в своей оценке событий, то трактуя их с чисто материалистических позиций, то видя влияние «потустороннего мира». Оказавшись в критической ситуации – трое подростков были похищены с целью выкупа, – они ясно осознали необходимость поддержки божественных сил, поверили в «правду Ани».

Все герои этого произведения, как и герои фэнтези, проходят свой «особый путь» – Квест: сакральный ритуал инициации – проверку на «взрослость». Для Аннушки это проверка на стойкость в Вере, проверка на искренность в любви к Богу, своим близким, ко всему миру. Для ее сестры-близнеца Юльки – путь к семье, к Добру, к Господу. Для Юлькиных друзей Гули, Киры и Юрика – путь жизненного выбора: путь духовного взросления и постижения моральных ценностей, путь к Богу или отказ от Него.

Вторая книга Юлии Вознесенской «Юлианна, или Опасные игры» – типичное «христианское фэнтези», в которой повествуется о школе магии в земле древних кельтов – Ирландии. Вера в Бога помогла сестрам-близнецам противостоять силам зла, но каковы они, как модифицировались в современном мире, ярко, художественно и в то же время жестко показано в этом произведении. Позиция писательницы Вознесенской чисто православная: зло не может быть ни хорошим, ни добрым, ни благородным, так же как нет принципиальной разницы между «черной» и «белой» магией; зло есть зло, и с ним необходимо бороться до конца Мира.

Похожий сюжет имеет новое произведение греческого писателя Никоса Зерваса «Дети против волшебников», переведенное на русский язык и названное «лучшим подростковым боевиком последнего десятилетия». В отличие от скрытой полемики с произведениями Дж. К. Ролинг о Гарри Поттере, спрятанной Ю. Вознесенской в повести «Юлианна, или Опасные игры» на втором плане, Зервас откровенно полемизирует и с «окультурной фэнтези», и с «фэнтези героической», но «эксплуатирующей» мир магии и волшебства. Он считает, что «Книги про Гарри Поттера – то за пределами литературы. Это грубый ширпотреб. ...мертвый, бездушный бренд – идол, к которому я, естественно, отношусь крайне отрицательно. Поскольку с помощью этого бренда моим и вашим детям прививается любовь к колдовству, и через 10–15 лет, одурманенные ложью, ушедшие от Бога дети сформируют поколение новых богоборцев – наследников смуглявых пропыленных комиссаров. Так что не ненависть к человеку, но – борьба с врагом». Безусловно, с чем-то здесь можно поспорить, но нельзя не согласиться с

другими словами писателя: «Конечно, антигерои были в России всегда. Но одновременно в русской истории и культуре основным движущим потенциалом всегда выступала совесть, т.е. русская душа и русская культура совестливы по своей сути. Совесть позволяла русскому человеку отделить грех от правды: в собственной душе и в окружающей жизни. Одновременно совесть являлась тем камертоном, по которому настраивали свой внутренний слух и производители, и потребители русской культуры. А что происходит сейчас?.. Знаете, люди восточного типа христианской цивилизации – русские и греки – в этом очень похожи: если мы остаемся без совести, то теряем все».

Детская литература – это, прежде всего, совестливая литература, и «пройти мимо» нее – значит оторваться и от культуры общечеловеческой, и от культуры национальной. Именно поэтому, на наш взгляд, корректировка современных программ по литературе при помощи введения в них детской и подростковой литературы рубежа XX – XXI веков, проведение уроков разного типа по данной литературе и привлечение к ее анализу всех приобретенных ранее знаний и умений учащихся, углубленное знакомство учеников с различными функциональными видами литературы (художественная, массовая, научно-познавательная), разными жанрами массовой и художественной литературы – один из основных подходов к формированию личности читателя в рамках школьного обучения начала нового столетия

Таким образом, проведя сравнение литературной сказки с родственными фантастическими жанрами (волшебная сказка, научная фантастика), можно вывести ее определение – это жанр авторского фантастического литературного произведения, берущий начало в народной сказке, заимствующий у нее концепцию «сказочной реальности» в качестве жанрообразующего фактора, не носящий научного характера.

3. ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

3.1. Приключенческая литература XX века: общий обзор

Приключенческая литература описывает круг разнообразных явлений в европейской литературе, для которых характерны приключенческая тематика (освоение или завоевание новых земель, похождения героев в неизведанных либо экзотических странах), острота сюжетных перипетий, динамика и напряженность действия.

Генетически приключенческая литература восходит ко многим явлениям словесности, в частности к фольклорному жанру волшебной сказки, древнегреческого романа, к авантюрной повести, ибо также имеет своей основой динамичный, непредсказуемый, полный загадок и парадоксов сюжет.

Так, приключения и препятствия, характерные для древнегреческого романа, среди которых бегство, путешествие, буря на море, кораблекрушение, нападение пиратов, плен, чудесное спасение и т.п. усвоены приключенческой

литературой (Ж. Верн, Ф. Купер, Д. Лондон). Взятые из других жанров составляющие не были утрачены, но во многом преобразены. Так, пришедшие из романов путешествий (куда, в свою очередь, попали из фольклора) чудесные помощники и чудесные противники обрели новое обличие. Выход из пределов сказки в экзотику, грань между которыми едва различима, совершает Р. Киплинг в «Книге джунглей» (1894–1895).

Сюжетом для большинства приключенческих романов стала борьба за новые пространства: это или сопротивление коренных жителей захватчикам-европейцам, или (ближе к концу XIX века) борьба развитых европейских держав за мировое господство. Отдельная тема приключенческой литературы – тема геополитического противостояния мира европейского и мира азиатского. Противостояние злодейства и благородства, динамика повествования, возможность сюжетных перебивов, наконец, яркость красок и выразительность деталей в ущерб изоцированной психологичности – неперенные атрибуты приключенческой литературы, лучшие образцы которой принадлежат Р. Киплингу, Р. Хаггарду и др.

Четкие условия литературной игры требовали и определенных героев: авантюрист, иногда наделенный положительными качествами, иногда абсолютно отрицательными, но неизменно преследующий собственную выгоду; положительный герой, зачастую скитающийся по свету из-за того, что оклеветан подлецами или не пожелал оставаться в затхлом мире обывателей, он не ищет ничего для себя, а сражается за свободу, защищает обездоленных и незащищенных; ученый, как правило, добрый чудак, которого в путь позвала наука, но иногда и маньяк, использующий свои огромные познания для того, чтобы сеять зло. Черты этих типов часто совмещались, если не в одном характере, то в одном повествовании.

В начале XX века классический приключенческий жанр начинает сдавать позиции, развиваются производные жанры: детективные новелла и роман, роман полицейский, роман и рассказ ужасов, научная фантастика и роман шпионский. Например, детектив (Э. По, А.К. Дойл, Г.К. Честертон, Э. Габорио, А. Кристи, Ж. Сименон, Р. Стаут и др.), как явление массовое, как предмет всеобщего увлечения требовал не только криминального материала, но и определенной социальной обстановки. Развитие городов, рост преступности, появление регулярной полиции, распространение газет с криминальной хроникой, применение аналитического метода в раскрытии преступлений – все это обычно упоминается в качестве предпосылок возникновения детектива. Детективной является литература, включающая художественные произведения, сюжет которых посвящен раскрытию загадочного преступления, обычно с помощью логического анализа фактов. Основой конфликта чаще всего выступает столкновение справедливости с беззаконием, завершающееся победой справедливости. Для лучших образцов детской литературы характерны реалистичность изображения быта и психологии, общественных связей и конфликтов, романтическая заостренность событий и характеров, увлекательность интеллектуальной игры. Они основаны на

рационалистическом убеждении в силе разума и утверждают торжество правопорядка над социальным злом. Для лучших образцов детективной литературы характерны реалистичность изображения быта и психологии, общественных связей и конфликтов, романтическая заострённость событий и характеров, увлекательность интеллектуальной игры. Они основаны на рационалистическом убеждении в силе разума и утверждают торжество правопорядка над социальным злом.

В начале XX века в связи с техническим прогрессом приключенческая проза видоизменяется. Расширение информационного пространства, связанное с бурным научно-техническим прогрессом, не могло не отразиться на восприятии экзотики путешествий и происшествий. Путешествия из необычайного и редкостного подвига превращаются в обыденное и общедоступное явление, а приключения из загадочных полумифических историй становятся достоянием регулярных газетных выпусков.

Вследствие этих факторов происходит существенная трансформация жанровой системы приключенческой литературы. Именно в этот период формируются те основные подвиды приключенческой литературы, которые выделяются всеми современными исследователями: детективы, научная фантастика, авантюрно-утопические произведения; начинает зарождаться детская приключенческая литература. В то же время продолжается развитие и исторического приключенческого романа, а также произведений на основе мотива путешествия.

Бурные исторические события начала XX века в России также сыграли немалую роль в актуализации приключенческой литературы. Авантюризм, как известно, всегда приобретает особую значимость в переломные эпохи. Слова «авантюризм», «авантюра», «авантюрист» заполнили периодические издания и публицистику тех лет. Неудивительно, что литература, генетически связанная с авантурным романом, оказалась востребованной, а авантурный герой – герой приключенческой литературы – стал своеобразным «героем своего времени» в массовом сознании той эпохи.

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.

3.2. Жанр путешествия в детской литературе XX века

Путешествие – литературный жанр, в основе которого описание странствий героя. Центральная фигура, мера всех вещей в литературе путешествий – человек, он странствует, попадает в неведомые государства и местности, постигает их историю, географию и этнографию, общественное устройство и законы, видит изнутри чужие живые культуры, жизнь народа,

изучает языки. Герой духовно развивается и обогащается, становится гражданином Вселенной. В то же время человек в пути постигает самого себя, лучше понимает свой характер, интересы, духовные корни и традиции, свою страну и свой народ, всё познаёт в сравнении.

Корни жанра в мифологии и фольклоре, где странствие героя становится для него испытанием, и в античной литературе («Одиссея» Гомера).

Для большинства же путешествий характерна пестрая смена событий, усложненная фабула, что приближает их к роману приключений. Сама форма путешествия, по существу своему, располагает к пестроте фабулы, перебрасывая действующих лиц из одной обстановки в другую, заставляя их сталкиваться с множеством неожиданностей, немыслимых в мирной обстановке домашнего очага.

Произведения М. Твена «Приключения Тома Сойера», Р. Стивенсона «Остров сокровищ» – образцы жанра, органично впитавшего в себя черты приключенческой литературы.

Обилие приключений особенно отличает так называемые романы для юношества; среди них наибольшей популярностью пользуются романы Жюль Верна, в последнее время в этой области выдвинулся итальянский писатель Э. Сальгари.

Особую область путешествий составляют так называемые фантастические романы. Здесь избранная форма позволяет авторам преодолевать не только огромные расстояния на земной поверхности, но даже межпланетное пространство; излюбленный конечный пункт подобных путешествий – Луна. На Луну отправляются герои Жюль Верна, туда же – герои Уэллса и Журавского. Герои художника-астронома К. Фламариона предпочитают Марс.

То, что современная литература – особенно сюжетная, приключенческая, – построена с помощью традиционных фольклорных формул и схем, общепризнано. «Romand `aventures» писался «унаследованными формулами», утверждал А.Н. Веселовский, имея на это полные основания. Но этот тезис верен не всегда или далеко не полностью. Формулы состоят из символов (знаков определенного кода), а значения их не только в разных культурах, но и в разные эпохи, у разных рассказчиков (писателей) неодинаковы. И если речь идет о реке, то это не обязательно река Забвения, гора – именно Волшебная, а дерево – Мировое. Многие комментаторы навязывают архетипическое (а по сути догматическое) восприятие произведений, нисколько не проясняя замысел автора.

В. Блейк назвал Библию «великим кодом искусства». Но «код» обновляется, и не всегда формальное сходство знаков говорит о тождестве значений и источников. Значение кода (и всей формулы) зависит от нескольких переменных, в том числе и следующих:

1) культурная традиция автора (тот основной код, на который он опирался при создании произведения);

- 2) время создания произведения (особенности цивилизации этой конкретной эпохи, поправки, которые были внесены в код);
- 3) желания и возможности самого автора;
- 4) цели произведения.

Вариации из этих переменных на тему традиционных формул и позволяют достигнуть того многообразия мотивов и сюжетов, которых достигает литература (скрывающая или же открыто демонстрирующая свои связи с фольклором). Литература часто использует фольклорные мотивы, но общую формулу произведения выводит свою. Попытки объяснить литературу через фольклор иногда оказываются несостоятельными. Вот пример: В.И.Еремина (Ритуал и фольклор.Л.,1991) пишет про графа Монте-Кристо: «Печать могилы лежит на этом возрожденном получеловеке-полубоге» и, цитируя одно из мест романа, утверждает, что «граф, окончив свою миссию мстителя на земле, опять покидает «этот» мир». Но в тексте все не совсем так. Да, по традиционной формуле мертвец, отомстив своим врагам, упокоенный, возвращается в могилу. Но Дюма не стал бы великим романистом, если бы следовал только устоявшимся формулам. Он составлял другой код: граф хочет уйти из жизни, но любовь Гайде возвращает его: «ты одна привязываешь меня к жизни,.. ты одна можешь дать мне счастье!»

Таким образом, утверждение Ереминой, что «перед нами...все так же,.. до конца проведенная идея (расцвеченная в романе множеством невероятных приключений) – человек взят из жизни в смерть и в смерть возвращен» – неверно. «Код» отчасти сходен, но Дюма (и литература в целом) не эпигон фольклора, а самостоятельный автор, ведь потребности его читателей были иными, чем слушателей архаических мифов.

Говорить о прямых связях литературы нового времени и фольклора можно в следующих случаях: когда пишет человек, обладающий ярко выраженным фольклорным сознанием (иногда это может выглядеть как примитивное искусство). Далее, когда используются фольклорные сюжеты и мотивы. Но это слишком явные связи, чаще писатель, ничего открыто не декларируя, опирается в своих сочинениях на «несобранную публику» (если воспользоваться социологическим термином), которая становится его соавтором, так как автор отражает и выражает массовое сознание. И вместо открытого использования фольклорных мотивов показывается принципиальная возможность смыслового перевода с языка литературы на язык фольклора. Речь пойдет о романе Р. Штильмарка «Наследник из Калькутты». Он был очень популярен в годы первого издания (1958) и вновь стал широко известным в конце 1980-х, когда его могло прочесть новое поколение. К тому же у романа, как известно, очень интересная судьба – весьма «фольклорная». Интересные наблюдения над романом сделаны Вадимом Ф. Лурье

По некоторым предположениям роман писался заключенным лагеря по заказу другого заключенного – всемогущего уголовника, который хотел послать роман Сталину и тем заработать себе амнистию. Все ходы романа обсуждались коллективно – у костра, и выбирались наиболее, по общему мнению,

подходящие повороты сюжета. Налицо «коллективный автор», к тому же зона – место, насыщенное фольклором, особенно песнями и «бывальщинами». А эском-заказчиком были поставлены следующие условия: чтобы действие происходило не в России (экзотика), чтобы оно было не ближе, чем за 200 лет до настоящего времени; чтобы там было что-нибудь «очень страшное» (охота на льва) и что-нибудь очень жалостливое (похищение ребенка). Аккуратно переписанная рукопись была названа «Наследник из Калькутты» и имела значимый подзаголовок: «Фильм без экрана». За увлекательным повествованием видится автор-рассказчик, владеющий традицией, знающий своих героев, импровизирующий, но и сознающий, по каким законам он строит свой рассказ.

Самые яркие эпизоды романа те, которые возможно перевести на язык традиционного фольклора, это «фольклорные топосы» повествования.

В первом эпизоде Доротея рассказывает о своем возлюбленном – пирате Грелли: «Он был простым моряком, я едва умела писать, мы любили друг друга. Я была счастлива... (Джакомо) привозил мне такие подарки, что все девушки на нашей улице умирали от зависти!... Когда в Сорренто узнали, что Бернардито и Джакомо утонули на «Черной стреле» в далеких водах, ко мне сватались рыбаки-соседи, но я не верила в смерть Джакомо и ждала его больше года. И он пришел за мной, пришел ночью, когда вся наша деревушка близ Сорренто спала. Он был одет, как знатный синьор, и приказал отныне звать его другим именем. Я долго не могла даже запомнить это имя и просто звала его Федерико. «Я увезу их – и Доротею, и Антони, – сказал он моей матери, – в другую страну, но никто не должен знать моего прошлого. Одно неосторожное слово погубит нас...».

Налицо совпадение с фольклорным кодом: перед нами страшная история, быличка. Приход мертвеца-жениха ночью за своей невестой, под новым именем... Бытовой авантюрный роман переходит из мистического аспекта в реальный: пират живой, он спасся, сменил имя, живет жизнью другого человека (сменив, кстати, и веру – католическую на протестанскую). Сохраняя мистический оттенок, история эта могла бы стать балладой, а рассказываемая так, как в романе, – жестоким романсом об обманутой девушке (в усеченном варианте – о девушке, которая ждет своего жениха, хотя все уверены в его смерти).

Приведем второй эпизод. «С раннего детства мальчик привык к беспорядку, роскоши дорогих гостиниц, подушкам наемных карет, чемоданам и картонкам». Детство Джакомо Грелли – сына певицы-примадонны и высокого мужчины, которого слуги величали «эччеленца», а сам Джакомо – его так учили – «ваша светлость». Он покинул своего внебрачного сына, когда тому было 5 лет. Еще через пять лет «молодая чета вышла из кареты. Перед Джакомо, сидевшим на подоконнике, мелькнул плюмаж на шляпе высокого человека. Что-то знакомое почудилось мальчику в осанке этого мужчины. Мальчик разглядел высокую прическу его красивой спутницы. Чета вошла в зал». Дальше – раздались крики и шум – это мать Джакомо заколола эту женщину.

Мать посадили в тюрьму, а мальчика обобрали и обманули, не дав ему встретиться с отцом.

Все это излагается в романе так, как излагался бы прозой жестокий романс, сюжет которого счастливая, но неверная любовь, мальчик-бастард, вмешательство злого отца возлюбленного – он грозит лишить наследства и проклянуть своего сына, если он не оставит свою любовницу и сына...Покинутая женщина убивает соперницу, стареет в тюрьме, а мальчик нищенствует и мстит всем. Дальнейшие события, происшедшие после побега Джакомо из приюта и его скитаний, вновь возвращают нас к действительности жестокого романса: отряд стоял на биваке, и «солдаты из взвода Грелли со смехом окружили повозку бродячей маркитанки...Пожилая женщина...отчаянно вырывалась...Голос женщины вызвал в памяти Джакомо неясные, давно забытые картины. Он остановил своих разгулявшихся солдат, поднес к лицу маркитанки фонарь и ... узнал свою мать, увядшую и поседевшую». В жестоком романсе не обошлось бы без инцеста, но инцест – вещь архаическая, не для современного романа (по крайней мере, приключенческого, а не психологического). Но ситуация дает возможность и такой развязки, дан знак потенциального фольклорного мотива, в романе он дается в усеченном, эвфемистическом варианте.

В третьем эпизоде представлена еще одна баллада, повествование о героическом прошлом пирата Бернардито Луиса эль Горра – сына старого идадьго, научившего сына «фехтовать, держать слово и презирать смерть». Коварный дон Сальватор посватался к сестре Бернардито, но получил отказ. Он похитил ее и убил Бернардито и его друг, жених сестры, нашли ее тело и поехали в Мадрид – к королю. По пути их схватили слуги Сальватора, и друзей повезли на казнь. Бернардито удалось бежать, а его друга казнили, и он погиб со словами: «Я умираю невинным.Вон злодей!». А вместо Бернардито палачи обезглавили соломенное чучело, и это была первая из многих смертей, из которых Бернардито выходил возрожденным к жизни и мести. Дружба жениха и брата невесты, смерть невесты от коварного соперника, клевета и казнь невинного, месть оставшегося в живых – все эти мотивы известны и старому фольклору, и балладам, и жестоким романсам. И фольклор, и литературу одинаково привлекают эти экстраординарные события, многие их формулы совпадают, но многое существует и самостоятельно.

Пройдя через многие испытания, Бернардито становится пиратом – Одноглазым Дьяволом, но он скоро понял, что «не корсарством нужно сражаться со злом, которое правит миром!». И многих из попавших в беду он спасал. А зло, не понимающее своей ущербности, самоутверждающееся, обречено (как Джакомо Грелли). Говоря об образе Грелли в романе, можно говорить о архетипе безбожного злодея, а в образе Бернардито – архетипа благородного разбойника. Фредерик Райленд, спасший Грелли, своего врага, сходит со сцены – ему нечего делать в авантюрно-приключенческом повествовании со своим христианским всепрощением. Главный герой – Бернардито, жаждущий мести, но не отдавший ей все свое сердце.

Рассмотрим следующий эпизод. «Фигура Бернардито, обвешанная оружием, появилась из кустов. Негры, заранее предупрежденные Антони, встали перед неведомым «хозяином острова» и поклонились ему. – Вы разговариваете так громко, что сами выдаете свое убежище. Я невольно подслушал вашу беседу... Некоторые мертвецы, синьор Антони, ухитряются воскресать даже по два раза... Синьора Доротей, надежды ваши не напрасны. Ваш сын жив, и через час вы обнимите его... Антони, поддержите же синьору, ей дурно! Бедняжка, она уже без сознания...».

Все в романе контрастно, все события экстраординарны и неожиданны, несмотря на жанровую предопределенность. Случайное спасение Доротей и Антони на острове, их случайная встреча со случайно спасшимся Бернардито, сентиментальная встреча матери с сыном, которого она давно похоронила... Погибший для матери сын воспитывался (инициировался) у погибшего для всех пирата. А воскресший пират вдруг узнает, что он тоже отец, что у него вырос сын. Счастливый Бернардито обретает сразу двух сыновей... Доротей становится его женой, и судьба награждает Бернардито за все хорошее, что он сделал.

Спасение приговоренных к смерти индейцами происходит, разумеется, в самый последний момент. Бернардито опоздать не мог, этого не допустили бы ни сам Штильмарк, ни, тем более, его слушатели (возможно, все еще надеявшиеся, что и они в последний момент спасутся). Они слишком много видели несправедливости в своей жизни, чтобы допустить ее в романе. Бернардито является пришедшим с того света призраком, и вся его свита сплошь состоит из людей, случайно избежавших смерти. Хотя, конечно, не случайно, а благодаря жажде жизни и справедливости. Бернардито спасает своего сына и мать, своих друзей, давно его похоронивших и оплакавших. Для воздействия на носителей архаического мышления – индейцев – Бернардито пользуется специальным кодом, превращающим его в их глазах в покойника-чародея, «Всевидящее око», которому открыто то, что не видно живым. Если бы слушатели и читатели романа были на уровне индейцев, потенциальная архаика реализовалась бы полностью, и роман из бытового стал фантастическим. Кстати, Бернардито, обретший покой с женой и сыном, перестает вершить суд сам, но устраивает так, что его враги сами убивают друг друга, сходят с ума, погибают от меча правосудия.

Рассмотрим развязку романа. «Знай же, что ты не мой родной сын. Джакомо Грелли, ненасытный паук, работорговец и кровопийца, – вот кто твой родной отец! – Лучше мне было умереть, ничего не зная об этом.. Это хуже, чем быть просто сиротой.. Не хочу даже в мыслях называть Леопарда словом отец...». Но, справившись с тяжелым известием, Чарли говорит: «Мой отец – вот он, здесь, со мной. Леопард, обесчестивший мою мать, остается для меня таким же ненавистным врагом, как и для всех честных людей. Я не намерен опускать шпагу, друзья!». Открытие тайны рождения – часто встречающийся мотив фольклора. В архаическую эпоху кровь всегда была сильнее воспитания, но и тогда сын мстил отцу за несчастья матери. И можно было бы даже не

удивляться, если бы в конце концов Бернардито и Грелли оказались братьями-близнецами. Они и были ими, когда оба были безжалостными пиратами, но потом их пути разошлись.

Знаковая система романа позволяет реконструировать его в фольклорно-мистическом плане. Человек, продавший душу дьяволу (за деньги), совершивший предательство, умерший – и возвратившийся в этот мир под другим именем, чтобы делать зло (Грелли) противоборствует с другим – дважды мертвецом Бернардито, которого одна «смерть» возрождает к жизни (когда его спасают на острове), а «смерть» другая возрождает к любви (его сыном становится ребенок его врага). Умиравший Грелли кается, но после забывает свое покаяние и возрождается ко злу. Известен сюжет о мертвецах, которые продолжают свою борьбу друг с другом, воплотившись в этом мире.

Итак, несколько эпизодов романа, ключевых для повествования, оказались потенциально переводимыми из знаковой системы литературы в систему фольклора, баллады и жестокого романса. Это не говорит о прямых заимствованиях автора или реализации в новых условиях старых схем. Здесь пересеклись фольклор и литература.

4. ПРИРОДОВЕДЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

4.1. Рассказы Ю. Казакова для детей

Рассмотрим рассказы Ю. Казакова «Тэдди» (1956), «Арктур – гончий пес» (1957) и на их материале выявим особенности поэтики, присущей произведениям писателя.

«Тэдди» и «Арктур – гончий пес» – рассказы, главными героями которых являются животные, обладающие собственной психологией и характером. Ю. Казаков использует антропорфизм – частный случай олицетворения, когда предмет изображения уподобляется человеку либо наделяется человеческими свойствами.

От автора-рассказчика мы узнаем историю одного циркового медведя, волей случая сбежавшего из клетки и приспособившегося к естественной среде обитания – лесу. Изобразительность писателя непосредственна, проста. С помощью эпитетов вырисовывается облик Тедди: большой бурый медведь, старый опытный артист, беспомощный зверь, жалкий детеныш; его состояние: вялый, хмурый, одинокий; внешний вид окружающих его людей: высокий человек, бледное равнодушное лицо, мягкие черные сапоги, хмурая жестокая улыбка.

Изображая Тэдди в первой части рассказа, когда он был еще артистом цирка, Ю. Казаков обращает внимание на однообразие его жизни, используя глаголы прошедшего времени: Тэдди не бунтовал, ему подавали велосипед, задирали через седло ногу, ездил кругами, музыка играла, зрители хлопали, как бы создается атмосфера заученности, привычности. Тэдди был уже

немолодым, но опытным и хорошим артистом. Но цирковой деятельности Тэдди Ю. Казаков намеренно отводит всего одну главу, которая в композиции является незначительной частью рассказа, все другие повествуют о жизни медведя на воле. В таком противопоставлении есть свой смысл. Ведь большую часть жизни медведь провел в клетке, не зная своего подлинно звериного счастья дикой свободы. Но несколько месяцев свободы стали для него настоящим открытием смысла жизни.

Повествуя о первых шагах Тэдди на свободе, автор показывает его беспомощность, растерянность. Желая есть, Тэдди проделывал заученные фокусы в надежде, что кто-нибудь выйдет к нему и накормит. Здесь мы встречаемся с юмором, которым автор выражает свое нежное отношение к «герою»-медведю. Мы легкопредставляем картину, как медведь один кувыркается, «умирает», пляшет, доволен собой, оглядывается, ждет награды – супа-овсянки. Но нет тех, кто обычно радовался, хвалил. Люди, которые приручили медведя и были его покровителями, друзьями, теперь стали врагами, они могли стрелять, Тэдди теперь боялся людей. Таким образом, рассказывая о судьбе медведя, Казаков активно пользуется антитезой.

Вся жизнь в лесу становится для уже немолодого медведя школой познания. Желая подчеркнуть это, автор использует такой синтаксический прием, как ряд однородных членов, тем самым показывая, как много всего сразу приходится узнать Тэдди: «На гари начинала расти буйная красная жесткая трава, потом появлялась черника, брусника на кочках и молодые березки и осинки; по краям показались заросли шиповника и малины, и гарь уже не казалось диким и страшным для зверя местом, а становилась неисчерпаемой кладовой, в которой кормились глухари, робкие рябчики, тетерева и зайцы».

Мир природы, которого раньше не знал Тедди, предстает в рассказе во всей красе. Здесь автору нужно отдать должное. Он настоящий мастер пейзажа. С помощью эпитетов Казаков описывает неповторимость окружающей природы: буйная, красная, жесткая трава, молодые березки, яркая луна, солнечные поляны и т. д. Использует олицетворения: «Упал с облаков ветер, вершины сосен и елей ответили ему шипением».

Интересно отметить, что чем больше Тэдди узнавал лес, природу, тем больше чувствовал к ней расположение. Именно запахи леса манили его и даже незнакомые шорохи не пугали, а вот то, что связано с людьми, вызывало страх и ярость: «Овсяные метелки щекотали его, и это было приятно, в этом мягком и светлом под луной островке стал хватать метелки он пастью. Но он остановился и долго нюхал, наконец, понял, что это были люди, острый запах дегтя табака и людей неприятно ударил ему в нос».

Для того чтобы передать радость победы познания окружающего мира, радость свободы, автор пользуется предложениями с восклицательной интонацией: «Жизнь кипела в лесу, правда, и здесь шла вечная борьба, в этом прекрасном краю! Какая прелесть эти муравьи! Есть ли что-нибудь вкуснее их! Великая вещь свобода! Можно встать, когда хочешь, и идти, куда хочешь!».

Автором-рассказчиком подчеркивается состояние героя, отношение к нему («Бедный, бедный Тедди!»), заостряется внимание на важных деталях («пожалуй, никто не чувствует и не понимает, как дикие звери, что значит мать», «странно, но этот большой зверь был совершенно беспомощным теперь в лесу»).

Ю. Казакову удалось показать процесс постепенного возвращения медведя в природу, в свою естественную среду.

В рассказе «Арктур – гончий пес» повествуется о слепом с рождения псе, названном в честь звезды. Арктур имел редкостное чутье. Этот рассказ буквально пропитан разнообразными запахами: «пахло пылью, аптекой старыми обоями», пристань, пахнувшая рогожей, канатом, сырой гнилью и воблой, запах соленой трески и пикши, водки и браги, пахло одеколоном.

Стоит отметить, что Ю. Казаковым используется много эпитетов. Мы ясно представляем внешний образ и особенности жизни пса: беспомощный ненужный щенок, горькая трудная жизнь, угрюмый, неловкий и недоверчивый, пес-бродяга, выл длинно, мрачно и тоскливо, крепкие ноги, рыжая спина, черные подпалины, музыкальный лай. Изображается природа: глухой лес, поседевший мох, багряные листья, колючие кусты. С помощью олицетворений подчеркивается живое состояние всего окружающего: лес бил, стегал и бросался, дом ожил, город вслушивался, бубнил катер и пел. Лексика в рассказе используется в основном нейтральная, но есть и сниженная: ерзал, крикнул, крихтел, пробовал скулить, фукал, сопенье, чмокание и т. д. В речи местных жителей наблюдаются просторечия: «Погоды-то ныне, погоды..., скоро охоты, сляпой-то, вишь, чуть не заревил, и не подходи, скажи ты вот, бежи скорей». Используются такие выражения: «Царская собака, вот те крест святой!» «Продаст он мне ее, святой крест, продаст...».

Главный герой рассказа «Никишкины тайны» мальчик Никишка, ему лет восемь, но он выделяется среди других, не такой, как все. Об отношении автора к мальчику можно судить по его портретной характеристике. С одной стороны, младенец несмышленный, а с другой – старик мудрый, даже глаза разные: левый пожелтей, правый побирюзовей; голос у него тонкий, как свирель, а смеется басом. Автор хочет подчеркнуть этим описанием зрелость восприятия окружающего мира маленьким человеком, богатство его впечатлений, неподдельный интерес ко всему, что его окружает. Никишкина тайна – это то, что таит его душа, его мысли, думы обо всем, что видит в пути к отцу на заимку. Мальчик открывает там глаза на удивительное богатство звуков, красок, запахов. А главное отношение мальчика к тому, что он видит. (Солнышко, гы-гы-гыш; Смотрит Никишка вокруг, сияет разноглазьем, и улыбку губы распускают; Весело Никишке).

В этом лексическом строе передается чувство счастья, неподдельного, переполняющего мальчика, которому открывается истина бытия, любви, радости. Даже камни в Никишкином восприятии живые. «Все живое!» - говорит отец, задумавшись после рассказа Никишки о том, что ему встретилось в пути. После рыбалки на семгу, которую пришлось бить калотушкой, Никишка

твердо решил быть инженером, т.е. строить, созидать. Кульминационным эпизодом в рассказе можно считать сон Никишкин, который повторяется и в конце рассказа, потому что именно он (сон) показывает богатство духовного мира мальчика.

Автор использует пейзаж как отражение душевного состояния героя «Смотрит Никишка, смотрит отец и молчит, пес смотрит и тоже молчит – все молчат». Красота завораживает, но и обогащает, переполняет.

Путь Никишки – это путь открытий тайны природы. Автор показывает насколько чутко воспринимает природу его маленький герой. Он не просто созерцает, но слышит мельчайшие звуки. Пользуясь аллитерацией, автор изображает это: «А под ноги ему накатываются со звоном волны «Шшшшу! – набегают – «ССС»! – откатываются, шшшшу! – снова набегают».

Активно используя градацию, Юрий Казаков хочет показать, какими тонкими нюансами открывается природа мальчику (тропа выбита, старая, глухая; среди этого безмолвия тишины мертвой звуков неживых – песня).

Также многообразие природы, тайна которой неисчерпаема, передается однородными членами предложения. Это излюбленный прием Юрия Казакова (Никишка встал, идет с отцом на берег, а море радуется, вспыхнет, заиграет, заголубит, так и манит, так расстилается). Этот ряд однородных сказуемых олицетворяет море, оно воспринимается как живое таинственное существо. Однородность глаголов создает атмосферу стремительности, быстротечности, перемен в природе.

Картина диалога отца и сына во время рыбалки передает особенности речи героев (полотно-то, вишь полотно-то), диалекты (глянько, оттяги, карбас, тоня, давеча) создают атмосферу разговора жителей Крайнего Севера. Под стать этому северному краю и сильный отец Никишки: (Руки у него красные, лицо бурое, борода светла, а глаза резкие, пристальные под густыми бровями). Становится понятно, что у этого человека нелегкий опасный промысел, связанный с морем.

Никишка настолько близко воспринимает проявления природы, что уверен, будто камни ночью переворачиваются, так как за день отлеживают себе бока. Он жадно всматривается в мир, стремясь понять его вечную тайну. Никишке очень хочется настолько погрузиться в природу внутренним зрением, чтобы, понять все многообразие ее взаимоотношений, язык всех ее явлений. Это тонкая поэтическая натура. И даже если в будущем он не станет поэтом, то наверняка будет настоящим ценителем красоты и знатоком природы.

Отличительной особенностью повествования является удивительное описание природы. Автор широко использует эпитеты (рубиновым огнем, желтую пену, воздух синий, резкий и т.д.), а также метафоры, которые создают образ Никишкиной тайны (Но вот облако медленно вытягивается в длину, пухнет, выгибается мостом – дугой между западом и востоком...). Следует отметить также олицетворение, потому что автор особенно хочет подчеркнуть мысль о том, что природа равна жизни, в ней красота, любовь, вечность.

К особенностям поэтики Юрия Казакова можно отнести его лиризм, те чувства которые переполняют рассказчика от общения с миром природы. Язык его произведения яркий, насыщенный лексикой, передающей краски, звуки, запахи, что создает особый мелодичный строй, а также зримые картины леса, озера, реки, моря, лугов и степи. Автору удается, опираясь на богатый арсенал художественных средств (метафоры, олицетворения, особенно градации, восклицания, однородность), передать переживания, чувства, богатый мир его необыкновенных героев. Именно эмоциональной стороне он придает особое значение.

4.2. К.Г. Паустовский – пейзажист

Константин Георгиевич Паустовский – выдающийся русский писатель XX века, многие произведения которого признаются образцами пейзажной и лирической прозы.

К исследованию прозы К. Паустовского обращались Е.А. Алексанян, Л.П. Егорова, А.Ф. Измайлов, Л.П. Кременцов, Л.А. Левицкий и мн. др. Учеными рассматривались жанровая природа произведений писателя, особенности его идиостиля. Особенно большое внимание уделялось раскрытию особенностей произведений, посвященных теме взаимоотношений человека и природы, выявлялась философия природы писателя, изучалось мастерство Паустовского-пейзажиста.

Одной из последних работ является диссертационное исследование «малой прозы» К.Г. Паустовского Е.В. Летохо, в котором рассматриваются формы воплощения философии природы и концепция личности в малой прозе писателя 1940–1960-х годов.

Книга «Мещерская сторона» была написана во второй половине 1930-х годов, когда творческая манера писателя претерпевала некоторые изменения. Отказавшись от увлечения экзотикой, по всей видимости, услышав оценки современников о «цветистости» языка произведений, писатель постепенно приходит к воплощению в своих книгах реального мира природы средней полосы России в реалистической форме.

В «Мещерской стороне» отчетливо выражены документальное и лирическое начала. Автор подчеркивает: все, о чем повествуется в книге, увидено лично им, это не выдуманная земля, она лежит «между Владимиром и Рязанью, недалеко от Москвы». Названия железнодорожных станций, поселений, рек, озер, имена реальных людей, писателей, поэтов, художников, цитаты из научных исследований, исторические и фольклорно-этнографические сведения способствуют большей достоверности изображаемого мира, погружению читателя в описываемую обстановку. Документальное начало в прозе писателя обусловлено его журналистским прошлым, которое не могло не

повлиять на стиль. «Мещерской стороне» предшествуют работа в РОСТА, многочисленные очерки, опубликованные в газете «Правда», журнале «Наши достижения» и др. Сближение литературы и журналистики происходит в литературе 1920-х годов, когда возникает повышенный интерес к литературе факта.

Особая роль в связи с этим принадлежит образу автора-рассказчика. Приведем примеры непосредственного авторского присутствия в тексте: «Впервые я попал в Мещерский край с севера», «Мне приходилось ночевать в стогах в октябре, когда трава на рассвете покрывается инеем, как солью. Я вырывал в сене глубокую нору, залезал в нее и всю ночь спал в стогу, будто в запертой комнате». Паустовский разговаривает с читателем от лица героя, авторское сознание сливается с его сознанием. По замечанию Л.С. Ачкасовой, «лирическая проникновенность национального чувства стала одной из примечательных особенностей художественного стиля Паустовского».

Лирическое начало связано с авторским отношением к описываемому явлению. Высокий патриотический пафос «Мещерской стороны» обнаруживает себя в самом начале книги: «Потом с каждым днем этот край делается все богаче, разнообразнее, милее сердцу. И, наконец, наступает время, когда каждая ива над заглохшей рекой кажется своей, очень знакомой, когда о ней можно рассказывать удивительные истории». Максимально сливаясь с рассказчиком, Паустовский усиливает степень воздействия текста на читателя.

Мастерство Паустовского-пейзажиста отмечено практически всеми исследователями. Паустовский тщательно осуществляет отбор языковых средств создания художественной картины. Автор не бесстрастный наблюдатель, он всегда эмоционально оценивает описываемое явление, даже тогда, когда он, казалось бы, просто перечисляет детали создаваемой картины: «Разнообразие трав в лугах неслыханное. Нескошенные луга так душисты, что с непривычки туманится и тяжелеет голова. На километры тянутся густые, высокие заросли ромашки, цикория, клевера, дикого укропа, гвоздики, мать-и-мачехи, одуванчиков, генцианы, подорожника, колокольчиков, лютиков и десятков других цветущих трав. В травах к покосу созревает луговая клубника». Экспрессивность стиля достигается путем повторов, использования одинаковых синтаксических конструкций: «Еще всё спит. Спит вода, спят кувшинки, спят, уткнувшись носами в коряги, рыбы, спят птицы, и только совы летают около костра медленно и бесшумно, как комья белого пуха».

Важным средством создания образа Мещерского края выступает эпитет, который не просто характеризует детали этого образа, но выражает их свойства: «По сухим сосновым борам идешь, как по глубокому дорогому ковру, на километры земля покрыта сухим, мягким мхом. В просветах между соснами косыми срезами лежит солнечный свет». В приведенном примере повторенное дважды прилагательное «сухой» не воспринимается как недостаток. В первом случае эпитет «сухой» соединяется с определением «сосновый», во втором – с эпитетом же «мягкий». В обоих случаях эпитет «сухой» стоит на первом месте. Таким образом делается акцент на данном свойстве мещерского леса:

мещерские леса сухие, в отличие от мшар, где мох «мокрый», «киснет рыжая вода», «ноги засасывало и следы наливались водой».

Приведем типичную для писателя фразу: «...воздух на Прорве пахнет горьковатой ивовой корой, травянистой свежестью, осокой. Он густ, прохладен и целителен». Здесь есть одиночный эпитет, парный эпитет, эпитеты, выраженные прилагательными в краткой форме. Последние отличаются особой экспрессией и выражают восприятие писателем действительности в ее целостности и многообразии.

Для творческой манеры Паустовского характерен развернутый эпитетный комплекс: соединение эпитета и определения: «самая неторопливая железная дорога», «дикими лесными цветами», «старые сосновые шишки», нанизывание эпитетов к одному определяемому слову: «извилистая, неглубокая река», «громадные снежные цветы», «разбойничьи, глухие» леса.

Писатель часто прибегает к распространению эпитета причастными оборотами: «липкие масляки, облепленные хвоей», «запах дикой гвоздики, нагретой солнцем», «одинокий самолет, плывущий на головокружительной высоте». Соединяя признаковое значение с процессуальным, Паустовский раскрывает различные стороны описываемого явления, создавая тем самым объемный художественный образ. Встречаются у Паустовского одиночные причастия, выступающие в роли эпитета: «зеленеющая» чаша, «заглохшая» река, «заросшие» берега.

Таким образом, для творческой манеры Паустовского характерно активное использование эпитета как средства создания художественного образа и выражения авторского эмоционального отношения к предмету речи.

Еще одним лексическим образным средством, используемым К. Паустовским, является сравнение.

Вступая в диалог с представителями утилитарного отношения к природе, чьи позиции афористически выражены героем романа И.С. Тургенева Базаровым («Природа – не храм, а мастерская»), Паустовский пишет: «Мещёрские леса величественны, как кафедральные соборы». Сравнительный оборот дополняет эпитет, выраженный прилагательным в краткой форме. Сравнение ведется по внешнему признаку, но в результате создается величественный образ мещерского леса, в котором автор-повествователь чувствует себя, как в храме. Вертикальные линии в готических соборах устремлены вверх, в бесконечность, туда, куда неудержимо стремится человеческий дух.

Еще одна сторона образа мещерского леса выражена сравнением леса с океаном. «Мещёра– остаток лесного океана <...> В ветер леса шумят. Гул проходит по вершинам сосен, как волны. Одинокий самолет, плывущий на головокружительной высоте, кажется миноносцем, наблюдаемым со дна моря. Простым глазом видны мощные воздушные токи. Они поднимаются от земли к небу».

Сравнение поддерживается метафорами «лесной океан», «леса шумят», простым сравнительным оборотом «как волны». Неожиданный образ

одинокое самолета, получивший приращение за счет сравнения с миноносцем, наблюдаемым со дна моря, уже не кажется таковым. Взгляд писателя охватывает всю картину целиком: от дна моря к лесу, вершинам сосен и выше к одинокому самолету на головокружительной высоте. Рукотворный самолет (знак цивилизации, как и миноносец) становится частью картины мещерского леса, а совокупность всех деталей создает образ мира во всей его космической бесконечности.

Паустовский рисует сложную картину взаимоотношений человека и космоса, человека и стихий.

В сложных взаимосвязях, в различных сочетаниях представлены в повести все четыре природные стихии: стихия воды, стихия воздуха, стихия земли и стихия огня.

Стихия воды, например, репрезентуется в образах озер, рек, заливных лугов. Их номинация часто имеет метафорический характер: озера Поганое, Черное, Тишь, Бык, Хотец, Промоина, Канава, Старица. Характеризуя поверхность озер, писатель прибегает к цветовым эпитетам: «В Мещёре почти у всех озер вода разного цвета. Больше всего озер с черной водой. В иных озерах (например, в Черненьком) вода напоминает блестящую тушь. Трудно, не видя, представить себе этот насыщенный, густой цвет. И вместе с тем вода в этом озере, так же как и в Черном, совершенно прозрачная. <...> В Урженском озере вода фиолетовая, в Сегдене — желтоватая, в Великом озере — оловянного цвета, а в озерах за Прой — чуть синеватая. В луговых озерах летом вода прозрачная, а осенью приобретает зеленоватый морской цвет и даже запах морской воды». Особый акцент писатель делает на черном цвете: «Но большинство озер все же — черные». В русской литературе символика черного цвета чаще всего негативная, у Паустовского она приобретает позитивный характер: «Этот цвет особенно хорош осенью, когда на черную воду слетают желтые и красные листья берез и осин», «этот цвет хорош и летом, когда белые лилии лежат на воде, как на необыкновенном стекле». Интуитивно подбирая цвета, Паустовский создает многоцветную картину, вызывающую у читателя ощущение праздничности, радости, полноты жизни.

Наиболее часто встречаются в повести сравнения в форме сравнительного оборота, присоединяемого при помощи союза как: «травы на рассвете покрываются инеем, как солью», «торчали острые, как колья, корни берез», «лежат сухие, как порох, мхи», «закрякал, как утка, рожок автомобиля», «совы летают около костра медленно и бесшумно, как комья белого пуха», «она (щука)могла задеть резиновую лодку пером и распороть ее, как бритвой», «как в море, садится солнце в травы», «в сумерки воздух над Прорвой делается прозрачным, как ключевая вода». При одинаковой структуре подобного рода сравнения функционально различаются. Скажем, сравнение щучьего плавника с бритвой наглядно характеризует основной объект, а сравнение трав с морем выражает эмоциональное восприятие автором заката солнца.

Природа Мещерского края изображена в связи с человеком. В центре повести автор-рассказчик, который одновременно и переживает целый

комплекс чувств, задумывается о месте человека в природе и, шире, в космосе, и ведет тщательный отбор языковых средств, чтобы эти чувства и мысли выразить.

5. ТВОРЧЕСТВО В.П. АСТАФЬЕВА ДЛЯ ДЕТЕЙ

Виктор Петрович Астафьев – один из классиков русской литературы XX века. После смерти писателя интерес к его творчеству усилился. Начался период обстоятельного, углубленного изучения произведений Астафьева, выявления особенностей его художественного мира.

Важными компонентами картины мира, создаваемой В. Астафьевым в произведениях, являются образы реки, воды, огня, земли. Так, в названии рассказа «Хлебозары» соединены две стихии: хлеба (земли) и зарниц (огня). Если учесть, что пейзаж в рассказе содержит и описание моря, а воздух характеризуется как густой и тёплый, то создаётся картина мира, которую составляют все четыре стихии, а границы времени и пространства размыты: прошлое, настоящее и будущее соединяются в сознании героя.

В центре картины находится человек, осознавший себя частью этого мира. В это мгновение открывается ему не только собственная малость по сравнению с космосом, но и ощущаются те бесконечные связи, которые устанавливаются между человеком и космосом.

Повесть «Последний поклон» открывается рассказом «Далекая и близкая сказка».

В некоторых изданиях В.П. Астафьев, определяя положение рассказа, дает ему подзаголовок «Вместо предисловия», то есть имеющий значение предисловия, находящийся перед основным текстом и, следовательно, являющийся ключом ко всему повествованию, камертоном, настраивающим на восприятие последующих глав. Это значение определяется, прежде всего, центральным образом рассказа – образом музыки.

Две основных идеи связаны с этим образом. Первая обусловлена содержанием исполняемого Васей-поляком полонеза «Прощание с Родиной» композитора М. Огинского. Вася так рассказывает о человеке, ее сочинившем: «Эту музыку написал человек, которого лишили самого дорогого... Если у человека нет матери, нет отца, но есть Родина, он еще не сирота... Все проходит: любовь, сожаление о ней, горечь утрат, даже боль от ран проходит, но никогда-никогда не проходит и не гаснет тоска по родине». Вася добавляет: «Эту музыку написал мой земляк Огинский в корчме – так называется у нас заезжий дом, – продолжал Вася. – Написал на границе, прощаясь с родиной. Он посылал ей последний привет. Давно уже нет композитора на свете. Но боль его, тоска его, любовь к родной земле, которую никто не мог отнять, жива до сих пор».

Астафьев показывает неразрывную и необъяснимую связь человека с родиной, без которой он сирота.

Эту музыку слышал сирота Витька Потылицын в скрипичном исполнении Васи-поляка. Спустя годы Виктор вновь слышал этот полонез в

разрушенном войной польском городе в органном исполнении: «Неожиданно в доме, стоявшем через улицу от меня, разлились звуки органа. От дома этого при бомбежке отвалился угол, обнажив стены с нарисованными на них сухощекимыми святыми и мадоннами, глядящими сквозь копоть голубыми скорбными глазами. До потемок глазели эти святые и мадонны на меня. Неловко мне было за себя, за людей, под укоряющими взглядами святых, и ночью нет-нет да выхватывало отблесками пожаров лики с поврежденными головами на длинных шеях.

Я сидел на лафете пушки с зажатым в коленях карабином и покачивал головой, слушая одинокий среди войны орган. Когда-то, после того как я послушал скрипку, мне хотелось умереть от непонятной печали и восторга. Глупый был. Малый был. Я так много увидел потом смертей, что не было для меня более ненавистного, проклятого слова, чем "смерть". И потому, должно быть, музыка, которую я слушал в детстве, переломилась во мне, и то, что пугало в детстве, было вовсе и не страшно, жизнь припасла для нас такие ужасы, такие страхи...

Да-а, музыка та же, и я вроде бы тот же, и горло мое сдавило, стиснуло, но нет слез, нет детского восторга и жалости чистой, детской жалости. Музыка разворачивала душу, как огонь войны разворачивал дома, обнажая то святых на стене, то кровать, то качалку, то рояль, то тряпки бедняка, убогое жилище нищего, скрытые от глаз людских – бедность и святость, – все-все обнажилось, со всего сорваны одежды, все подвергнуто унижению, все вывернуто грязной изнанкой, и оттого-то, видимо, старая музыка повернулась иной ко мне стороною, звучала древним боевым кличем, звала куда-то, заставляла что-то делать, чтобы потухли эти пожары, чтобы люди не жались к горящим развалинам, чтобы зашли они в свой дом, под крышу, к близким и любимым, чтобы небо, вечное наше небо, не подбрасывало взрывами и не сжигало адовым огнем».

Астафьев признавался, передавая на суд читателей «Страницы детства», как прежде он называл свою книгу, что ему «иногда кажется, что он вот-вот постигнет причину, точнее сказать, мысль о вечной нашей тяге к родной земле, к детству и к тому месту, где пролита кровь в бою. Но все-таки мысли этой я не постиг. Да и постижима ли она?». Причину тяги к родной земле писатель, может быть, и не постиг, но тоску человека, разлученного с родиной, передал.

Второй смысл образа музыки вытекает из мифопоэтического его содержания. Образ музыки соединяется Астафьевым с образом земли.

Здесь следует обратить внимание на образ Васи-поляка. Вася-поляк жил в караулке при завозне. В рассказе Вася-поляк – сторож, охраняющий зерно, а следовательно, жизнь. Как пишет В. Астафьев: «На задворках нашего села среди травянистой поляны стояло на сваях длинное бревенчатое помещение с подшивом из досок. Оно называлось "мангазина", к которой примыкала также завозня, – сюда крестьяне нашего села свозили артельный инвентарь и семена, называлось это "общественным фондом". Если сгорит дом, если сгорит даже все село, семена будут целы и, значит, люди будут жить, потому что, покудова

есть семена, есть пашня, в которую можно бросить их и вырастить хлеб, он крестьянин, хозяин, а не нищеврод».

Но Вася-поляк еще и скрипач. И музыка его будоражила человеческую душу, заставляя женщин плакать, а мужиков злиться неизвестно на что. Вася-поляк сторожил не только зерно, он стоял на страже человеческой души, не позволяя ей зачерстветь, покрыться ледяной коркой.

В описании караулки, в которой жил Вася-поляк, обращают на себя внимание детали: «окно...затянуло черемушником, жалицей, хмелем», «хмель запеленал ее». Караулка слилась с природой, стала ее частью.

Витьке Потылицыну, замершему от страха, потому что «слева кладбище спереди увал...один я, кругом жуть такая, и еще музыка-скрипка», представляется, что это не скрипка играет, а земля поет: «не стало Енисея, ни зимнего, ни летнего; снова забилась живая жилка ключа за Васиной избушкой. Ключ начал полнеть, и не один уж ключ, два, три, грозный уже поток хлещет из скалы, катит камни, ломает деревья, выворачивает их с корнями, несет, крутит. Вот-вот сметет он избушку под горой, смочет завозню и обрушит все с гор. В небе ударят громы, сверкнут молнии, от них вспыхнут таинственные цветы папоротника. От цветов зажжется лес, зажжется земля, и не залить уже будет этот огонь даже Енисеем – ничем не остановить страшную такую бурю!

"Да что же это такое?! Где-же люди-то? Чего же они смотрят?! Связали бы Васю-то!"

Но скрипка сама все потушила. Снова тоскует один человек, снова чего-то жаль, снова едет кто-то куда-то, может, обозом, может, на плоту, может, и пешком идет в дали дальние.

Мир не сгорел, ничего не обрушилось. Все на месте. Луна со звездой на месте. Село, уже без огней, на месте, кладбище в вечном молчании и покое, караулка под увалом, объятая отгорающими черемухами и тихой струной скрипки.

Все-все на месте. Только сердце мое, занявшееся от горя и восторга, как встрепенулось, как подпрыгнуло, так и бьется у горла, раненное на всю жизнь музыкой».

На риторические вопросы, которые задает герой Астафьева: ««О чем же это рассказывала мне музыка? Про обоз? Про мертвую маму? Про девочку, у которой сохнет рука? На что она жаловалась? На кого гневалась? Почему так тревожно и горько мне? Почему жалко самого себя? И тех вон жалко, что спят непробудным сном на кладбище. Среди них под бугром лежит моя мама, рядом с нею две сестренки, которых я даже не видел: они жили до меня, жили мало, – и мать ушла к ним, оставила меня одного на этом свете, где высоко бьется в окно нарядной траурницей чье-то сердце», ответы есть. Не случайно рассказ выполняет роль предисловия. Именно тогда, когда ребенок слышит эту музыку земли, начинает работать его душа: «Музыка кончилась неожиданно, точно кто-то опустил властную руку на плечо скрипача: "Ну, хватит!" На полуслове смолкла скрипка, смолкла, не выкрикнув, а выдохнув боль. Но уже, помимо

нее, по своей воле другая какая-то скрипка взвивалась выше, выше и замирающей болью, затиснутым в зубы стоном оборвалась в поднебесье».

Герой чувствует и осознает важную истину: «Растроганными слезами благодарил я Васю, этот мир ночной, спящее село, спящий за ним лес. Мне даже мимо кладбища не страшно было идти. Ничего сейчас не страшно. В эти минуты не было вокруг меня зла. Мир был добр и одинок – ничего, ничего дурного в нем не умещалось».

Писатель соединяет образы земли и музыки, земли-кормилицы, земли-хранительницы, земли как части упорядоченной Вселенной, а музыка, как известно, один из самых высоких способов символического мышления: «Чаще всего музыка воспринимается как часть упорядоченной модели космоса...Музыка символизирует порядок и гармонию...Просветление души символизируется звуками музыки».

Музыка позволила понять Витьке, что ничто не может поколебать космический порядок и гармонию, что жизнь торжествует несмотря ни на что. Витьке еще многое придется пережить, столкнуться с несправедливостью и жестокостью, но та истина, которую он постиг, слушая музыку, поможет ему преодолеть все трудности жизни. Даже тогда, когда ему в разрушенном войной городе на какой-то миг показалось, что «ничего живого не осталось на земле», музыка вновь напомнила ему о торжестве жизни: «Музыка гремела над городом, глушила разрывы снарядов, гул самолетов, треск и шорох горящих деревьев. Музыка властвовала над оцепенелыми развалинами».

Витька Потылицын сначала интуитивно почувствовал выраженное в музыке торжество жизни, а потом, спустя годы, осознал заключенный в ней смысл.

Образ музыки является одним из основных в художественном мире писателя. Звучит он и в «Затесях» в рассказах «Сильный колос», «Хлебозары». В последнем рассказе читаем: «Зарницы. Зарницы. Зарницы. Земля слушает их. Хлеба слушают их. И то, что нам кажется немостою, для них, может быть, самая сладкая музыка».

Музыка есть в каждой минуте жизни. Повторенное трижды слово «зарницы» и одинаковая синтаксическая конструкция двух последующих предложений придают фразе особый музыкальный ритм, призванный передать песню земли. В «Затесях», в «Последнем поклоне» отразилось представление писателя о взаимосвязи человека и мира, его убежденность в том, что и в природе, и в человеке обнаруживается присутствие Бога. Человек, по мнению автора, часть мира, ему не страшны природные стихии, поскольку мир задуман и устроен гармонично.

Рассказ «Далекая и близкая сказка» – ключ к пониманию «Затесей». Книга насыщена звуками: «наговаривает на перекатах» речка, Зорька славит приход утра своей песней, шумит тихий, почти неслышимый дождь и т.д. Это все звуки земли, ее вечная музыка, которая позволяет поверить в вечность жизни, в тот круговорот, когда последнее становится первым. Музыка земли

вызывает отклик в душе ребенка, заставляет ее трепетать, радоваться и страдать.

Рассказ «Зорькина песня» развивает идеи, заложенные в предыдущем рассказе. Идея торжества жизни получает здесь новый аспект и звучит как идея радости жизни. Рассказ «Зорькина песня» свидетельствует о том, что сознание писателя мифологично. Основные образы этого рассказа – реки, тумана, зари, солнца – имеют мифопоэтическую основу. Создавая их, писатель идет вслед за народной фантазией.

Образ реки возникает в самом начале рассказа и является смыслообразующим. Сначала это покрытый туманами Енисей, потом небольшая Фокинская речка, затем опять Енисей, впадающий в студеное северное море. В. Астафьев характеризует Фокинскую речку словами, имеющими корень «говор»: она «картаво наговаривает на перекатах», «делается говорливей», ее «говор» обрывается. Наговор, как известно, – это заклинание, имеющее магическую силу. Наговоренная вода – целебная вода: «Из нее брали на поливку гряд, в баню, на питье, на варево и парево». В рассказе это только одно из значений образа реки, как силы, питающей все живое.

Однако есть и другое значение. В. Астафьев пишет: «Тонкой волосинкой вплеталась речка в крутые седоватые валы Енисея и голос ее сливался с тысячами других речных голосов, и, капля по капле накопив силу, грозно гремела река на порогах, пробивая путь к студеному морю, и растягивал Енисей светлую ниточку деревенской незатейливой речки на многие тысячи верст, и как бы живую жилой деревня наша всегда была соединена с огромной землей». Писатель продолжает развивать мысль о питающей силе воды. Как известно, «реки и их притоки подобны разветвляющимся кровеносным сосудам. Они – символ щедрости и источник плодородия земли. Омывание в них очищает грехи и духовные загрязнения».

Вторая идея – это идея «капли и океана» («река, каждая ее капля, впадает в Океан и растворяется в нем»), идея всеобщей взаимосвязанности и взаимозависимости. Под океаном следует понимать также всю Вселенную, космос, с которым Витька Потылицын ощущает тесную связь.

Герой Астафьева – солнцепоклонник. Именно поэтому так близка и понятна ему Зорькина песня.

Писатель в одну систему сводит образы тумана, зари, солнца, птиц. Витька Потылицын с бабушкой вышли из дома рано утром, когда Енисей был еще в тумане. И далее, «в распадке уютно дремал туман», «туман все сильнее прижимался к земле», «тихо умирали над рекой туманы».

Темные тучи, облака и туман казались древним славянам покровами или одеждами, в которые рядится небо. С мраком, производимым тучами и туманами, сближался мрак ночи. «Гимны «Вед» говорят о ночи, что она ткёт темную ткань», – пишет А.Н. Афанасьев. У Астафьева туман называется волокнистой «куделью» («кудель – волокнистая ткань льна, пеньки»).

Из темных покровов ночи яркое солнце на небосвод выводит заря. В. Астафьев идет вслед за народной фантазией и сближает солнце и птиц: «Птичка зорька утро встречает, всех птиц об этом оповещает». Как пишет А.Н. Афанасьев: «По единогласному свидетельству преданий, сбереженных у всех народов арийского происхождения, птица принималась некогда за общепринятый поэтический образ, под которым представлялись ветры, облака, молнии и солнечный свет».

Идея радости жизни отчетливо выражена в произведении: «Зорька поет, значит, утро идет, – пропела благостным голосом бабушка, и мы поспешили навстречу утру и солнцу, медленно поднимавшемуся из-за увалов». Витька тоже чувствует этот праздник жизни: «празднично заискрилось, заиграло», это ощущение останется в нем навсегда. Герой Астафьева чувствует тесную связь с миром природы, он ее неотъемлемая часть.

Соединяя солнце и землю в образе маленькой круглой ягодки земляники («В росистой траве загорелись от солнца красные огоньки земляники»), писатель вновь следует мифологическим представлениям о Солнце как оплодотворяющей силе, и о Земле как силе живородящей.

В текстах В.П. Астафьева стихия воды предстает в различных видах: река и море, дождь, роса, льдинки и др.

А.Н. Афанасьев писал: «У арийцев небо олицетворялось в мужском начале, а земля в женском. Дождь действует как плодотворящая сила. Земля же принимает дождевую влагу и дает плоды».

Одну из миниатюр В.П. Астафьев называет «Дождик». Перед нами игривый, капризный дождик. Озорник обидел покорную девочку – яблоньку – и «убежал торопливо и без оглядки», оставив после себя легкое воспоминание. Лирический герой, с одной стороны, воспринимает все происходящее снисходительно, игра «детей» вызывает лишь улыбку, с другой – сожалеет, потому что дождик не выполнил свою основную функцию – он «не утешил, не напоил».

Стихия воды обнаруживает себя и в образе реки. В миниатюре «Марьины коренья» река сравнивается с человеческой судьбой. Весной, когда тает снег, появляются ручейки. Они соединяются, и образуется речка. Так и в жизни человека: «Река, что человеческая судьба, – у них много поворотов, но нет пути назад», – подытоживает писатель. Это философия нашей жизни.

Повесть «Где-то гремит война» – третья часть «Последнего поклона». Если в рассказах, открывающих книгу, писатель утверждает, что мир задуман и устроен гармонично, то в повести он изображает мир в тот момент, когда деструктивные силы стремятся разрушить установленный порядок.

Мысль о всеобщей связанности звучит в самом начале повести.

Центральными художественными образами повести являются образы реки, дома, ветра, льда. Образы ветра, льда метафоричны и характеризуют суровую, переломную эпоху. Образ реки – сквозной в «Последнем поклоне» – в повести выступает в значении реки жизни.

Важно то обстоятельство, что герой идет по реке, покрытой льдом. Замерзла река – замерла жизнь. Все чаще герои думают о смерти. В. Астафьев пишет: «Война всех к борьбе за жизнь требует». Для Астафьева война – это и есть борьба жизни и смерти. Смерть мобилизует в свои ряды человеческие слабости, злобу, ненависть, равнодушие. Преодолевая ледяные торосы, рыхлый снег, герой неожиданно проваливается в могилу, но обнаруживает, что в ней ему хорошо, и появляется предательская мысль остаться здесь: «не быть» оказывается проще, чем «быть».

Сопоставимы еще два эпизода повести. В первом — Августа избивает дочь, второй – охота на козлов, где герой впервые столкнулся с необходимостью убивать. Во время войны в людях могут проявляться как самые высокие качества, так и самые низменные. И Витька, и Августа испытали то чувство, когда кажется, что нить жизни ускользнула из рук, когда смысл потерян. «Но где же дорога?» – вопрос совсем не риторический, вопрос жизни и смерти. Герой задается этим вопросом, когда стоит на льду и его насквозь пронизывает ветер.

Разрушительным силам писатель противопоставляет единение людей, любовь и веру. Испытывая крайнее отчаяние, Августа обращается за поддержкой к Витьке, по сути, еще ребенку, но уже много пережившему и имеющему огромную жажду жизни. Движимый любовью, отправляется Витька по первому зову Августы, не испугавшись восемнадцати верст пути, ветра, мороза, одиночества. Где-то гремит война, ее грохот доносится и сюда, но природа величественна и спокойна. Покой рождается и в душе героя. И еще одна сила противостоит разрушению и смерти. Это сила дома и родного села. Именно поэтому оставляет шорник зажженной лампу, всегда натоплена печь в доме Августы. Герой размышляет: «С этой встречи с родным селом-деревушкой останется в душе моей вера в незыблемость мира до тех пор, пока есть в нем моя странная, земная деревушка. Они так и будут вечно жить сообща – деревушка в мире и мир в деревушке».

Анализируя рассказ «Далекая и близкая сказка», мы обнаружили, что центральным образом его является образ музыки. С этим образом связана основная идея произведения. Музыка позволила понять Витьке – главному герою повествования, – что ничто не может поколебать космический порядок, что жизнь торжествует несмотря ни на что. Витьке еще многое придется пережить, столкнуться с несправедливостью и жестокостью, но та истина, которую он постиг, слушая музыку, поможет ему преодолеть трудности жизни. Даже тогда, когда ему в разрушенном войной городе на какой-то миг показалось, что «ничего живого не осталось на земле», музыка вновь напомнила ему о торжестве жизни. Идея торжества жизни заложена и во втором рассказе книги «Зорькина песня», но получает здесь новый аспект и звучит как идея радости жизни.

В повести «Где-то гремит война» писатель указывает на еще одну силу, противостоящую разрушению и смерти. Это сила дома и родного села: «С этой встречи с родным селом-деревушкой останется в душе моей вера в

незыблемость мира до тех пор, пока есть в нем моя странная, земная деревушка. Они так и будут вечно жить сообща – деревушка в мире и мир в деревушке». Мыслью о торжестве жизни открывается «Последний поклон», мыслью о незыблемости мира завершается.

Таким образом, картина мира, созданная В. Астафьевым, свидетельствует о том, что сознание писателя мифологично. Образы воды, реки, земли, огня, как элементы народной, очень изменчивой картины мира – главные ее компоненты.

Одним из художественных концептов русской литературы XX века является концепт «дом». Как пишет И.В. Новожеева: «Образ-концепт дома имеет аксиологическое значение: изначальное содержание личности, духовно-нравственное основание человека ("главный дом человек в душе у себя строит") и сакральный образ мира в ценностных рамках земледельческой культуры, важнейшей характеристикой которого является неразрывное единство сознания и бытия героя с почвой (народной традицией и землей)».

В.С. Непомнящий так определяет понятие: «Дом – жилище, убежище, область покоя и воли, независимость, неприкосновенность. Дом – очаг, семья, женщина, любовь, продолжение рода, постоянство и ритм упорядоченной жизни, "медленные труды". Дом – традиция, преемственность, отечество, нация, народ, история. Дом, "родное пепелище" – основа "самостоянья", человечности человека, "залог величия его", осмысленности и неодионочества существования. Понятие сакральное, онтологическое, величественное и спокойное; символ единого, целостного большого бытия.

Вся жизнь человека, все бытийные проблемы связаны с домом».

Образ-мотив дома в русской художественной литературе и культуре вызывает неподдельный интерес у исследователей. Работы В.Я. Лакшина, Е. Максимовой, В. Малахова, А. Разуваловой, Г.М. Шленской, посвященные исследованию образа-мотива дома в русской прозе первой половины XX века, свидетельствуют о глубоком погружении в суть рассматриваемой проблемы, определяют направление дальнейших поисков. Мощный импульс исследованиям данного вопроса задан работой Ю.М. Лотмана «Заметки о художественном пространстве». Анализируя роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», ученый выделяет архетипическую основу мотива – противопоставление дома антидому.

Образ-мотив дома – один из основных в творчестве В.П. Астафьева. Связано это, по-видимому, с многочисленными скитаниями писателя: ребенком писатель теряет мать, затем живет с бабушкой, дом которой становится родным. Потом живет с отцом и мачехой, затем поселяется в доме-интернате. После этого его жизнь связана со съемными квартирами, еще позднее – с войной. У В. Астафьева было много разных домов, но родным домом всегда оставался дом в Овсянке.

Образ дома находит воплощение во многих произведениях писателя, однако именно «Затеси» стали своеобразным подведением итогов всего творчества, а образ дома предстает в книге в разных своих значениях.

В предисловии к книге В. Астафьев пишет: «Затесь— сама по себе вещь древняя и всем ведомая – это стѣс, сделанный на дереве топором или другим каким острым предметом. Делали его первопроходцы и таежники для того, чтобы белеющая на стволе дерева мета была видна издалека, и ходили по тайге от меты к мете, часто здесь получалась тропа, затем и дорога, и где-то в конце ее возникало зимовье, заимка, затем село и город...». К этой же мысли писатель возвращается и в конце части: «...затеси, беленькие, продолговатые, искрящиеся медовыми капельками на темных стволах кедров, елей и пихт – сосна до тех мест не доходит, – вели и вели меня вперед...Мета-пятнышко манило, притягивало, звало меня, как теплый огонек в зимней пустынной ночи зовет одинокого усталого путника к спасению и отдыху в теплом жилище...».

Затесь, мета-пятнышко – тропа – зимовье, заимка, жилище. Эта последовательность отражает нерасторжимое единство дома и дороги, закономерности жизненного пути, связь понятий «затесь» и «дом», наконец, работу над книгой со строительством дома.

Все, о чем рассказывает В. Астафьев в книге, так или иначе сводится к размышлениям о доме и дороге.

В затеси «Родные березы» повествуется о поездке к южному морю на лечение. Рассказчик ощущает свою бездомность, неприкаянность среди южной красоты. Березки, повстречавшиеся ему среди южных пальм, напомнили о родной деревне, той малой Родине, без которой беспокойно на чужой земле: «...Я глядел на эти березы и видел деревенскую улицу. Козырьки ворот, наличники окон в зеленой пене березового листа. Даже за ремешками картузов у парней – березовые ветки...».

Родные березки ассоциируются с родными сердцу праздниками, традициями и приметами: «Скарауливдевок с водою, парни бросали им в ведра свои ветки, а девушки старались не расплескать воду из ведер – счастье выплеснуть! ... В этот день – в Троицу – народ уходил за деревню с самоварами и гармошками. Праздновали наступление лета».

Березы не только являются воплощением родного и домашнего, но выступают в роли душевного лекарства: «...Какое-то время спустя под дощаной навес сваливали целый воз березовых веток. В середине зеленого вороха сидела и вязала веники бабушка. Видно у нее только голову. Лицо у бабушки умиротворенное, она даже напевает что-то потихоньку, будто в березовой, чуть повядшей и оттого особенно духовитой листве утонули и суровость ее, и тревожная озабоченность...».

В затеси раскрывается еще один аспект образа дома: «Всю зиму гуляло по чердаку и сараю ветренное, пряное лето. Потому и любили мы, ребятишки, здесь играть. Воробьи слетались сюда по той же причине, забирались в веники на ночевку и не содомили...». Деталь «не содомили» вводит в произведение библейский контекст, расширяя понятие «дом». «Умиротворенное» лицо бабушки, «несодомящие» воробьи выражают упорядоченность жизни, ощущение гармонии с миром.

В затеси «Домский собор» рассказывается о главном символе Риги – кафедральном соборе, куда привели рассказчика дороги войны. В дословном переводе Домский собор означает «дом Бога». Образ-мотив дома соединяется в этом произведении с образом-мотивом музыки. Повторенные трижды «Дом. Дом. Дом» означают и перекатывающиеся, рокошующие звуки органа, и собственно «дом». Известно, что образ-мотив музыки в творчестве писателя занимает важное место. В этом образе выражена мысль о том, что мир задуман и устроен правильно, в нем торжествует гармония и порядок. Главному герою повести «Последний поклон» Витьке Потылицыну музыка позволяет понять, что ничто не может поколебать космический порядок, что жизнь торжествует несмотря ни на что. В затеси "Домский собор" собор явился тем местом, где человек под звуки органа может услышать себя, свое внутреннее «Я». Все, что пройдено – несчастья, тревоги, убийства, несправедливость, кровавая война – остаются позади, человек находится наедине с собой и всеобъемлющей красотой. Дом – это место, в котором не может быть места душевной смуте, мелким страстям: «Дом. Дом. Дом... Благовест. Музыка. Мрак исчез. Взошло солнце. Все преображается вокруг...Есть мир и я, присмиривший от благоговения, готовый преклонить колени перед величием прекрасного...». Дом – рай, идеальный дом представлен в воспоминаниях либо о родном доме вдали от него, либо о месте, где гармонизированы внутреннее и внешнее пространство.

Семантику антидома раскрывает тема заброшенного, одинокого, пустого дома. В. Астафьев осмысляет гибель дома и ее последствия для жизни отдельной личности и всего народа.

В затеси «Как лечили богиню» дом представлен панской усадьбой, в которой обосновались солдаты во время передышки между сражениями. Рассказчик будто заново переживает те ощущения, которые царили в отвоеванной усадьбе: «Нам было хорошо в этом парке, нам тут нравилось». Сопоставляя усадьбу прежнюю и ту жизнь, которая когда-то протекала в ней, и усадьбу нынешнюю, с обезображенной статуей и лежащими в луже крови советским солдатом и седовласым польским гражданином, рассказчик размышляет о том, как хрупок мир, как просто ему не быть, как легко история вторгается в «дом-крепость», разрушая его, делая проницаемыми границы дома. Здесь В. Астафьев развивает традиции русской литературы в раскрытии темы «Дом и история», «Дом и война» (И. Бунин, А. Твардовский и р.).

Противопоставление «тогда» и «сейчас» обнаруживается во многих затесях писателя.

Образ опустевшего дома представлен в миниатюре «Звезды и елочки». Писатель подробно описывает дом на Вологодчине: «Любили вологжане строиться капитально и красиво. Дома возводили с мезонинами, изукрашивали их резьбой – кружевами деревянными, крыльцо под терем делали. Труд такой кропотлив, требует времени, усердия и умения, и обычно хозяин дома заселялся с семьей в теплую, деловую, что ли, половину избы, где были прихожая, куть и русская печь, а горенку, мезонин и прочее уж отделявал

неторопливо, с толком, чтобы было в «чистой» половине всегда празднично и светло».

Строительство дома традиционно было для русского человека действием священным. Он не просто сооружал крышу над головой, он строил дом-крепость, дом-убежище, дом-оберег. Кружевная деревянная резьба на наличниках окон, в которой использовались знаки Макоши, Перуна, Велеса, Сварога и др., не только делала дом красивым, но и служила оберегом, охраняя жизнь и добро его владельцев.

Также подробно В.П. Астафьев рассказывает о старинных и современных вологодских обычаях, связанных с домом: обычай обряжать лентами дом суженого или прибивать красную звезду на дом фронтовика.

Мысль писателя публицистически открыта: не может быть дом полным без хорошего хозяина. Заброшенный, полуразрушенный дом с выцветшими, обмахрившимися ленточками и проржавевшими звездами – знак большой беды. Не только война осиротила деревенские дома. Утрата традиций, потеря внутренней связи с отеческим домом – источник неустроенности жизни, душевного покоя.

В некоторых случаях образ-мотив дома метонимически замещен образом-мотивом окна. Мотив окна – один из распространенных в художественной литературе и культуре. Основная функция окна – служить границей между домашним защищающим пространством и пространством внешним, враждебным, опасным. В затеси «Окно» рассказчик наблюдает за светящимся окном извне дома, из проезжающей машины. Это окно вызывает в нем чувство тревоги: «...что там, за этим светящимся окном? Кого и что встревожило, подняло с постели? Кто родился? Кто умер? Может, больно кому? Может, радостно? Может, любит человек человека? Может, бьет?..». В отличие от М. Цветаевой (Вот опять окно,/Где опять не спят./Может, пьют вино,/Может, так сидят), у которой сама ситуация имеет умоглядный характер, В. Астафьев связывает ее с проблемой природы и цивилизации. Рассуждая в духе А. Блока, В. Брюсова, С. Есенина, о городе («Подъезжаешь рано утром к большому городу,ходишь в этот сделавшийся привычным, но все же веющий холодом и отчужденностью каменный коридор – и ощущение такое, словно медленно-медленно утопаешь ты в глухом, бездонном колодце. Равнодушно и недвижно стоят современные жилища с плоскими крышами, с темными квадратами окон, безликими громадами сплывающая в отдалении»), писатель противопоставляет город природе («...лошади на лугу, желтые валы сена среди зеленых строчек прокосов, береза в поле, босой мальчишка, бултыхающийся в речке, жатка, вразмашку плывущая в пшенице, малина по опушкам, рыжики по соснякам, салазки, мчащиеся с горы, школы с теплым дымом над трубой, лешие за горой, домовые за печкой...»). Одинокое светящееся в ночи окно – признак глухого, неизбывного экзистенциального одиночества («...томит голову сознание, что и ты вот так заболеешь, помирать станешь и позвать некого – никого и ничего кругом, бездушно кругом»). Разобщенность со всем миром, одиночество среди людей – это «болезнь» цивилизации. Излечить эту «болезнь» можно только

сочувствием и состраданием. Тот неизвестный, который зажег лампочку, уже не одинок, когда к нему обращается рассказчик: «Успокойся и ты. Все вокруг спят и ни о чем не думают. Спи и ты. Погаси свет»

С проблемой природы и цивилизации связаны у В. Астафьева образы дома-Родины, дома-Земли.

Изображая первозданную природу, писатель, подобно художнику-пейзажисту, выписывает каждую деталь, не жалея красок: «И красиво же здесь было, на Бетехтинско-Шахматовском-то улусе! Особенно приглядно делалось на исходе лета, когда желтые хлеба, как бы выпроставшись из-под зеленого покрова леса, отделившись от окошенных покосов, уйдя от сочно-цветущих ложбин, горели, переливались золотом под высоким небом и звон колосьев был так нежен, что, казалось, они играли на солнечных лучах, будто на тонко натянутых струнах».

Рассказчик в лесу, как хозяйка в родном доме, знает каждую тропинку: «Прежде на Усть-Ману из Овсянки были две дороги: одна, от деревенского кладбища занявшись, пролегла через Фокинскую речку и затем взнималась в долгий подъем в гору <...> вторая уходила по-за деревню, в верхнем ее конце, почти на займище петляла в крутую каменистую гору, заслоненную тайгой, от того места, где нынче располагается деревообрабатывающий заводик <...> Обе нелюдные травой-муравой, гусятником и другой придорожной неприхотливой травкой заросшие дороги соединялись возле Королева лога и далее – по змеиному распадку, по тому самому, где нынче никто не ездит, спускались к Усть-Манским пашням и заимкам».

Человек селился не только там, где красиво. Красота у писателя неотделима от пользы. Продолжая тему «Царь-рыбы», В. Астафьев утверждает: нельзя только брать, надо сберечь то, что даровано Богом.

Рассказывая о том, во что люди превратили землю, писатель становится публицистом: «...чем дальше вглубь, тем неряшливей, грязней наша белая Русь. Паршой иржавчиной она покрыта, гибнущим лесом завалена, прокислой, гнилой водойрукотворных морей залита...».

Вопрос без ответа, заданный В. Астафьевым в конце «Ужасной дыры», гласит: «Э-эх, Россия-мати, тех ли ты Божиих чад ждала и селила на своих просторах, в своем доме? Иль тебе, больной, израненной, истерзанной – уж все равно?».

О пренебрежении традициями В. Астафьев пишет в затеси «Хреновина». Позволим себе привести описание дома: «В заглохшей избе, кинутой как будто при пожаре или при отступлении в войну, где святые угодники смотрят с полуоблезших икон да часы-ходики, упершись ржавой гирей в пол, свидетельствуют о том, что время здесь остановилось, витает чувство тяжелого, вязкого сна. Нет даже страха, а лишь тупая покорность неумолимому ходу жизни. Веками скопленная крестьянская рухлядь скомкана, разбита, развалена. Пропаренные многими поколениями детей лоскутные одеяла съедены мышами; лоскутные же, но с рукодельными

кисточками коврики все еще на стене над кроватями, самовар на боку, побитые фарфоровые кружки, лампы без стекол, недопряденная куделя в старой прялке, залощенной до блеска руками, веретешки, ножницы, ржавые вилки, выеденные по бокам ложки, сапожные седухи, коклюшки для плетения кружев, самодельная азбука, старые тетради с упрямо рыжеющими отметками учителей и сердитыми исправлениями ошибок, буквари тридцатых годов, где и самодельная балалайка попадает, своедельные коньки, бабки, запряженные в игрушечные салазки, смастеренные детскими руками. А в одной старой избе плакат военных лет с вырванным лоскутом бумаги, но так он памятен, что и без букв оторванных читается кричащий взгляд русской женщины. «Родину-мать спаси!».

В многочисленных деталях этого описания заключена вся жизнь крестьянина. Коврики с рукодельными кисточками, веретешки, коклюшки для плетения кружев свидетельствуют о заботе хозяйки дома о его уюте и красоте, сапожные седухи, своедельные коньки – это принадлежность уже хозяина, игрушечные салазки, смастеренные руками детей, говорят о том, что в доме заботились о развитии традиций, учили детей мастерству, даже *упрямо* рыжеющие отметки и *сердитые* исправления в тетрадях показывают, сколь равнодушны были и учителя, и родители к обучению детей. И над всем этим известный плакат «Родину-мать спаси», и как свидетельство войны, катком прошедшей по деревне, и как призыв к спасению, но не от иноземного захватчика, от самих себя, забывших о небесной каре: «Кому хрена? Кому Бога? Пр-р-р-родаю-у! Чуть не даром отдаю! – осклабясь, орет современный хам и матерщинник, выставивший на продажу икону Богородицы, орет вчерашний деревенский житель, не так давно еще пуще смерти боявшийся небесного грома и Божьей кары. Все дикое сделалось привычным, все привычное – диким».

Вариантом антидома является у В. Астафьева дом-барак. Барак, общежитие – временные жилища. Жизнь в бараке накладывает свой отпечаток на личность героя затеси «Герань на снегу». Беспощадный, жестокий барак, создающий ощущение безысходности и пустоты, представлен в миниатюре «Две подружки в хлебах заблудились». В затеси «Временное жилище» рассказчик рассуждает о том, что попроществии многих веков человечество так и не научилось строить себе крепкое жилище с надежными стенами, способными выстоять перед любой бурей.

Бытовая неустроенность, отсутствие надежного дома ведут к душевному разброду, разрушению преемственных связей, нравственной дезориентации. Создавая «Затеси» во второй половине XX века, В. Астафьев размышляет о таких категориях, как семья, род, преемственность, традиция. Начавшееся еще в начале XX века разрушение дома к концу века привело к бездомью, социальному и метафизическому сиротству. Дом перестал выполнять свою главную функцию – защищать человека от внешнего страшного, хаотичного мира. Страшная картина разрушенного дома в рассказе «Хреновина» свидетельствует о степени нравственной деградации. Утопические идеи дома-

коммуны дискредитировали себя и в конце XX века выродились в дом-общежитие, дом-барак, «временное жилище». В «Затесях» преобладает образ антидома, что свидетельствует о глубокой тревоге автора, который знает, как должно быть.

6. ПОЗИЯ XX ВЕКА В ДЕТСКОМ ЧТЕНИИ

6.1. Поэзия для детей начала XX века

Эпоху между 1892 и 1917 годами принято называть Серебряным веком, характеризующимся пестрой картиной литературного мира. Разнообразные течения и множества значительных имен представляли ее: реализм, авангардизм (символизм, акмеизм), модернизм (футуризм). XX век воспринимался как начало новой эры, как детство нового человечества.

Символисты видели в ребенке современного Сфинкса, то есть существо-загадку, так как будущее угадывалось только интуитивно (Блок). Акмеист О.Мандельштам провозгласил детское сознание желанной нормой человека Нового времени. («Только детские книги читать/Только детские думы лелеять,/Всё большое далеко развеять,/Из глубокой печали восстать...»). Футурист Маяковский саму революцию назвал «детской» («Ода Революции»), а впоследствии назовет СССР «страной-подростком». Имажинист С. Есенин воспевал взаимосогласие человека и природы. Элитарную литературу создавали для детей писатели-модернисты: Бальмонт, Блок, Брюсов, Сологуб, Городецкий и др. Центром модернистской детской литературы стал журнал «Тропинка».

Детская литература первой половины XX века большое значение придавала шутке, перевертышу, игре, нонсенсу, анекдоту. Самое главное в детской литературе данного периода заключалось в стремлении писателей, поэтов ни о чем не говорить поучительно и назидательно, не повторять уже известные вещи. Здесь превыше всего ценились оригинальность, находка, игра, талант.

Именно с этим принципом оказалась связанной работа молодых поэтов, создавших в конце 1920-х годов новое литературное «Объединение реального искусства» (ОБЭРИУ). В творчестве обериутов (Д. Хармса, А. Введенского, Ю. Владимирова и др.) читатель видел стремление удивить слушателей, элементы фантазии, чудачества, игры, являющиеся приоритетным в написании произведений для детей.

Самым молодым и рано ушедшим из жизни обериутом был Юрий Дмитриевич Владимиров. Полнее всего поэт выразил себя и, может быть, целое направление в стихотворении «Чудаки». Чудачество может проявляться по-разному, и если у героя Маршака оно было следствием невероятной рассеянности, то у героев Владимирова их чудачество обнаруживает себя в излишней, приводящей к смешному результату, готовности выполнять какое-то указание буквально, не думая о здравом смысле. В этом стихотворении

особенно ощущается близость к народной поэзии. Гипербола доведена до абсурда, а дополнительный эффект достигается сочетанием абсолютного вымысла с абсолютно конкретными реалиями. В том-то и заключается чудачество, эксцентрика, абсурд, что рядом стоят совершенно реальные вещи и несоответствующие им «перевернутые» действия.

В произведениях К.И. Чуковского и С. Я.Маршака 1920 –1950-х годов 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. Заходероми др.

Большой пласт советской романтической поэзии 1920–1930-х годов и нравственно-философская проблематика поэзии 1940–1950-х годов, 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.

К жанровым предпочтениям поэтов относятся жанровая сценка, бытовая картинка, новелла в стихах, баллада, песня и песенка, 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.

Эпоха Серебряного века (1892 – 1921) характеризуется разнообразием течений(реализм, модернизм (символизм, акмеизм, футуризм) и множеством значительных имен, представляющих ее: Писатели-модернисты создавали для детей элитарную литературу, и взгляд на ребенка у них у всех был особый.

Литературу для детей начала века характеризует поэтика игры, так как большое значение придавалось шутке, перевертышу, игре, нонсенсу, анекдоту. Писатели стремились говорить с детьми на понятном им языке, языке игры, а не повторять в назидательной форме давно известные истины.

Представители «Объединения реального искусства» (ОБЭРИУ)(Д. Хармс, А. Введенский, Ю. Владимиров, Н. Заболоцкий, Н. Олейников, Е. Шварц) – обэриуты, как они сами себя называли, демонстрировали в своих стихотворениях для детей нетерпимость к обывательскому здравому смыслу, что выразилось в элементах нонсенса и поэтике абсурда.

В стихотворениях символистов возникает детский ракурс восприятия мира, что окрашивает окружающую действительность в яркие, красочные цвета, делая ее бесконечно интересной и сказочно-неожиданной. Так, например, в стихотворении Константина Дмитриевича Бальмонта (1867— 1942) «Детский мир» увиденный по-новому, по-детски, мир передается посредством использования уменьшительно-ласкательных суффиксов:

Белки, зайки, мышки, крыски,
Землеройки и кроты,
Как вы вновь мне стали близки.
Снова детские цветы...
Вплоть до самой малой мошки
Близок стал мне мир живых,
И змеистые дорожки
Повели к кустам мой стих...

«Фейные сказки» (1905) – основная его книга для детей. Он посвятил ее своей четырехлетней дочери Нине:

Солнечной Нинике, с светлыми глазками, –
Этот букетик из тонких былинки.
Ты позабавишься Фейными сказками,
После блеснёшь мне зелёными глазками, –
В них не хочу я росинки.

Интересен и увлекателен образ Феи, которую придумал К.Д. Бальмонт. Она озорная, веселая, шалит и озорничает, как любой ребенок («Забавы Феи», «Фея и снежинки»), сердится («Фея в гневе», «Фейная война» и др.), но в то же время она способна примирить («Решение Феи», «Фея за делом» и др.).

Бальмонт в этой книге знакомит ребенка через сказку с миром реальным, показывает ему, с какими трудностями он может столкнуться и как себя лучше повести в той или иной ситуации. Рядом со сказочным миром в стихах возникает совсем обыденное и привычное: поход в лес за грибами («За грибами»), наступление осени и зимы («Осень», «К зиме») и т.д. Поэт любуется красотой окружающего мира, наделяет этим чувством Фею, гармония и красота мира, природы видится и в описании красоты Феи:

У Феи – глазки изумрудные,
Всё натраву она глядит.
Уней наряды дивно-чудные,
Опал, топаз и хризолит.

Есть жемчуга из света лунного,
Каких не видел взор ничей.

Есть поясок покроя струнного
Из ярких солнечных лучей.

Ещё ей платье подвенечное
Дал колокольчик полевой,
Сулил ей счастье бесконечное,
Звонил в цветок свой голубой.

Интерес к творчеству для детей у Александра Александровича Блока (1880-1921) проявился не сразу, только в 1906-1907 годах он пишет стихи в детский журнал «Тропинка» (стихотворения: «Зайчик», «Ветхая избушка», «Колыбельная песня», «Вербочки», «Рождество»). В 1913 году выходят книги «Круглый год», где опубликованы стихи о временах года, и «Сказки», куда вошло 11 стихотворений, среди которых «Гамаюн, птица вещая», «Сказка о петухе и старушке», «Сусальный ангел», «Три светлых царя», «Колыбельная песня», «Сны». Несмотря на сложные поэтические образы «взрослых» стихотворений стихотворения для детей А. Блока отличаются тем, что они понятны ребенку. Среди стихотворений есть тексты, которые подходят для чтения дошкольникам: «Зайчик», «Ворона», «Колыбельная» и т.д.

Саша Черный (псевдоним Александра Михайловича Гликберга, 1880—1932), известный больше как мастер политической сатиры, автор мрачных стихотворений, издал несколько книг и для детей: «Тук-тук. Стихи для детей» (1913), «Живая азбука» (1914); «Жар-Птица» (1912) и др.

В 1921 году, в эмиграции, в Берлине, поэт издал книгу «Детский остров» (1921), в которую вошли стихи, написанные в России, и новые, созданные за рубежом. Он заново пересмотрел все издания своих стихов и расположил их в соответствии с определенной системой, по циклам. Самый большой цикл получил название «Веселые глазки». Каждый день и каждый час герои этого цикла заняты важными для них делами: полют грядки («В огороде»), катаются на коньках («На коньках»), лепят снежную бабу («Снежная баба») и т.д. Его герои любопытны, им не сидится на месте, они хотят знать все об этом удивительном мире:

– Отчего у мамочки
На щеках две ямочки?
– Отчего у кошки
Вместо ручек ножки?
– Отчего шоколадки
Не растут на кровати?
– Отчего у няни
Волоса в сметане?
– Отчего у птичек
Нет рукавичек?
– Отчего лягушки
Спят без подушки?..

– Оттого, что у моего сыночка
Рот без замочка.

Цикл «Зверюшки» рассказывает ребенку об удивительном мире животных: аисты, воробьи, жеребята, слоны, индюки, телята, мартышки, мыши – далеко не весь перечень мохнатых героев, населяющих стихи Саши Черного. Дети вступают с животными и птицами в самые разные отношения – трогательные («Слон», «Воробей»), терпят их — и это автору не нравится («Что ты тискаешь утенка?»), удивляются их повадкам. Все вызывает любопытство, интерес, мир открывается с еще одной стороны.

6.2. Поэзия для детей 1920—1930-х годов

Произведения Корнея Ивановича Чуковского(1882–1969) для детей и сегодня одни из самых читаемых и востребованных.

Несмотря на огромный труд литературоведа, лингвиста, переводчика, К.И. Чуковский с трепетом и любовью относился к созданию произведений для детей. Он изучал детскую речь и посвятил становлению речи ребенка, ее психологическим, лингвистическим особенностям свою книгу «От двух до пяти» (1928), которая построена на реальном, фактическом материале, изобилует интересными примерами детского словотворчества.

К.И. Чуковский большое внимание уделял сюжету и зрительности образов своих произведений. Так, вспоминая об истории создания сказки «Айболит», он отмечает, «добивался живого образа, живой интонации и во втором варианте удвоил количество зрительных образов и усилил динамичность рассказа, что важно для детского разума. Все это было достигнуто благодаря появлению в стихотворении образов обидчика и обиженного (кура, которая клюнула в нос, барбос, который укусил, и т.д.) и обилию глаголов: «пришла», «укусила» и «клюнула». «Жажда защиты обиженного, драгоценное человеческое чувство, так легко воспринимаемое детской душой, впервые наметилось здесь, в этих простеньких, незамысловатых двустишиях, и они сразу определили собою всю тему», — пишет К.И. Чуковский.

Его стихотворения наполнены событиями, движением (скачет посуда по полям в сказке «Федорино горе», убегает от Мойдодыра трубочист («Мойдодыр» и т.д.), что соответствует потребностям детей, воспринимающим действие, сюжет.

Эпическая поэма-сказка«Крокодил»положила начало всему последующему комическому эпосу в творчестве Чуковского. В этой сказке проявилась такая черта поэтики К. Чуковского, как игра жанрами: интерпретируем как «взрослый контекст», в частности интертекстуальность (Э. По «Убийство на улице Морг», так и «детский» контекст (страшилки про дикую обезьяну, известные всем детям 1920-х годов).

Важной идеей сказок К.И. Чуковского становится идея преодоления страха. Поэт показывает маленькому читателю на примере своих героев:

маленького Комарика, бабочки, воробья, – неважно, маленький ты или большой, важно то, что сила внутри тебя и все можно преодолеть. Смелость и отвага маленького, казалось бы, слабого героя подчеркиваются тем, что большие и сильные всякий раз трусливо прячутся.

Для поэтики поэтических сказок Чуковского характерна поэтика игры, нонсенса. Перевертыш – один из его излюбленных приемов, на нем строятся сюжеты таких сказок, как «Чудо-дерево» (1924) и «Путаница» (1924), где наступает полное отклонение от привычной житейской нормы.

К.И. Чуковский во многих стихотворениях для детей использует мотивы русского и английского фольклора, вводя в русский стих нонсенс, шутку, которыми прославилась и стала знаменитой английская книга стихов «Песни Матушки Гусыни». На шутке, перевертыше строятся такие стихи, как «Обжора», «Ежики смеются» «Огород», «Бебека», «Закаляка», «Верблюдица» и еще много других. Целый цикл он посвятил переводу английских народных песенок, куда вошли и ставшие знаменитыми «Скрюченная песня», «Барабек», «Котауси и Мауси», целый цикл загадок.

Поэзия К.Чуковского и С.Маршака основана на традициях мирового (английского) фольклора, русской классической литературы и понимании психологии детства, возрастных особенностей ребенка. Оба пришли в детскую литературу сложившимися творческими личностями. Сотрудник различных газет и журналов, исследователь творчества Н.Некрасова и А.Чехова, переводчик, Корней Чуковский (Николай Васильевич Корнейчуков, 1882 – 1969) в 1916 году создает сказку «Крокодил», ставшую началом его поэтической деятельности для детей. С 1907 года, после публикации работы «Детский язык», и до конца своих дней К. Чуковский интересуется особенностями детской речи («От двух до пяти»). Понимая важность качества иллюстраций в книге для детей, К. Чуковский устанавливает и долго поддерживает творческую связь с В. Конашевичем, художественная манера которого как нельзя лучше соответствовала стилю поэта.

Самуил Яковлевич Маршак (1887–1964), профессиональный литератор и переводчик, служащий отдела народного образования, основной заботой которого были дети-беженцы, приходит в детскую литературу, как он сам говорил, «через театр». В 20-е годы XX века он начинает писать пьесы для детей. В 1923 году выходит ряд его стихотворений и поэтических сказок, среди которых «Детки в клетке», «Сказка о глупом мышонке». В 1925 году в выпуске книги «Цирк» С. Маршак заявил о творческом союзе с художником В. Лебедевым.

И К.Чуковский, и С.Маршак обогатили детскую литературу рядом классических произведений и заложили основы ее восприятия как «большой литературы для маленьких». Поэты создавали свои произведения с четкой ориентацией на возраст, учитывая его особенности и потребности. Так, например, развитие действия в кумулятивных сказках («Телефон» К.Чуковского и «Теремок» С.Маршака) соответствует процессу детского мышления, восприятию малыша, направленному от частного к частному.

Ритмика, система рифмовки, динамика стиха соотнесены с психофизиологическими возможностями ребенка.

Они интуитивно уловили, а потом обосновали (К. Чуковский) потребности детей в перевертышах, необычной поэзии («Путаница», «Человек рассеянный», переводы английского фольклора), став родоначальниками целого направления в русской детской литературе XX века – поэзии нонсенса.

Тяга детей к героическому, стремление иметь примеры для подражания давно были замечены детской литературой. Романтически настроенный Алеша (А. Погорельский «Черная курица...») в мечтах видит себя рыцарем, который «никогда бы не ездил на извозчике», так как это не совместимо с его героическим образом. «Бесстрашного Гришку», рискнувшего совершить побег в Америку и пойманного на вокзале, боготворит его сестра. В ее глазах он герой, непонятый близкими (М. Моравская «Беглец»).

Но К. Чуковский и С. Маршак работали в иное историческое время. Понятие героического у них расширено. Их героини совершают подвиги не ради подвига, самоутверждения или реализации детской романтической мечты. Сказочный Ваня Васильчиков («Крокодил») спасает от «яростного гада» целый город, а безымянный герой С. Маршака («Рассказ о неизвестном герое»), вынесший девочку из горящей квартиры, становится символом вечной готовности «к славному подвигу», примером осознанного героизма, яркого социального поведения человека, востребованного той эпохой.

И К. Чуковский, и С. Маршак умели скрывать дидактические задачи стиха, перешедшие в детскую литературу из фольклора и традиционно закрепившиеся в ней. Не поэт, а анимизированные вещи обличают и учат нерадивую хозяйку («Федорино горе»). Сон как художественный прием преображает Мистера Твистера, не желавшего и «на мгновенье» остаться «там, где сдают номера чернокожим». Комический настрой, веселая дидактика их произведений вели к приобретению детьми реального опыта жизни.

Если поэзия Серебряного века изменила отношения к детству показала в содержании стиха, то К. Чуковский и С. Маршак – в ритмике и строфике. Умение авторов пользоваться разнообразными стиховыми приемами и жанровыми формами, «языковая магия стиха» (В. Рогачев), знание психофизиологических особенностей маленьких читателей и потребностей детства способствовали тому, что их художественная практика стала основой для дальнейшего развития детской поэзии.

В конце 1920-х годов, памятных в истории советской литературы своей эстетической разноголосицей и наличием большого количества литературных группировок, появляется еще одна группа – ОБЭРИУ.

Обэриуты, или чинари, как они сами себя называли, устраивали литературные вечера, читали на них непонятные для многих заумные стихи, и часто их выступления кончались скандалами. На одном выступлении обэриутовоказался С. Я. Маршак, который увидел в стихотворениях «странных» поэтов не только сумбур, отсутствие смысла, и желание эпатировать публику, но и оригинальность, фантазию и пригласил их сотрудничать в журналы для

детей «ЧИЖ» и «ЕЖ».

К обэриутам относится творчество таких поэтов, как Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Заболоцкий, Константин Вагинов, Игорь Бахтерев, Николай Олейникова, Юрий Владимиров.

Первоначально группа называлась «Левый фланг», но осенью 1927 года его решили сменить. «Каким же словом обозначить новую секцию? Вопрос оказался не из простых. Думали все – и Заболоцкий, и Хармс, и Введенский – безуспешно. Особенно трудным оказалось выполнить собственное требование – не дать возможности появлению нового "изма". В конце концов повезло мне. Я предложил назвать секцию Объединением реального искусства. <...> Название было признано удовлетворительным и без особого энтузиазма принято с поправкой Хармса: затушевать слово, лежащее в основе, заменить букву е на э...», – пишет И. Бахтерев. Когда же дотошные люди спрашивали, что значит "у" в названии и откуда оно появилось, обэриуты отвечали, что прибавлено оно для веселья» (И. Рахтанов).

Планы у обэриутов были грандиозные, но все планируемое было за пределами детской литературы, вне связи с нею.

В 1928 году журнал «Афиши дома печати», № 2 публикует декларацию ОБЭРИУ, объявленного «новым отрядом левого революционного искусства». В ней говорится: «Мы – поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы – творцы не только нового поэтического языка, но и создатели нового ощущения жизни и ее предметов... Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства». Обэриуты призывали смотреть на предмет голыми глазами, что поможет очистить его от ветхой литературной позолоты; считать «житейскую логику» необязательной для искусства: «у искусства своя логика, и она не разрушает предмет, но помогает его познать»; «ощущать мир рабочим движением руки, очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур». В этом есть что-то от футуристов: «Только мы — лицо нашего времени». Недаром А. Герасимова и другие литературоведы указывают на то, что «обэриуты чувствовали себя наследниками футуристов, учениками Хлебникова». Но в декларации было заявлено о неприятии поэтики «зауми»: «Нет школы, более враждебной нам, чем заумь. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы... расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его».

Приход обэриутов в детскую литературу был на грани закономерности и случайности. Ближе всех к ней был Н. Олейников, сотрудник детского журнала «Новый Робинзон» и организатор журналов «ЕЖ» (1928) и «ЧИЖ» (1930).

Николай Макарович Олейников (1898 – 1942) для своих публикаций он выбрал псевдоним «Макар Свирепый». Каждой публикацией он подавал пример шутке и розыгрышу:

Мы считаем, что «Еж»
Потому и хорош,
Что его интересно читать.
Все рассказы прочтешь

И еще раз прочтешь,
А потом перечтешь их опять...

Ведущие принципы этих журналов – воспитание без дидактики, выдумка, юмор, игра, но по правилу «играя – обучай». Будучи редактором, Н. Олейников отстаивал право писателей на творческий поиск. Современники отмечают, что в те годы редакции журналов были своеобразными литературными клубами, где царил настоящая творческая атмосфера, где читались и обсуждались произведения, где просто шутили, умели помочь друг другу и сообща делали интересную нужную работу. Для службы в детской редакции обэриутов пригласил С. Маршак. Они были нужны ему для создания «перевертышей, скороговорок, припевов...». И они пришли, по мнению одних, исключительно для заработка (А. Кобринский). По мнению других, потому, что «детская литература в былые времена была формой эскапизма – побега от действительности» (Р. Сеф). По мнению третьих, потому, что их поэтическая и человеческая природа отвечала природе детства, потому-то и вошли они в историю детской литературы как оригинальные, по-настоящему детские поэты. Может быть, это была «форма социальной адаптации» (Е. Штейнер).

Но ощущали ли они себя детскими поэтами? Думается, что нет. О некоей доле случайности пребывания обэриутов в детской литературе свидетельствует, например, отношение Д. Хармса к детям. Тема нелюбви к детям пронизывает многие произведения Хармса: «Отец и мать родили сына...», «Сонет», «Я поднял пыль» и др. В рассказе «Я решил растрепать одну компанию...» он пишет: «О них говорят, что они (дети.– О.З.) невинны. Они, может быть, и невинны, да только уж больно омерзительны, в особенности, когда пляшут. Я всегда ухожу отсюда, где есть дети». Этому рассказу свойственны ирония, шаржирование, и можно было бы не верить повествователю, если бы не воспоминания людей, близко знавших Д. Хармса и подтверждающих его слова.

Но, несмотря на это, кажется, что и само появление на свет, и вся прежняя жизнь обэриутов, особенно А. Введенского и Д. Хармса, готовили их к приходу в детскую литературу. В их стихах ощущается некая чудинка, эксцентричность, экстравагантность, которую чувствуют и с восторгом воспринимают дети. И в то же время – глубокая эрудиция, культура, интуиция. А над всем этим – что-то детское, какая-то особая человеческая природа, суть которой затрудняются определить даже те, кто знал обэриутов при жизни.

Они жили абсурдом. Вот как говорил об этом А. Введенский: «Я посягнул на понятие, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума – более основательную, чем та, отвлеченная. Я усомнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием «здание». Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал». Абсурд как норма жизни в поэзии для взрослых трансформировался потом в необычность детских стихов.

Появившиеся в 1930-е годы стихи обэриутов для детей явно не вписывались в культурный контекст времени: в них не звучали злободневные

темы, они ничему не учили и ни к чему не призывали. Это был сплошной смех, чепуха. А «политплакаты для детей» (Н.Заболоцкий «Первомай», А.Введенский «Октябрь») – это «неверный звук» лиры, реакция на угрозу «неумолимого рока», это наивная попытка спастись от обвинений во вредительстве.

В творчестве обэриутов для детей отозвались традиции русского и мирового фольклора. Из современников им были близки К. Чуковский и в какой-то степени С. Маршак. Обэриуты смотрели на мир «голыми глазами» и видели его таким, каким видят дети: радостным, игровым, комическим, необычным.

Несчастливая кошка порезала лапу,
Сидит и ни шагу не может ступить.
Скорей, чтобы вылечить кошкину лапу,
Воздушные шарики надо купить!

(Д.Хармс «Удивительная кошка»)

Для создания комических ситуаций обэриуты пользовались алогизмом действительного (Ю.Владимиров «Евсей», Д.Хармс «Врун»). Но обращение к фольклорной поэтике этим не исчерпывалось: их стихи иногда походили на сказки (Н. Заболоцкий «Как мыши с котом воевали» – сам автор называл это произведение сказкой; Д.Хармс «Уж я бегал, бегал, бегал» – некое подобие докучной сказки).

Анимизированные персонажи: зайчик Серый Хвостик и лисица Рыжий Хвостик (Д.Хармс «Лиса и заяц»), лошадка, умеющая читать (А. Введенский «Лошадка»), животные и птицы, видящие сны (А.Введенский «Сны»), чудаки, перепутавшие пятаки (Ю.Владимиров.«Чудаки»), – это настоящий сказочный мир, очень близкий и понятный ребенку, мир, в котором ему смешно, уютно, мир, где он сам является действующим лицом, сильным, смелым, сообразительным, веселым:

Мистер Кук гулял на воле,
Мистер Кук Барла-Барла.
Испугалась мышка в поле
И чуть-чуть не умерла.

Только Джон, мальчишка ловкий,
Не упал, не побледнел –
Он упряжку из веревки
На разбойника надел...

(Н.Заболоцкий «Мистер Кук Барла-Барла»)

Не удивительно, что дети так любили выступления обэриутов: они владели тайной воздействия на детскую аудиторию, потому что владели тайной сказки.

Е. Шварц отмечает особую роль обэриутов, в частности Д. Хармса и А. Введенского, в литературе тех лет: «Очистился от литературной традиционной техники поэтический язык».

Обэриуты серьезно относились к занятиям детской литературой. В

детских стихах это проявилось в особом внимании к звуку (Ю. Владимиров «Барабан»), к рифме (Д.Хармс «Очень страшная история»), к ритмическому рисунку стиха (А. Введенский «Кто?»), к жанровому разнообразию, эмоциональной выразительности, игре слов, творческой выдумке. Их интересовало «действие, перелицованное на новый лад». И эта особая логика искусства как нельзя кстати пришлась детской литературе.

Благодаря обэриутам в детскую литературу «ворвались» чудачество, игра словом, эксцентрика.

Юрий Дмитриевич Владимиров (1909–1931) начал печататься в журналах «Еж» и «Чиж», когда ему было 18 лет. В его стихотворении «Чудаки», напоминающем по ритмике и сюжету считалочку, заявлена основная для обэриутов тема – тема чудачества. Чудаки возникают во многих стихотворениях чинарей. У Владимирова чудачество проявляется в излишней, приводящей к смешному результату, готовности выполнять какое-то указание буквально, не думая о здравом смысле:

Я послал на базар чудаков,
Дал чудакам пятаков.
Один пятак –
на кушак,
Другой пятак –
на колпак,
А третий пятак –
так.
По пути на базар чудаки
Перепутали все пятаки:
Который пятак
на кушак,
Который пятак
на колпак,
А который пятак
так.
Только ночью пришли чудаки,
Принесли мне назад пятаки.
– Извините,
но с нами беда:
Мы забыли –
какой куда:
Который пятак
на кушак,
Который пятак
на колпак,
А который пятак
так.

В стихотворении «Ниночкины покупки» Нина также перепутала все, что

ей говорила мама, посылая в магазин, и произносит продавцу:

– Дайте фунт кваса,
Масло и компот,
Бутылку мяса,
Деньги – вот.

Автор по-доброму смеется над своими чудаками. На приеме гиперболы строится стихотворение «Евсей», в котором пожарная часть, сто силачей, сто скрипачей, рота красноармейцев не могут разбудить Евсея. Но лишь стоило спросить маме: «Хочешь, Евсеюшка, мятного пряника?»,

Как проснулся Евсей,
Потянулся Евсей,
Гаркнул Евсей
Грудью всей «Давай!».

Это стихотворение продолжает традиции народной поэзии. Гипербола в «Евсее» доведена до логического предела, до абсурда, а дополнительный эффект достигается сочетанием абсолютного вымысла с абсолютно конкретными реалиями: пожарная команда, скрипачи, рота красноармейцев, Фонтанка, Нева. В том-то и заключается чудачество, эксцентрика, абсурд, что рядом стоят совершенно реальные вещи и несоответствующие им «перевернутые» действия.

Наибольшее количество публикаций в «ЕЖе» и «ЧИЖе» связано с именем Даниила Ивановича Хармса (1905—1942). Это псевдоним поэта, настоящая его фамилия Ювачев. В переводе с французского и английского слово *charm* означает «колдовство», «чары», и молодому литератору показалось, что «чары», «очарование» как раз соответствуют назначению литературы.

После ряда публичных выступлений обэриутов стало понятно, что взрослая аудитория ни с какой стороны не готова принять их творчество. С конца 1928 года Хармс вместе с А. Введенским, Л. Липавским, Я. Друскиным, Н. Олейниковым сотрудничают в детских журналах "ЕЖ" и "ЧИЖ", рассчитанных – один на детей помладше, другой – на постарше. Адаптируясь к аудитории, Хармс перенёс в свои тексты для детей мотивы и самую эстетику «взрослого» творчества.

Характерным приемом Д. Хармса стал повтор, за счет которого слово обыгрывалось, приобретало новое звучание и смысл. На этом приеме строятся стихотворения «Иван Иваныч Самовар», «Веселые чижы», «Профессор Трубочкин и ребята», «Из дома вышел человек» и т.д. Повторение слов интонационными изменениями вводит в стихотворение множество голосов, объемность и создает ощущение игры:

Профессор Трубочкин, входя:
Здравствуйте, ребята!
Здравствуйте, ребята!
Здравствуйте, ребята!
Ребята:

Здрасте, профессор!
Здрасте, профессор!
Здрасте, профессор!
Профессор:
Давно мы не встречались,
давно мы не видались,
давно не попадались
друг другу на глаза.
Был я во Франции,
был я в Италии,
был и в Америке,
был и подальше.

Многие стихотворения Д. Хармса строятся на разрушении причинно-следственных связей, но это разрушение у него призвано установить новые связи, породить новый смысл.

В основе стихотворения «Врун» лежит прием доведения до абсурда, стихотворение строится как вопрос-ответ, причем абсурдные утверждения «вруна» вроде бы и отрицаются, но на самом деле построение фразы таково, что они принимаются за истину:

– А вы знаете, что СО?
А вы знаете, что БА?
А вы знаете, что КИ?
Что собаки-пустолайки
Научились летать?
Научились точно птицы, –
Не как звери,
Не как рыбы, –
Точно ястребы летать!

– Ну! Ну! Ну! Ну!
Врешь! Врешь! Врешь! Врешь!
Ну, как звери,
Ну, как рыбы,
Ну еще туда-сюда,
А как ястребы,
Как птицы, –
Это просто ерунда!

Итогом логики доведения до абсурда становится отрицание вполне реальной возможной ситуации: на утверждение «вруна», что достать до носа руками невозможно, возникает ответ:

– Ну! Ну! Ну! Ну!
Врешь! Врешь! Врешь! Врешь!
Ну, доехать,
Ну, допрыгать,

Ну еще туда-сюда,
А достать его руками –
Это
Просто
Ерунда!

Многие стихотворения детского поэта похожи на скороговорки, считалки, что создается посредством повтора, игры слов. В стихотворении «Иван Топорышкин» словесная путаница рождает игру, в которой люди, животные, предметы, действия меняются местами:

Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель пошел, перепрыгнув забор.
Иван, как бревно, провалился в болото,
А пудель в реке утонул, как топор.
Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель вприпрыжку пошел, как топор...

Поэтика кумулятивной сказки образует сюжет стихотворения «Как Володя быстро под гору летел»: салазки налетают по очереди на охотника, собачку, лисичку, зайца. Итогом стихотворения становится наука для Вовы: не кататься больше с горы.

Значительное место в творчестве Д. Хармса занимает тема борьбы над тяготением, чаще всего она возникает в виде метафоры стремления взлететь. Реализация этого стремления всегда сопряжена с риском, что замечает Вася в стихотворении многозначительным названием «Полет в небеса» (1929), сидя верхом на метле и поднимаясь к небу. В стихотворениях Д. Хармса реют, летают все: человек, животные предметы: «По вторникам над мостовой/
Воздушный шар летал пустой./ Он тихо в воздухе парил;/
В нем кто-то трубочку курил»; «А кошка отчасти идет по дороге,/ Отчасти по воздуху плавно летит!»; «Вася взвыл беря метелку/
и садясь в нее верхом/ он забыл мою светелку /улетел и слеп и хром». Полет у Хармса – это преодоление привычной логики, принудительных причинно-следственных связей, земного здравого смысла. Мысль о том, что художник должен быть независимым от реальности, от логики земных отношений, была характерна для многих представителей искусства того времени (М. Шагал, К. Малевич и др.).

В стихотворениях Хармса много героев-чудаков: музыкант Амадей Фарадон, который умел играть на всех инструментах, но почему-то обращался со своей музыкой то к лягушкам, и лягушки плясали «турлим / тю-лю-лю...», то к собакам, и собаки плясали «фарлай // ту-ру-ру...», или к цыплятам, и тогда раздавалось «тундрум // динь // ди-ринь...»; старичок, который смеялся «чрезвычайно просто», мальчик Вася, который взмыл на метле в небо и т.д. Чудачество – неотъемлемая черта не только его героев, но странность с точки зрения обыденной логики не означает бессмысленности, мир героев – это мир детских фантазий.

Интересно, как внедряет Хармс свою идеологию в тексты и в детское сознание. Если «Иван Иванович Самовар» (1928), первое опубликованное в «ЕЖе» стихотворение поэта, является носителем совершенно определённой нормативной морали («Самовар Иван Иванович! // <...>Кипяточку не даёт, // Опоздавшим не даёт, // Лежебокам не даёт»), которая, кстати сказать, является движущим началом хармсовских рекламных текстов, призывающих детей читать «ЕЖа» и «ЧИЖа», то уже «Иван Тапорыжкин» (1928) не только внеморален, ничему не учит, но и внереален, его фабула абсурдна.

А вот стихотворение 1929 года «О том, как папа застрелил мне хорька» вообще принципиально не интерпретируемо с моральной точки зрения. Папа видит хорька, хорёк видит папу, папа заряжает ружьё, начинается погоня, причём хорёк умно убегает, а папа догоняет и наконец стреляет в него. Принцип лексического повтора, доминирующий в произведении – тот же, что и в «ИванИваныч Самоваре», то есть знакомый читателю Хармса. Сформированная языковая матрица готова к восприятию абсурдистской поэзии, которая, кстати, как в «Весёлых чижах» (1930) и в других стихотворениях, вовсе не обязательно агрессивна и разрушительна: она просто возвеличивает игровую ситуацию как таковую.

Автор строил свои тексты в расчёте на их особую суггестивность, которой добивался фольклорными средствами, в частности приёмами обрядовой поэзии. Благодаря этому тексты запоминаются, оседают в воспринимающем сознании и начинают в нём свою эстетическую работу по формированию представлений об абсурдности мироздания.

6.3. Поэзия второй половины XX века для детей

Поэзия для детей второй половины XX века продолжает традиции К. Чуковского, С.Я. Маршака, традиции обэриутов. Так, тема полета как метафора полета детской фантазии присутствует в стихотворениях Романа Семеновича Сефа (Фраерман Рюальд Семёнович, 1931-2009):

Я сделал крылья
И летал
Над всем
Над белым
Светом!
Я сделал крылья,
И летал,
И песню пел
При этом!

Первая книга детского поэта «Шагают великаны» вышла в 1963 году. О ней К. Чуковский сказал: «...все звонко, и ловко, и лаконично, и складно. И сама ткань его стихов чрезвычайно добротная». Поэт оживляет все вокруг: так, великанами, шагающими через все препятствия, становятся электрические опоры («Великаны»); оживают ручей, коряга, лягушка на рисунке («Картина»), кактус, который хочет убежать из пустыни («Кактус»).

Р. Сеф поэтизирует целостное чувственное восприятие мира детьми, восприятие мира в его неделимости, гармоничной взаимосвязи, нерасчлененности доброго и красивого, страшного и безобразного, некрасивого.

В образной игровой форме звучат в стихотворениях поэта нравственные уроки, советы для детей: «У льва и тигра Когти,/ Как острые клинки. /У льва и тигра в пасти / Ужасные клыки./ А у вранья /Ни пасти./ Ни спрятанных когтей./ Но в целом / Белом Свете /Нет ничего страшней»; «Поссорились / Чашка и блюдец./ Сейчас Они разобьются,/ Скоро /В кухне, на полке,/ Будут лежать/Осколки. /И ты/Не ссорься напрасно –/ Это/Очень /Опасно».

Р. Сеф поэтизируют духовную наполненность жизни. Он утверждает в стихотворениях для детей мысль о бессмертия красоты, душевной щедрости и ненадежности, невечности, неуниверсальности материального благополучия.

Роман Сеф известен и как переводчик с английского, с албанского, с различных славянских и других языков. Вводя маленького читателя в сказочный и реальный мир детей разных стран и народов, поэт всегда верен своей эстетической позиции: помочь детям открыть, увидеть добро и красоту; услышать гуманное разногласие жизни людей и природы в их неделимости, почувствовать свою непосредственную причастность ко всему живому. Быть верным в дружбе. Он верит в духовные возможности ребенка, разговаривает с ним о том же, что можно доверить в стихах и взрослому, но выбирает иную форму: занимательную фабулу, понятное, из жизненного опыта ребенка взятое сравнение, живой игровой ритм, близкий к считалке, скороговорке.

Вера в огромные возможности детской природы и позволяет поэту в число стихов для маленьких включить произведения, содержащие философское обобщение. Таких немало и в книге «Храбрый цветок». В заглавие вынесено название одного из стихотворений. Первые строчки – доверительное обращение к читателю:

Я вас прошу:
Позавидуйте мне –
Кактус расцвел
У меня
На окне.

Поэт утверждает: счастье проявляется в каждой мелочи, в самом малом, так цветение кактуса – это красота, чудо для лирического героя. Цветок, созданный в стихотворении Р. Сефа, излучает тепло и радость, находясь «между острых колючек».

Столь же философичны, хотя и абсолютно конкретны, стихи, герой которых, котенок, мечтает «стать рыжим котом...», получать почести и знаки отличия. «А взрослый и умный бульдог под роялем» давно равнодушен к медалям и вспоминает с тоскою о том, «как в луже стоял он нелепым щенком, и так ему хочется», «чтоб снова его наказали за шалость...». Лиричное, легкое по форме стихотворение рисует живую, такую наглядно выразительную, мягко

ироничную картину, много говорящую и взрослым, и детям. Р.Сеф не только теоретически, но и в поэтической практике следует классической заповеди: настоящие стихи для детей—на вырост. Поэтому они интересны и взрослым. А маленькому герою и читателю, которому сегодня восемь лет, поэт обещает заманчивую, но и вполне реальную перспективу саморазвития и роста через ученье, труд, ради большого счастья.

Поэт опирается на проверенные временем традиции народного сказочного и стихотворного творчества. Не случайно в числе жанров, которые любит Р.Сеф,— и жанр короткого юмористичного, ироничного афоризма: «Язык тебе не для того, чтоб ты высовывал его»; «Мудрая книга нас учит уму, уши ослиные ей ни к чему»; «Немы рыбы? Не беда! Ведь у них во рту вода. Хуже, если ты, малыш, на экзаменах молчишь»... Эти и другие афоризмы, определения метких наблюдений запоминаются легко. Они не только обогащают речь, но и помогают ребенку оттачивать собственное зрение, умение видеть и способность четко определить увиденное.

Эти и подобные им афоризмы родственны народным пословицам, поговоркам. Их включение в литературно-творческую деятельность: заучивание, применение в повседневном общении, творческое сочинение других, своих афоризмов по аналогии и противопоставлению, придумывание коротких рассказов, зарисовок, отвечающих мысли, составляющей смысл афоризма,— эти и другие формы литературного творчества детей, можно сказать, запрограммированы книгами Р.Сефа.

В детских стихах Ирины Петровны Токмаковой все персонажи одушевленные, они все имеют свой характер. И это созвучно с детской психологией, когда малыши склонны переносить человеческие качества на любые предметы. У нее в этом плане примечателен цикл «Деревья», где каждое дерево ассоциируется с тем или иным ребенком: ива всегда плачет, осинка мерзнет даже на солнышке, березке нужно заплести косички, крепкой силе дубка можно только позавидовать и т.д. Размышляя в «Слове к взрослому читателю», она пишет о роли слов: «Бессмысленные слова? Кто это видел в русском языке какие-то там «ходунушки» и «хватунушки»? Слов таких действительно нет, но есть суффиксы *-ун* (говорун, хлопотун) и *-ушк* (голубушка, головушка)». Вот почему так долго живет песенка: «Потягунушки-потягунушки,/ Поперек толстунушки,/ А в ножки—ходунушки,/А в ручки—хватунушки...»— один из многих примеров «веселой игры живыми, непридуманными суффиксами».

И.Токмакова продолжает традиции игровой поэзии К.Чуковского, А.Барто, С. Маршака.

Есть в ее творчестве и стихи, где путь к чуду лежит напрямик через страну «вообразию». Еще в 1964 году в статье «Игра словом» («Дошкольное воспитание», 1964, № 7) поэтесса доказывала, что ребенок познает мир через фантазию, при ее участии. А вот стихотворение «Где спит рыбка»:

Ночью темень. Ночью тишь.

Рыбка, рыбка, где ты спишь?

Лисий след ведет к норе.
След собачий – к конуре.
Белкин след ведет к дуплу,
Мышкин – к дырочке в полу.
Жаль, что в речке на воде
Нет следов твоих нигде.
Только темень, только тишь.
Рыбка, рыбка, где ты спишь?

Все в этом стихотворении необычно и в то же время конкретно, узнаваемо, но вопрос остается открытым, потому что для ребенка всегда существует какая-то тайна, для него все в этом мире удивительно в отличие от взрослого. Во всех стихотворениях Ирины Токмаковой царствует фантазия, так в «Чудной стране» ботинок лакает молоко язычком, картошка глядит глазком на мир, горлышко бутылки поет, а стул на ножках танцует. Игра слов, использование прямого их значения позволяют создать волшебную страну, волшебство которой неоспоримо для ребенка.

Признание за ребенком способности поверить в чудо помогает И. Токмаковой достигать того, что, играя, поэт открыто и просто признается в своем поучающем замысле. Автор прибегает к самоиронии, играя с читателем, в единой с ним увлеченности, сам себя будто бы разоблачает. Вот стихотворение «Гном»: «К нам по утру приходит гном./В Москве приходит, прямо в дом!/И говорит все об одном:/–Почаще мойте уши!/А мы кричим ему в ответ:/– Мы точно знаем, гномов нет./–Смеется он:–Ну нет, так нет!– /Вы только мойте уши!» Обнаженное признание, что гном придуман, придает стихам особое обаяние, подкупающую доверительность обращения к ребенку. Он принимает, а не отталкивает совет взрослого. Обаятельная интонация покоряет и в открыто поучающем стихотворении: «Прошу вас, не надо съезжать по перилам...», хотя из этого вовсе не следует, что никто из тех, кто читал это стихотворение, ни разу не прокатился по перилам.

В 1954 году вышла первая книга Якова Лазаревича Акима. В ней было и стихотворение «Первый снег». Затем был сборник «Пишу тебе письмо». В этом заглавии – одна из очень сокровенных особенностей многих произведений Я. Акима: непосредственное обращение к конкретному адресату. «Стихи мои как письма: Им нужен адресат./Строфы не дождалась бы/Ни летний дождь,/Ни сад,/Ни поезд уходящий,/Ни предвечерний плес./ – Строку в почтовый ящик/ – Другому сердцу нес...» Поэт подтверждает, что стихи – самый короткий путь от сердца к сердцу, что они сближают людей. Поэтому так естественна в творчестве Я. Акима идея дружбы, верности, отзывчивости.

Идеи эти корнями уходят в детство поэта, вытекают из генетики стиля взаимоотношений в семье. Не случайно столь бережно отношение поэта к образу отца. Сказка «Учитель Так-Так и его разноцветная школа» в значительной степени автобиографична. Ее зерно – ценность светлой и вечной памяти об отце (он погиб на фронте в 1942 году) и своеобразное воспоминание о будущем: «Отца я так

любил, что долго не мог ни строчки о нем написать. Так бывает, когда теряешь очень близкого человека... Пожалуй, впервые я немного рассказал об отце в повести-сказке «Учитель Так-Так...». Это произведение много раз переиздавалось и на русском и на других языках. Почему? Потому что в нем высвечена извечная мечта детей о таком их общении со взрослыми, когда можно посмотреть в глаза и сказать все-все, что заботит, без боязни остаться непонятым. Для этого, конечно, надо уметь не только говорить, но и слушать: «Если другой человек доверил тебе свою беду, слушай и не говори ему: «Да-да, мне тоже плохо...». Горе у каждого свое. Когда другому человеку радостно и он пришел рассказать тебе об этом – слушай и радуйся вместе с ним. Запомните: каждый человек говорит по-своему. Научиться слушать и откликаться – это и значит быть другом».

А еще заманчивая особенность школы учителя Так-Так в том, что в ней все что-нибудь придумывают и разговаривают с воображением: с рисунками, географической картой, с рыбками в аквариуме, цветами, с любимыми и нелюбимыми игрушками. В школе есть Секрет. Так-Так понимает: секрет необходим, чтобы было интересно. Доверие, искренность, постоянно развивающееся воображение обостряют душевное зрение детей. А оно, в свою очередь, активизирует эмоциональную отзывчивость. В такой обстановке учитель имеет возможность сказать своим ученикам все-все. Все даже самое серьезное. Романтизированный образ учителя и школы.

В многоголосии поэзии для детей давно выделяется голос Валентина Дмитриевича Берестова (родился в 1928 году в городе Мещовске Калужской области, в семье учителя истории). Он узнаваем не только читателями. Его знают в лицо, потому что В.Д.Берестов нередко беседует с нами с телеэкрана. Многим знаком тембр его голоса по выступлениям на радио. Берестов популярен. И все же главное, что В.Д. Берестов – настоящий поэт, постоянно находящийся в движении к глубинам своего неиссякаемого, разноликого и специфически целостного таланта. Он еще и археолог-практик, и ученый. Берестов выпускает книги стихов и редактирует свои воспоминания для журнала «Знамя». Ездит в журнал «Веселые картинки» сочинять стихотворные подписи к картинкам. Он может и любит часами рассказывать о Пушкине. Он живет так, словно уверен, что его везде ждут, все ему всегда рады.

В 1957 году, когда В. Берестов был аспирантом исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, он представил в «Новый мир» книгу стихов «Отплытие». Редактировал ее Михаил Светлов. Позднее сам Берестов рассказывал: «Вы слишком милый, – писал обо мне Светлов. – Вы скорей приятель, чем друг. Вы не можете взять меня за руку и повести... Когда я читаю Ваши стихи, мне кажется, что я в бою и я теряю оружие...» А я был рад! Я был рад! Мне всю жизнь это говорили, меня обсуждали в Доме детской книги, и мой друг, прекрасный писатель Юрий Коринец сказал так: «Берестов благостен и упорно мил. Хочется видеть рассерженного Берестова!». Правда, ему Амлинский сразу же возразил: «Видел рассерженного Берестова. Ничего интересного!..». Берестов любит играть с детьми. Именно так он сам называет свое литературное творчество для детей: «это игра с детьми». Он влюблен в них, как в «могучих

мыслителей, фантазеров и любителей парадоксов». Он счастлив вместе с ними «заново открывать и осваивать мир». В этом и состоит зерно его поэзии. Он верит, что все дети, «если вслушаться в их разговоры во время игры или рисования, сами сочиняют стихи». Он рад признаться, что в его стихах выражается любовь к маленьким детям и «огромная благодарность им за те прекрасные часы, которые я имел честь и счастье проводить в их обществе».

В 1956 году имя В.Д. Берестова было впервые названо в докладе на Всесоюзном совещании молодых писателей – «талантливый поэт-археолог». Затем выходили книги и для взрослых, и для детей: стихи, переводы, проза, публицистика. Одно из ранних его стихотворений называется «Семена на снегу»: «Для невнимательного взора/Природа севера бедна./Но разве беден лес, который/Доверил снегу семена!...». Шестнадцать строк стихотворения рисуют пронзительную метафорическую картинку: в черном продрогшем лесу падают на снег бездыханные семена. Безрассудство? Или неумолимый закон природы – победа тепла и жизни? Семена падают в снег, «зная», что наступит весна, будет пробуждение. Снег растает, и семена примет отдохнувшая земля. Вера в неизбежность весны, обновления природы. Вера в ее животворящую силу. С этим Берестов пришел в литературу.

Еще в 1960-е годы Илья Зверев сказал, что В. Берестов – умный поэт: «Умный поэт – если он действительно умный и поэт – двойная радость». Критик имел в виду, что В. Берестов не только чувствует, но и понимает жизнь, докапывается, как в старину говорили, умственным взором до самой сердцевины. Археология укрепила в нем аналитический, исследовательский дар, страсть к жизни – романтическое ее восприятие. Романтика Берестова горяча, осязаема, заразительна. Важно, что поэту веришь, даже если он утверждает то, что тебе недоступно: «А я загрустил, как верблюд в зоопарке./О жарких песках и далеких путях». Увлекательно и такое вот открытие поэта-археолога, наткнувшегося на разбитых глиняных богов: «Видать, в один прекрасный день,/Не допросившись чуда,/Их били все, кому не лень,/Как бьют со зла посуду».

Своеобразны ироничные зарисовки-размышления Берестова. В них как будто не одна, а две и три глубины. Например, притча про портного, который пришел собаке пятую ногу. Вроде бы просто смешно: собака как-то свыклась с пятой ногой – ненужной, постылой. А искусник портной ногу эту отнял. И собака околела от боли, потеряв ногу, мешавшую ей бегать. Есть над чем подумать: «...Как видно, пятая нога,/Пришитая искусно,/Бывает тоже дорога,/И это очень грустно». Поэт заставляет задуматься. Но иронизирует над примитивным использованием литературы в роли няньки, над подменой поиска смысла назиданием: «Жил-был на свете/Петя петушок./Он вовремя просился на горшок./Иван-царевич/ Спать ложился рано./Бери пример/С царевича Ивана...».

Помогает поэт, играя, научиться видеть себя со стороны, смотреть глазами «из себя – на себя» и «на себя – от другого»: «Несут меня ходули./Кричат ребята: «Слазь!»/Боюсь, не упаду ли/С ходулей/Прямо в грязь./И сразу позабудут,/Как важно я ходил./Но долго помнить будут,/Куда я угодил...». Здесь не только анализ факта и его ближнего следствия, но и вторая глубина: работа

воображения, нацеленная на дальнюю перспективу последствий падения в грязь с костыльной высоты. Мягкий юмор, обращенный к способности самоанализа, свойствен многим стихам, привлекающим ребенка игровой конкретностью. Вот «Картинки в лужах»:

В лужах картинки!
На первой – дом,
Как настоящий,
Только вверх дном.
Вторая картинка.
Небо над ней,
Как настоящее,
Даже синей.
Третья картинка.
Ветка на ней,
Как настоящая,
Но зеленой.
А на четвертой
Картинке
Я промочил
Ботинки.

Это стихотворение увлекает и как игра, и потому, что в нем – неожиданность: четвертая картинка уже не картинка, а малоприятный факт, всем-всем хорошо известный. Есть неожиданности и другого свойства – остроумные и сказочные одновременно. Вот «Весенняя сказка»: «Дружно/Ударились/Рыбы/Об лед./И на реке/Начался/Ледоход». Ее можно воспринимать как каламбур, как шутовскую этимологию. В любом случае литературная зарисовка мила, зрима, адресована воображению. В этом же жанре – миниатюра «Снегопад»: «День настал./И вдруг стемнело./Свет зажгли. Глядим в окно./ Снег ложится белый-белый./Отчего же так темно?» Живописно? Да. Лирично? Да. И вместе с тем – считалочка. А главное – пробуждает наблюдательность. Умение замечать необычное рядом, умение удивляться. Задавать себе вопросы и самому искать ответ на них. В этой же интонации – большая серия миниатюр о предметах домашнего быта, о животных, птицах, о рыбке, о пингвине... и о «Тучке»: «Тучка с солнышком опять/В прятки начали играть./Только солнце спрячется,/Тучка вся расплачется./А как солнышко найдется,/В небе радуга смеется». Здесь, кажется, вся радость жизни словно на ладони: бери, будь счастливым. Смотри, даже тучка с солнцем играют вместе, скучают друг без друга. Прячутся, но не расстаются.

**7.МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ К ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕДЕНИЮ
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРАЗДНИКА
"НАРОДНАЯ ПАМЯТЬ – ИСТОЧНИК ЗНАНИЙ О ЧЕЛОВЕКЕ,
СЕМЬЕ, ОТЧИЗНЕ, МИРЕ"**

Событие: литературный праздник «Народная память – источник знаний человеку, семье, отчизне, миру».

Цель организации и проведения литературного праздника – стимулирование студентов к применению в практической деятельности содержания учебных дисциплин «Детская литература с методикой преподавания (с практикумом по выразительному чтению)», «Литература и основы литературоведения», т.е. знания преподаваемого предмета в пределах требований федеральных государственных образовательных стандартов и основной общеобразовательной программы, его истории и места в мировой культуре, а также разработка и реализация студентами учебных проектов, нацеленных на развитие эмоционально-ценностной сферы обучающихся и включающих различные виды внеурочной деятельности: игровой, учебно-исследовательской, художественно-продуктивной, культурно-досуговой с учетом возможностей образовательной организации, места жительства и историко-культурного своеобразия региона.

Для участия в конкурсе эссе, итоги которого подводятся на празднике, студенту необходимо подготовить одного школьника 2 – 4 классов.

Задачи:

- сбор и обработка фольклорных материалов (пословицы, поговорки, приметы, запреты и др.) о семейных ценностях, обрядах и обычаях, о взаимоотношениях человека и мира, что способствует формированию у студентов бережного отношения к этнокультуре Красноярского края;

- создание хрестоматии фольклорных материалов «Народная память – источник знаний о человеке, семье, отчизне, миру», отражающих традиционные семейные, общественные и гражданские установки представителей разных этносов, проживающих в Красноярском крае (в хрестоматию будут объединены материалы проектов «Фольклор и литература родного края»);

- формирование основ гражданской идентичности, этнической принадлежности обучающихся в форме осознания «Я» как члена семьи, представителя народа, гражданина России, осознание ответственности человека за общее благополучие.

Содержание литературного праздника:

- 1) итоги конкурса исследовательских проектов «Фольклор и литература родного края»;

- 2) итоги конкурса эссе «Народная память – источник знаний о человеке, семье, отчизне, миру» в двух возрастных группах по следующим номинациям:

- младшие школьники: номинации «История моего имени и фамилии», «Обычаи и традиции моего народа»;

- студенты: номинации «Духовно-нравственные качества человека – в зеркале пословицы (загадки)», «Взаимоотношение человека и природы в произведениях писателей Красноярского края».

Объем эссе – не более 2-х страниц формата А4.

Для участия в конкурсе эссе студенту необходимо подготовить школьника 2 – 4 классов;

3) конкурс чтецов «Родное слово» (по теме литературного праздника);

4) конкурс «Наш малый театр» (инсценирование произведений детской литературы по теме праздника). Продолжительность инсценировки 5-7 минут.

В состав жюри праздника входят преподаватели вуза, учителя школ, представители общественных организаций, студенты.

Процедура оценивания участия студентов в организации и проведении праздника включает оценивание всех составляющих его мероприятий (см. рейтинг-лист участника литературного праздника).

Характеристика литературного праздника

«Народная память – источник знаний о человеке, семье, отчизне, мире»

№ раздела	Содержание
Событие	Литературный праздник «Народная память – источник знаний о человеке, семье, отчизне, мире»
Цель	стимулирование студентов к применению в практической деятельности содержания учебных дисциплин «Детская литература с методикой преподавания (с практикумом по выразительному чтению)», «Литература и основы литературоведения», а также разработке и реализации студентами учебных проектов, нацеленных на развитие эмоционально-ценностной сферы обучающихся и включающих различные виды внеурочной деятельности: игровой, учебно-исследовательской, художественно-продуктивной, культурно-досуговой с учетом возможностей образовательной организации, места жительства и историко-культурного своеобразия региона
Задачи	<ul style="list-style-type: none">• Сбор и обработка фольклорных материалов (пословицы, поговорки, приметы, запреты и др.) о семейных ценностях, обрядах и обычаях, о взаимоотношениях человека и мира, что способствует формированию у студентов бережного отношения к этнокультуре Красноярского края;• создание хрестоматии фольклорных материалов «Народная память – источник знаний о человеке, семье, отчизне, мире», отражающих традиционные семейные, общественные и гражданские установки представителей разных этносов, проживающих в Красноярском крае;• формирование основ гражданской идентичности, этнической принадлежности обучающихся в форме осознания «Я» как члена семьи, представителя народа,

	гражданина России, осознание ответственности человека за общее благополучие
Действия	Проектирование ситуаций и событий, развивающих эмоционально-ценностную сферу ребенка (культуру переживаний и ценностные ориентации ребенка)
Умения	Умение организовывать различные виды внеурочной деятельности: игровую, учебно-исследовательскую, художественно-продуктивную, культурно-досуговую с учетом возможностей образовательной организации, места жительства и историко-культурного своеобразия региона
Знания	Знание преподаваемого предмета в пределах требований федеральных государственных образовательных стандартов и основной общеобразовательной программы, его истории и места в мировой культуре
Оценочные процедуры (КИМ)	Темы эссе; тема конкурса чтецов, тема конкурса инсценировок. Все конкурсы оценивает общественное жюри, членом которого может быть преподаватель, сотрудник, студент, приглашенный учитель школы. Разработан рейтинг-лист участника литературного праздника

Рейтинговый лист участника литературного праздника
«Народная память – источник знаний о человеке, семье, отчизне, мире»

Этапы праздника	Критерии оценки	Макс. балл	Оценка работы участн.
-----------------	-----------------	------------	-----------------------

<p>Исследовательские проекты «Фольклор и литература родного края»</p>	<p>проверка качества исследовательских проектов по следующим критериям:</p> <ul style="list-style-type: none"> – постановка цели, обоснование актуальности избранной темы исследовательского проекта (цель определена, ясно сформулирована, актуальность четко обоснована)– 0,5 балла; – глубина раскрытия темы проекта– 1 балл; – разнообразие источников информации, целесообразность их использования– 0,5 балла; – соответствие выбранных способов решения поставленной проблемы цели и содержанию исследовательской работы– 0,5 балла; – четкость выводов (в ходе исследовательской работы все задачи решены, выводы и заключения полны и аргументированы)– 1 балл; – соответствие письменной части проекта требованиям к оформлению исследовательской работы (соблюдение орфографических, пунктуационных, стилистических языковых норм)– 0,5 балла; <p>оценка презентации проекта и его результатов– 1 балл.</p>	<p>4</p>	
<p>Конкурс эссе «Народная память – источник знаний человека, семье, отчизне, миру»,</p>	<p>Оценка студенческих эссе:</p> <ul style="list-style-type: none"> – знание и понимание теоретического материала (используемые термины и понятия определяются четко и полно, строго соответствуют теме, приводятся соответствующие примеры, работа выполнена самостоятельно – 0,5 балла: – анализ и оценка описываемого материала (умело используются приемы сравнения и обобщения для анализа взаимосвязи понятий и явлений, объясняются альтернативные взгляды на рассматриваемую проблему, обоснованно интерпретируется текстовая информация, дается личная оценка полученных результатов)– 1 балл; – оценка письменного выполнения работы (представлено ясное и четкое изложение материала; приводимые доказательства логичны; выдвинутые тезисы сопровождаются грамотной аргументацией, приводятся различные точки зрения и их личная оценка) – 0,5 балла. 	<p>2</p>	

	Оценка эссе, представленных младшими школьниками: – глубина и содержательность – 1 балл; – эстетическая выразительность – 1 балл; – оригинальность – 1 балл.	3	
конкурс чтецов «Родное слово»	Критерии оценки участников конкурса чтецов: – своеобразие и оригинальность исполняемого произведения – 0,5 балла; – актерское мастерство (умение держаться на сцене, оправданность действий) – 0,5 балла; – техника речи (дикция, постановка голоса, расчет времени) – 0,5 балла; – эмоциональность, проникновенность, выразительность исполнения – 0,5 балла; – создание художественного образа – 0,5 балла	2,5	
конкурс «Наш малый театр» (фольклорные и авторские произведения),	Проводится по следующим критериям: – своеобразие и оригинальность исполняемого произведения – 0,5 балла; – техника речи (дикция, постановка голоса, расчет времени) – 0,5 балла; – словесное действие и стиходействие или артистизм (выход и уход со сцены, контакт и общение со зрителем, перспектива переживаемого чувства и степень эмоционального воздействия) – 1 балл; – декорации и костюмы – 0,5 балла	2,5	
	Максимальная оценка	14	

8. КОНТРОЛЬНО-ИЗМЕРИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Примерные темы семинарских занятий

1. Сказ в литературной сказке: П.П. Бажов, Б.В. Шергин, И.Ф. Панькин, С.Г. Писахов. Анализ сказов П.П. Бажова. Сказ – сказитель – тип рассказчика.
2. Притча в сказках П.П. Бажова.
3. Литературная сказка Серебряного века.
4. Жанр художественной автобиографии в детском чтении: А.М. Горький, И.С. Шмелев.
5. Мир глазами ребенка в произведениях писателей XX века: В.П. Астафьев, В.Г. Распутин, А.Г. Алексин, Ю.М. Нагибин.

6. Произведения К. Паустовского для детей. Герои. Конфликты. Особенности идиостиля.
7. Произведения Ю. Казакова для детей. Герои. Конфликты. Особенности идиостиля.
8. Фантастические жанры в детском чтении: Взаимодействие научно-фантастического и волшебно-сказочного в литературе для детей. Типы героев. Конфликты. Своеобразие сюжета. Развитие жанра фэнтези в современной литературе для детей и юношества.
9. Приключенческие жанры в детском чтении: интрига, характер препятствий, герой и мир, типы конфликта. Б. Житков, В. Каверин, Р. Штильмарк.
10. Юмористическая литература для детей: природа юмористического: юмор, сатира, ирония, гротеск, каламбур, неологизм в литературе для детей. Герой и повествователь юмористического произведения. Сюжет и деталь в юмористическом произведении. Словесная игра, парадокс, нонсенс в юмористике для детей.
11. Поэзия XX века в детском чтении.

Примерные темы заданий для самостоятельной работы

1. Авторские сказки – «ремейк» западных литературных первоисточников: проблема соотношения оригинальных и заимствованных элементов (А.Толстой «Золотой ключик» - К.Коллоди «Приключения Пинокио»; доктор Айболит К.Чуковского и доктор ДулитлХ.Лофтинга; «Старик Хоттабыч» Л.Лагина и «Медный кувшин» Энстея; «Волшебник Изумрудного города» А.Волкова и «Мудрец из страны Оз» Ф.Баума; сюжеты Ш.Перро и Г.Х.Андерсена в творчестве Е.Шварца).
2. Жанровые и стилевые особенности романа для детей «Три толстяка» Ю.Олеши.
3. Взаимоотношения человека и природы в сказках К. Паустовского.
4. Нравственная проблематика сказок-пьес Е.Шварца («Дракон», «Тень», «Обыкновенное чудо»).
5. Место сказки в творчестве В.Каверина. Синтез сказки и мифа в «Верлиоке». «Немухинский цикл».

Список художественных текстов для обязательного чтения по всем разделам дисциплины

1. Мифы народов мира.
2. Некрасов Н. А. Дедушка Мазай и зайцы. Генерал Топтыгин. Крестьянские дети. Стихи.
3. Тургенев И. С. Бежин луг. Певцы. Му-му. Воробей.

4. Толстой Л. Н. Детство. Азбука. Кавказский пленник.
5. Станюкович К. М. Человек за бортом. Севастопольский мальчик. Максимка. Нянька и др.
6. Гаршин В. М. Attaleaprinseps. Сказка о жабе и розе. Лягушка-путешественница. Сказание о гордом Аггее.
7. Чехов А. П. Ванька. Мальчики. Детвора. Спать хочется. Каштанка. Белолобый. Володя. Беглец. Событие.
8. Мамин-Сибиряк Д. Н. Зимовье на Студеной. Приемьш. Емеля-охотник. Серая Шейка. Богач и Еремка. Вертел. Аленушкины сказки.
9. Григорович Д. В. Гуттаперчевый мальчик.
10. Короленко В. Г. Дети подземелья. Слепой музыкант.
11. Вагнер Н. П. Сказки кота Мурлыки (5-6).
12. Горький А. М. Детство. Утро. Воробышко. Случай с Евсейкой. Самовар. Про Иванушку-дурачка. Яшка. Дед Архип и Ленька. Сказки об Италии (Заветы рыбака. Пепе. Сердце матери. Симплонский туннель).
13. Ремизов А. М. Посолонь. Зайка. Звенигород скликаный. К Морю-Океану. Докука и балагурье (3—4 сказки по выбору).
14. Куприн А. И. Белый пудель. Слон. Барбос и Жулька. Изумруд. В зверинце. Ю-ю. Синяя звезда. Четверо нищих.
15. Андреев Л. Н. Петька на даче. Ангелочек. Кусака.
16. Свирский А. И. Рыжик.
17. Гарин-Михайловский Н. Г. Детство Темы. Исповедь отца. Дворец Дима. Счастливые день. Волшебница Ашам. Хитрая девочка. Счастье. Попугай. Черный принц.
18. Толстой А. Н. Сорочьи сказки. Русалочьи сказки. Сказки для детей. Детство Никиты. Золотой ключик, или Приключения Буратино. Фантастические повести (одно по выбору).
19. Аверченко А. Т. Рассказы из циклов "О маленьких для больших", "Шалуны и ротозеи", "Дети".
20. Тэффи Н. А. Неживой зверь. Счастливая. Чертик в баночке. Мой первый Толстой. Катенька. Приготовишка. Валя. Кишмиш. Любовь и весна.
21. Шмелев И. Рассказы (3—4). Лето Господне
22. Чуковский К. И. Стихотворные сказки. Айболит (прозаический)//Хью Лофтинг. Доктор Дулитл.
23. Саша Черный. Что кому нравится. Дневник фокса Микки.
24. Маршак С. Я. Теремок, другие сказки, сказки-пьесы, стихи и переводы. Литературно-критические статьи о детской литературе.
25. Зощенко М. М. Рассказы из циклов "Умные животные", "Смешные рассказы", "Леля и Минька", "Рассказы о Минькином детстве".
26. Михалков С. В. Стихи и пьесы для детей. Басни.
27. Олеша Ю. К. Три толстяка.
28. Дж. Родари. Чипполино.

29. Лагин Л. И. Старик Хоттабыч.
30. Некрасов А. С. Капитан Врунгель.
31. Огнев Н. Дневник Кости Рябцева.
32. Маяковский В. В. Стихи для детей и в школьном изучении.
33. Гайдар А. П. Военная тайна. Горячий камень. Чук и Гек. Голубая чашка. Тимур и его команда и др.
34. Волков А. М. Волшебник Изумрудного города и др.
35. Фрэнк Баум. Мудрец из страны Оз.
36. Каверин В. А. О веселом трубочисте и мастере Золотые руки. Летающий мальчик. Немухинские музыканты. Два капитана.
37. Жюль Верн. Дети капитана Гранта.
38. Катаев В. П. Цветик-семицветик. Дудочка и кувшинчик. Белеет парус одинокий. Сын полка.
39. Богомолов В. М. Иван.
40. Житков Б. С. Морские истории. Плотник. Сквозь дым и пламя. Телеграмма. Про слона. Про волка. Про обезьянку. Что я видел. Пудя. Как я ловил человечков и др.
41. Пришвин М. М. Лисичкин хлеб. Золотой луг (по выбору). Берестяная трубочка. Сказка-быль "Кладовая солнца".
42. Ильин М. М. Рассказы о вещах. Рассказы о том, что тебя окружает.
43. Бажов П. П. Книга сказов "Малахитовая шкатулка". Уральские сказы. Шергин Б. Сказы о Шише.
44. Писахов С. Ледяна колокольня (3-4 сказки).
45. Панькин И. Легенды о мастере Тычке.
46. Бианки В. В. Сказки и рассказы (3-4 по выбору). Лесная газета. Руководство для игры в "Новеллино".
47. Поэзия обэриутов для детей: Д. Хармс, В. Владимиров, Н. Заболоцкий (2-3 стихотворения каждого автора).
48. Чарушин Е. И., Скребицкий Г., Сладков Н. И., Паустовский К., Чаплина В. 2-3 произведения каждого автора по выбору.
49. Шим Э. Ю. Рассказы и сказки (по выбору).
50. Сахарнов С. В. Разноцветное море.
51. Шварц Е. Л. Два брата. Сказка о потерянном времени. Рассеянный волшебник. Два клена. Красная Шапочка. Снежная королева. Золушка. Голый король. Дракон. Обыкновенное чудо.
52. Габбе Т. Г. 1-2 пьесы-сказки. Переводы.
53. Брагин В. В стране дремучих трав.
54. Носов Н. Н. Приключения Незнайки и его друзей. Бобик в гостях у Барбоса. Юмористические рассказы и повести для детей (2-3 по выбору).
55. Алексеев С. Циклы рассказов об истории Отечества (2-3 по выбору).
56. Митяев А. В. Героические страницы истории родины IX -XVIII веков (или: Рассказы о русском флоте).
57. Можейко И. В. 1185 год.

58. Нестеров В. Связь времен.
59. Драгунский В. Денискины рассказы.
60. Коваль Ю. И. Недопесок. Самая легкая лодка в мире и др.
61. Успенский Э. Стихи и сказки.
62. Беляев А., Казанцев А., Обручев В. (по одному произведению по выбору).
63. Губарев В., Мелентьев А., Крапивин В., Булычев К. (по одному произведению по выбору).
64. Грин А. 2-3 повести по выбору.
65. Ефремов И. Один роман по выбору.
66. Арсеньев В. К. ДерсуУзала.
67. Алексин А. 3-4 произведения по выбору.
68. Астафьев В. Последний поклон. Стрижонок Стриж. Капалуха.
69. Белов В. 3-4 рассказа для детей.
70. Распутин В. Рудольфио. Уроки французского.
71. Заходер Б. Стихи, переводы, сказки.
72. Перро Ш. Сказки.
73. Гримм Я. и В. Сказки.
74. Гофман Э. Т. А. Щелкунчик, или Мышиный король.
75. Гауф В. Калиф-аист. Маленький Мук. Карлик Нос. Холодное сердце.
76. Андерсен Х.-К. 8-10 сказок по выбору. Обязательно: Снежная королева. Дикая лебеди. Дюймовочка. Огниво. Соловей.
77. Гринвуд Д. Маленький оборвыш.
78. Гюго В. Козетта. Гаврош.
79. Мало Т. Без семьи.
80. Марк Твен. Приключения Тома Сойера. Принц и нищий.
81. Лондон Д. Белый клык.
82. Киплинг Д. Книга джунглей.
83. Лагерлёф С. Путешествие Нильса с дикими гусями. Легенды о Христе.
84. Кэрролл Л. Алиса в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье.
85. Уайльд О. Счастливый принц. Соловей и роза. Рыбак и его Душа. Мальчик-Звезда.
86. Милн А. Винни-Пух и все-все-все.
87. Сент-Экзюпери А. Маленький принц.
88. Льюис К. Хроники Нарнии.
89. Толкиен Дж. Р. Р. Властелин колец.
90. Линдгрэн А. Трилогия о Карлсоне. Пеппи Длинный Чулок.
91. Хаггард Р., Купер Ф., Майн Рид, Берроуз Э., Эмар Г. (по одному роману каждого автора).

Примерный перечень вопросов к экзамену

1. Место детской литературы в культуре детства и ее роль в развитии мировой и отечественной культуры.
2. Классификации детской литературы.
3. Специфика поэтики «детских» произведений.
4. Устное народное творчество и народная педагогика.
5. Отражение мифа в детской литературе (К. Льюис «Хроники Нарнии»).
6. Авторская сказка, ее отличие от сказки народной (автор и произведение – по выбору студента).
7. Причины обращения к жанру сказки зарубежных писателей романтического направления.
8. Традиции Г.Х. Андерсена в сказках русских писателей (В. Гаршина, Д. Мамина-Сибиряка и др.)
9. Проблематика и жанровое своеобразие сказок Д. Н. Мамина-Сибиряка («Аленушкины сказки», «Серая шейка» и др.)
10. Пейзажная лирика К. Бальмонта для детей: основные темы и мотивы. Чтение наизусть.
11. «Фейные сказки» как поэтический цикл К. Бальмонта; отражение фольклорных мотивов и образов. Чтение наизусть.
12. Лирика А. Блока для детей: основные темы и мотивы. Чтение наизусть.
13. Лирика С. Есенина для детей: основные темы и мотивы. Чтение наизусть.
14. Поэзия для второй половины детей XX века (автор и произведения – по выбору студента)..
15. Авторские сказки XX века: их стилевое и жанровое многообразие, связь с фольклором (автор и произведение – по выбору студента).
16. Приключенческая литература. Истоки приключенческой литературы, ее связь с фантастикой и детективом (автор и произведение – по выбору студента).
17. Жанр путешествия в русской литературе.
18. Природа и человек в изображении В.П.Астафьева(произведение – по выбору студента).
19. Традиции М. Пришвина в творчестве В. П. Астафьева (произведения – по выбору студента).
20. Природоведческая книга в детском чтении (автор и произведение – по выбору студента).
21. Юмористическая литература для детей (автор и произведение – по выбору студента).
22. Жанр путешествия в детском чтении (автор и произведение – по выбору студента).
23. Жанр фэнтези в детском чтении (автор и произведение – по выбору студента).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ананичев А., Звонарёва Л. А у нас мастер-класс. А у вас?.. //Детская литература. 2003. №3.
2. Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература: Уч. для студ. высш. и сред. пед. уч.заведений. М., 2000.
3. Арзамасцева И.Н. «Век ребенка» в русской литературе 1900 – 1930 годов. М., 2003.
4. Ачкасова Л.С. Образ Мещерского края в произведениях К. Паустовского.– [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.mirpaustowskogo.ru/magazine/mp-05/01-02.htm>
5. Афанасьев, А.Н. Древо жизни. М.: Современник, 1982.
6. В комнате за сценой. Литературный альманах. М., 2003. 224 с.
7. Волкович В.А. Воспитательное значение детской книги. М.: Изд-во тов-ва М.О. Вольф, 2009. - 16 с.
8. Датнова Е. Возвращение на кухню... // Пролог. М.: Вагриус, 2002. 432 с.
9. Демурова Н.М. «Июльский полдень золотой...»: Ст. об английской детской книге. М., 2000.
10. Детская литература и воспитание: Сб. тр. международной научной конференции. Тверь: ТвГУ, 2004.
11. Жибуль В.Ю. Детская поэзия Серебряного века. Модернизм. Минск, 2004.
12. Звонарёва Л. Принципиальная смена нравственных ориентиров: заметки о современной детской литературе и периодике. //Польско-русский литературный семинар, Варшава - Хлевиска, 13-16 марта 2002 г. «Grant», Warszawa, 2002.
13. Звонарева Л. Почувствовать нерв времени: Заметки о современной детской литературе и периодике: Ч. II // Детская литература. 2002. N 4. С. 16-21.
14. Звонарева Л. Почувствовать нерв времени: Заметки о современной детской литературе и периодике // Детская литература. 2002. N 3. С. 10-14.
15. История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред. Ж. Нива и др. М., 1997.
16. Кислицына Н.В., Мазуров К.В., Мазурова Н.А. Художественная картина мира Виктора Петровича Астафьева// В мире научных открытий. 2010. № 6.3. С.43 – 48.
17. Кременцов Л.П. Книга о К.Г. Паустовском. Очерк творчества. М., 2002.
18. Козубовская Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX – начала XX веков. Самара – Барнаул, 1995.
19. Костюхина М.С. Степка-Растрепка в русской народной книге // Проблемы детской литературы и фольклор: Сб. науч. трудов. Петрозаводск, 1995.

20. Кулешов Е.В. Детский сборник: статьи по детской литературе и антропологии детства/ Под ред. Е.В. Кулешова, И.А. Антипова. М.: ОГИ, 2003. 448 с.
21. Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001.
22. Кутейникова Н.Е. К вопросу о современных книгах для детей// Русская словесность. 2001. №4.
23. Лакшин В.Я. О Доме и Бездомье (А. Блок и М. Булгаков) // Литература в школе. 1993. № 3. С. 18-22.
24. Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.
25. Летохо Е.В. Художественный мир малой прозы К.Г. Паустовского 1940 – 1960-х годов. М., 2010. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-mir-maloi-prozy-kg-raustovskogo-1940-1960-kh-godov>
26. Литературная сказка в детском чтении/В.С. Лобарева, Т.А. Бахор, О.Н. Зырянова, О.А. Кашпур, Н.А. Мазурова, Н.С. Тишевская, Л.С. Шмутьская. Красноярск: СФУ, 2013. 140 с.
27. Лобанова О.Б., Мазурова Н.А., Тюрюмина Е.А. Некоторые аспекты развития детской литературы в период становления советского государства // MATERIAŁY XIII MIĘDZYNARODOWEJ NAUKOWIPRAKTYCZNEJ KONFERENCJI «NAUKOWA MYŚL INFORMACYJNEJ POWIEKI- 2017».Przemyśl Nauka i studia 2017. С.80 – 85.
28. Лойтер С.М. Русская детская литература XX века и детский фольклор: проблемы взаимодействия Специальность 10.01.01. — русская литература Автореф.док-рафилол. наук Петрозаводск, 2002.<http://smalt.karelia.ru/~filolog/pdf/lojtdiss.pdf>
29. ЛотманЮ.М. Избранные статьи. В 3 т. Таллин: Александра, 1992, 1993.
30. Мазурова Н.А., Бахор Т.А., Зырянова О.Н., Лобарева В.С. Особенности творческой манеры К.Г. Паустовского (на примере книги "Мещерская сторона") //Современные проблемы науки и образования. 2015. № 6.
31. Мазурова Н.А., Бахор Т.А., Зырянова О.Н. Образ-мотив домов книге В.П. Астафьева «Затеси» // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1.
32. Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза 2-ой половины XX века: проблемы поэтики. М., 1997.
33. Минералова И.Г. Детская литература. М., 2002.
34. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика. М., 2003.
35. Осорина М.В. Идеологическое лицо книги: психологический анализ обложек советского «Букваря» и «Азбуки» А. Бенуа // Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства / Сост.: Е.В. Кулешов, И.А. Антипова. М., 2003.

36. Полозова Т.Д. Русская литература для детей: учеб.пособие. М.: Academia, 1997. С.23--38.
37. Русские писатели для детей//Библиотека отечественной классической художественной литературы. М., 2003.
- 38.Сетин Ф.И. История русской детской литературы. М., 1990.
- 39.Современные проблемы детского чтения и книгоиздания для детей: наш взгляд. М.: Книжная палата, 2003.
- 40.Скоропанова И.С. Специфика образности в реализме, модернизме, постмодернизме //Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб.:НевскийПростор, 2001. С. 358 – 362.
41. Тихомирова Е.В. Проза русского зарубежья и России в ситуации постмодерна. М., 2000.
42. Хрестоматия по детской литературе/Под ред. Е.Е. Зубаревой. М., 2001.
43. Чудинова В.П. Дети, взрослые и периодика: взгляд из библиотеки // // Портал печатных СМИ Witrina.Ru, 2005.
44. Чуковский К.И. От двух до пяти. Живой как жизнь. М., 1968.
45. Широкова И.П. Образ автора в художественном произведении: отражение отражаемого // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 23 (352). Филология. Искусствоведение. Вып. 92. С. 103 - 106.– [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-avtora-v-hudozhestvennom-proizvedenii-otrazhenie-otrazhaemogo>
46. Штейнер Е. Авангард и построение нового человека. Искусство советской детской книги 1920-х годов. М., 2002.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
1. Литературная сказка XX века.....	9
1.1. Общая характеристика литературной сказки XX века.....	9
1.2. Литературная сказка Ф. Сологуба "Очарование печали"	9
2. Фантастическая литература XX века в детском чтении.....	17
3. Приключенческая литература XX века в детском чтении.....	27
3.1. Приключенческая литература XX века: общий обзор.....	27
3.2. Жанр путешествия в детской литературе XX века.....	29
4. Природоведческая литература XX века в детском чтении.....	35
4.1. Рассказы Ю. Казакова для детей.....	35
4.2. К.Г. Паустовский- пейзажист.....	39
5. Творчество В.П. Астафьева для детей.....	43
6. Поэзия XX века в детском чтении.....	56
6.1. Поэзия для детей начала XX века.....	56
6.2. Поэзия для детей 1920 – 1930-х годов.....	60
6.3. Поэзия второй половины XX века для детей.....	71
7. Методические указания к организации и проведению литературного праздника "Народная память – источник знаний о человеке, семье, отчизне, мире"	78
8. Контрольно-измерительные материалы.....	82
9. Список литературы.....	88

Учебное издание

Тамара Андреевна Бахор
Надежда Алексеевна Мазурова
Ольга Николаевна Зырянова
Вера Степановна Лобарева
Лариса Степановна Шмутьская

Детская литература XX века

Редактор И.А. Вейсиг
Компьютерная верстка авторов

Подписано в печать 02.08.2017 Формат 60 x 84/16
Усл. печ. л. 6,00 Бумага офсетная
Тираж 200 экз. Заказ

Издательская центр
Библиотечно-издательского комплекса
Сибирского федерального университета
660041, г. Красноярск, пр. Свободный, 82а
Тел. (391) 206-26-67; [http:// bik.sfu-kras.ru](http://bik.sfu-kras.ru)
E-mail publishing hous@sfu-kras.ru

Отпечатано в типографии "Литера-принт"
г. Красноярск, ул. Гладкова, 6, цокольный этаж,
т. 294 - 15 - 77